

DAS PROBLEM DER SPRACHE BEI HUGO VON
HOFMANNSTHAL

Thesis for the Degree of Ph. D.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY

MELANIE CORDRAY

1973



This is to certify that the

thesis entitled

DAS PROBLEM DER SPRACHE
BEI HUGO VON
HOFMANNSTHAL

presented by

Melanie Cordray

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in German Language
and Literature

William N. Hughes

Major professor

Date 2/21/73



LIBRARY

Michigan State

University

ABSTRACT

DAS PROBLEM DER SPRACHE BEI
HUGO VON HOFMANNSTHAL

By

Melanie Cordray

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) became famous very early in life by writing poems which captured the reader with their lyrical beauty and magic dreamlike language. But soon after the turn of the century the poet Hofmannsthal no longer wrote poems. Language as such had gradually become problematic; he could no longer write lyrics. Hofmannsthal looked for other literary genre to express himself and experimented with the novel, drama, and essay. However, the problem of the inadequacy of language as a means of communication and self expression constantly recurs in his works and is never completely solved.

This dissertation treats some aspects of Hofmannsthal's scepticism towards language. By chronologically analyzing some of his works, it becomes evident that the problematic attitude towards language reflects a certain

attitude towards life in general. The "Chandos-Krise" proves to be a culmination of an existential crisis in which a struggle for correct literary expression is the most important aspect. By analyzing works written after the "Chandosbrief" one finds that the author is trying to supplement verbal expression by using different dramatic means such as gesture, mimicry or silence. His collaboration with Strauss made it possible to supplement the literary work with the help of music.

An analysis of both versions of his last drama Der Turm serves to show how the act of writing becomes more and more difficult for Hofmannsthal and turns into a struggle for the best known means of literary expression in a world which he felt had forgotten him. This dissertation wants to provide a new approach to Hugo von Hofmannsthal the poet and the man.

DAS PROBLEM DER SPRACHE BEI

HUGO VON HOFMANNSTHAL

von

Melanie Cordray

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1973

G-86292

Für meinen Vater

INHALTSÜBERSICHT

| | Seite |
|--|-------|
| I. EINLEITUNG | 1 |
| II. ALLGEMEINES ZUR SPRACHE | 5 |
| III. SPRACHTON ALS AUSDRUCK EINER BESTIMMTEN LEBENSEINSTELLUNG | 14 |
| IV. CHANDOS-KRISE: KRISTALLISIERUNG EINER KONTINUIERLICHEN ENTWICKLUNG | 48 |
| V. SUBLIMIERUNG DER SPRECHWEISE DURCH GESTISCHE UND MIMISCHE MITTEL UND DURCH DIE MUSIK | 72 |
| VI. SPRACHLICHE GESTALTUNG IN DEN BEIDEN <u>TURM-</u> FASSUNGEN | 97 |
| VII. ZUSAMMENFASSUNG | 119 |
| ANMERKUNGEN | 122 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 125 |

I. EINLEITUNG

Hugo von Hofmannsthal war zu Lebzeiten, außer in literarischen Kreisen, nur wenig bekannt. Sein früherer Ruhm als Lyriker drang zwar kurz in die Öffentlichkeit wurde aber bald wieder vergessen. Literaturkritiker seiner Zeit widmeten ihm einige Aufmerksamkeit, die sich jedoch fast ausschließlich auf sein frühes lyrisches Werk bezog. Erst Jahre nach seinem Tod begann man sich allmählich für sein Gesamtwerk zu interessieren. Hofmannsthal hat sich immer wieder gegen die einseitige Beschäftigung mit seinem Frühwerk aufgelehnt. In einem Brief an Rudolf Borchardt schreibt er 1924:

Es ist das mot d'ordre der böswilligen und sonst fatalen Litteraten geworden, mich auf mein Jugendoeuvre festzulegen, und das was ich seitdem geleistet habe, und was, alles in allem, denn doch etwas ist, frech und bewußt zu ignorieren.¹

Sein früherer Ruhm hat lange sein späteres Werk beschattet.

Seitdem die fünfzehnbändige Gesamtausgabe sowie verschiedene Briefwechsel vorliegen, ist die Möglichkeit gegeben, diesen Dichter und sein Werk in dessen ganzer Vielschichtigkeit neu auszuwerten.

Mit dieser Arbeit soll ein Beitrag zur Hofmannsthalforschung geleistet werden, der nicht nur einen bestimmten Ausschnitt seines Werkes betrachtet und dadurch

unbewußt oder bewußt die eine oder andere dichterische Seite Hofmannsthals in ein besonderes Licht stellt, das uns oft die Perspektive der Gesamtleistung nicht erkennen läßt. Es soll hier im Hinblick auf das Gesamtwerk die Benutzung und gedankliche Auswertung der Sprache untersucht werden.

Für Hofmannsthal war die Sprache nicht nur dichterisches Gestaltungsmittel, sondern wurde als Phänomen der menschlichen Mitteilung thematisch im Dichtwerk selbst behandelt. Immer wieder bringt der Dichter eine gewisse Sprachskepsis und Sprachnot zum Ausdruck. Sein Verhältnis zur Sprache ist und bleibt widerspruchsvoll. "Wahre Sprachliebe ist nicht möglich ohne Sprachverleugnung" (A 71), schreibt der junge Hofmannsthal. Diese Erfahrung ist die Grundlage zu paradoxen Losungen des Sprachproblems. Meist drückt der Dichter große Skepsis der Sprache gegenüber aus; ab und zu jedoch, in Augenblicken ungehemmten dichterischen Schaffens, spricht er ihr Offenbarungskraft zu.

Es soll in dieser Arbeit gezeigt werden, wie sich der Dichter im Fortschreiten seines Schaffens mit der verschiedenen Aspekten der Sprache auseinandersetzt. Anhand seiner Dichtung und Briefwechsel sowie anhand dessen, was über Hofmannsthal selbst bekannt ist, soll eine Relation von Sprach- und Lebenseinstellung aufgezeigt werden.

Es gibt zahlreiche literaturkritische und sprachanalytische Arbeiten, die das Problem der Sprache bei Hofmannsthal in einzelnen Punkten mehr oder weniger eingehend behandeln und zu den verschiedensten Ergebnissen kommen. Einige der wenigen Arbeiten, die sich direkt mit dem Aspekt der Sprache im Werke Hofmannsthals auseinandersetzen, wurden von Sibylle Bauer, Hugo von Hofmannsthal, zusammengestellt. Hierzu gehören Sprachverleugnung und Mantelsymbolik von Paul Requadt. Das Sprachproblem wird anhand der symbolischen Bedeutung des Mantels analysiert. Wolfram Mauser untersucht in seinem kurzen Essay Daseinsunmittelbare Sprache den Gebrauch einzelner Worte und erwähnt die Bedeutung der Gebärde. Am interessantesten ist Richard Brinkmanns erweiterte Fassung seiner Tübinger Antrittsvorlesung über Hofmannsthal und die Sprache. Es handelt sich um das Aufzeigen einiger Aspekte der Sprachproblematik. Unter anderem wird auf das Verhältnis von Sprach- und Existenzkrise bzw. Kulturkrise hingewiesen. In diesen kritischen Untersuchungen wird Hofmannsthals Werk als fertige Dichtung in Betracht gezogen, und der Dichter selbst geht als Schaffender aus dem Blickfeld verloren.

In der hier vorgelegten Dissertation soll neben der Betrachtung verschiedener Phänomene der Sprachskepsis Hofmannsthal als Mensch und dichterisch Wirkender immer im Vordergrund bleiben. Es soll deutlich gemacht werden,

wie dem Dichter aufgrund seiner Einstellung der Sprache,
der Zeit und sich selbst gegenüber das Dichten allmählich
zum schweren Handwerk wird.

II. ALLGEMEINES ZUR SPRACHE

Die Menschheit ohne Sprache ist unvorstellbar, denn die Sprache ist die Voraussetzung der menschlichen Entwicklung auf allen Lebensgebieten, und sie ist zudem Ausdruck einer Gemeinschaft, die durch sie erst ermöglicht wird.

Während die Umgangssprache in erster Linie der Mitteilung dient, so hat die Dichtersprache doch neben der Mitteilung die Aufgabe, aus sich selbst heraus als künstlerisches Mittel zu wirken.

Wir benutzen den Sprachschatz unbewußt und als etwas Selbstverständliches. Die Sprache kommt als solche nur dann zur Sprache, wenn uns für einen bestimmten Gedanken oder ein Gefühl die Sprache fehlt oder zum Beispiel, wenn wir eine fremde Sprache erlernen wollen. Dann verliert die Sprache auf einmal ihre Selbstverständlichkeit als unbewußte Funktion, und wir erkennen, daß selbst die Sprache mit ihrem anscheinend unbegrenzten Wortschatz mitunter der Wirklichkeit nicht gerecht zu werden vermag. Aber die wenigsten von uns sind Dichter, und daher kommt es uns nicht so sehr darauf an, ob wir ein bestimmtes Gefühl auch wirklich in seiner ursprünglichen Echtheit ausdrücken können. Für die meisten von uns trifft zu,

was Karl Kraus behauptet: "Man lebt so entfernt von der Sprache und glaubt, weil man sprachen kann, sprechen zu können."²

Wir bedienen uns der Umgangssprache so gut wir können, und für den alltäglichen Gebrauch reicht sie auch gewöhnlich aus. Diese Umgangssprache ist jedoch weit von einer eindeutigen Bestimmung des Wortgebrauches entfernt, und indem der einzelne die Sprache benutzt, nutzt er sie auch zugleich ab. "Unsere höchsten Dichter allein . . . gebrauchen unsere Sprache sprachgemäß," (P IV 437) schreibt Hofmannsthal. Bevor weiter auf das Verhältnis des Dichters zur Sprache eingegangen wird, sei zunächst der Baustein der Sprache betrachtet: das Wort und das durch sinnvoll zusammengestellte Worte entstehende Gespräch.

Ein jeder weiß, daß gegebene Worte mitunter sehr schwerwiegend sein können, nicht so schwerwiegend wie die Tat, aber doch oftmals ausreichend, um uns, wie man im Volksmund sagt, in des Teufels Küche bringen zu können. "Nicht ein Wort, nicht eines Blickes / Ungreifbares Nichts ist je / Ungeschehn zu machen . . ." (G 266) Mit Worten treten wir in Verbindung zu anderen. Wir teilen uns mit, wir fragen, antworten, versprechen, schwören, fluchen, beten, bitten und verzeihen. Durch die Handhabung der Worte, durch unsere Rede charakterisieren wir uns selbst. Und wenn wir einmal durch Nachlässigkeit im Sprachgebrauch einen negativen Eindruck in anderen Menschen erweckt haben,

so ist es schwierig, dies wieder gut zu machen, denn Worte wiegen schwer. Auch Hofmannsthal hat diese Erfahrung gemacht: "Worte gibts, die treffen wie Keulen. Doch manche / Schluckst du wie Angeln und schwimmst weiter und weißt es noch nicht." (G 90) Die Tragweite und Konsequenz eines Wortes kann vielmals nicht vom Sprecher ermessen werden. Deshalb gibt Hofmannsthal den Rat: "Seid behutsam in sechs Fällen: Wenn ihr sprecht, sprecht die Wahrheit; wenn ihr etwas versprecht, haltet es . . ." (A 49) Leider benutzen wir die Worte unserer Sprache, auch bedeutungsvolle Worte, oftmals mit großer Leichtigkeit: wir nehmen ihnen den Ernst und die eigentliche Tragkraft, die Echtheit ihres Bedeutungsgehaltes. Dadurch wird die Sprache gefährdet. Sie sollte einzig als Kommunikationsmittel, nicht aber als Träger der Verleumdung und Unwahrheit benutzt werden, denn

Es schwindet alles, alles gleitet hin,
 Dein Leib bleibt dir nicht treu, kaum bist du noch,
 Doch daß du deine Lippe hast befleckt,
 Das bleibt, und war die Lippe weggeschwunden.
 (G 373)

Hofmannsthal erkannte die Platitude der Sprache, zu der sie durch die Menschen entwürdigt wurde: "Wir haben keinen allgemeingültigen Gesprächston mehr, weil wir keine Gesellschaft und kein Gespräch, weil wir keinen Stil und keine Kultur haben." (P I 19) Sprach- und Kulturzerfall hängen eng miteinander zusammen.

Die Sprache ist die Brücke zu anderen Menschen. Aber diese Brücke ist nur tragbar, wenn der einzelne nicht nur reden, sondern auch zuhören will, denn ein echtes Gespräch kommt nur im Wechsel von Reden und Zuhören zustande. Sind die Sprecher nicht auch zugleich aufmerksame Zuhörer, so reden sie entweder aneinander vorbei oder monologisieren. Beides ist in den frühen lyrischen Dramen Hofmannsthals der Fall. Hier stehen die Hauptpersonen isoliert, denn die Sprache dient ihnen nicht zur menschlichen Kontaktaufnahme, sondern fördert die Abkapselung der Außenwelt gegenüber. Die Personen sind sich ihrer sprachlichen Sonderstellung bewußt und beneiden diejenigen Menschen, die fest im Alltagsleben verwurzelt sind und seine Sprache sprechen:

Sie können sich mit einfachen Worten,
Was nötig zum Weinen und Lachen, sagen.
Müssen nicht an sieben vernagelte Pforten
Mit blutigen Fingern schlagen. (G 201)

Hier spricht Claudio in Tor und Tod, der keinen Anschluß an das Leben finden kann.

Es gibt kaum einen Dichter, der nicht irgendwann während seiner Schaffenszeit die Aussagefähigkeit der Sprache angezweifelt hätte. Selten aber findet sich ein Dichter, der die Fragwürdigkeit der Sprache thematisch so bewußt in den Vordergrund stellt, wie das bei Hofmannsthal der Fall ist. Schon Dichter früherer literarischer Epochen bekunden hin und wieder Unsicherheit

inbezug auf sprachliche Gestaltungsmöglichkeit. Novalis schreibt in diesem Zusammenhang: "Es muß noch viele Worte geben, die ich nicht weiß: wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles begreifen."³ Über Herder schreibt Hofmannsthal in diesem Zusammenhang: ". . . sehen wir den gleichen Schatten der Resignation nicht auch ihn überfliegen, wenn er, der geträumt hatte wie einer (großer Geist) von einer alles sagenden Sprache, der gerungen hatte wie einer (großer Geist) und mit Riesenkräften, den Weg zu weisen, wie das Unendliche, ja das schlechthin Unsägliche wäre in Worte zu drängen - hören wir um die gleichen Jahre nicht auch aus seinem Munde . . . solche Worte: 'Gib mir die Gebärde, sie ist mehr als Worte.'" (P IV 25,26)

Mit der wachsenden Sprachskepsis hängt ein wachsendes Mißtrauen der realen Welt gegenüber zusammen, das um die Jahrhundertwende und zu Anfang des 20. Jahrhunderts von vielen Dichtern zum Ausdruck gebracht wird (z.B. Rilke, Malte; Kafka, Urteil; Expressionisten).

Das Verhältnis zur Sprache wird wesentlich von dem Verhältnis des Dichters zum Leben und seiner Stellung in der Gesellschaft bestimmt. Der einzelne, der keinen Kontakt mehr zum Mitmenschen sucht oder finden kann, ist auch nicht mehr Meister der Sprache und des Gesprächs. So zum Beispiel die Menschen in den frühen Dramen Hofmannsthals. Sie beherrschen gar nicht mehr die

herkömmliche allgemeine Umgangssprache, sondern sprechen eine Dichtersprache, die nicht auf ein Gegenüber ausgerichtet ist und sich nicht zum Gespräch eignet.

Karl Kraus, beschreibt in seinen überaus kritischen Schriften die Symptome des Kultur- und Sprachzerfalls seiner Zeit:

In mir empört sich die Sprache selbst. Trägerin des empörendsten Lebensinhalts, wider diesen selbst. Sie höhnt von selbst, kreischt und schüttelt sich vor Ekel. Leben und Sprache liegen einander in den Haaren, bis sie in Fransen gehen, und das Ende ist ein unartikulierte Ineinander, der wahre Stil dieser Zeit.⁴

Diese Stillosigkeit beunruhigte auch Hofmannsthal und war mit der Anreger seiner Sprachproblematik. Dieses Thema wird vor allem im Schwierigen behandelt.

Die Erkenntnis, daß das Erfassungsvermögen der Sprache seine Beschränkungen hat, ist von den meisten Dichtern irgendwann zum Ausdruck gebracht worden. Denn jeder individuell denkende Mensch stößt früher oder später in einen Gedankenbereich vor, der sprachlich nicht mehr zu realisieren ist. Die Sprachskepsis bezieht sich aber nicht nur auf die Tragweite der Sprache selbst, sondern betrifft auch das einzelne Wort an sich. Das Wort als Träger einer definitiven Bedeutung wird in dieser Funktion angezweifelt. Es ist vielmehr unpräzise, abgenutzt und letzten Endes in seiner Vieldeutigkeit für einen Dichter unbrauchbar. Hofmannsthal bemerkt hierzu: "Mir ist manchmal, als ob alle Worte, die's gibt, nur dazu da

wären, daß man sich damit verwirrt." (L II 94) Versagt sich die Sprache dem Dichter, so wird er skeptisch, denn ohne sprachliche Erfassung geht alles Erdachte schließlich wieder verloren. Diese Erfahrung drückt Stefan George in seinem viel zitierten Gedicht "Das Wort" aus, wo es am Ende heißt: "So lernt ich traurig den Verzicht: / Kein Ding sei wo das Wort gebricht." Mit diesem Verzicht wird zugleich die Bedeutung der Sprache und die Abhängigkeit des Dichters von ihr anerkannt und akzeptiert. Eine derartige Sprachnot verbunden mit Sprachskepsis führt entweder zu einem Versuch ihrer Überwindung, indem der Dichter nach neuen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten sucht, oder sie, wenn nötig, selbst formuliert, wie es zum Beispiel bei Klopstock und den Romantikern der Fall war - oder sie führt den Dichter zur Resignation, wie im Falle Rimbauds, der schon mit 20 Jahren zu schreiben aufhörte.

Sprachresignation kann sich auch auf andere Weise ausdrücken, indem der Dichter die Worte als Spielbälle seiner Imagination benutzt, sie ihrer Gehaltsbedeutung entblößt und sie nur noch als Ton- und Bildsymbole verwendet, wie man es in Gedichten verschiedener moderner Lyriker findet (z. B. bei Benn, Enzensberger, Celan). Der kausale Zusammenhang der Worte ist mutwillig zerbrochen worden, und eine gehaltliche Aussage ist nicht mehr möglich und auch gar nicht vom Dichter beabsichtigt. Resultat dieses

neuen Konzepts der Dichtung ist zum Beispiel das, was Benn das "absolute Gedicht" nennt,

das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung,
das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus
Worten, die Sie faszinierend montieren.⁵

Ein dichterisches Werk, das auf diesem Grundsatz fundiert, kann schon nicht mehr als Dichtung im konventionellen Sinn bezeichnet werden. Hier hat die Sprache ihre eigentliche Funktion, nämlich die der Vermittlung zwischen Menschen, verloren. Sie wird selbst ad absurdum geführt.

Auf diese Dichter des Expressionismus und der Moderne, die die herkömmliche Sprache und literarische Form als ungenügend verwerfen, weist schon Hofmannsthal mit seiner Sprachskepsis. Aber bei ihm führt diese Skepsis niemals zu solch radikalen Neuerungen. Er steht mit seiner Dichtung an einer Zeitenwende und läßt sich keiner literarischen Strömung zuordnen. Sicher ist er sehr der literarischen Überlieferung verpflichtet, denn nahezu alles, was er schrieb, beruht auf literarischem Erbe. Erst seine sprachliche und gedankliche Verarbeitung gaben dem Überlieferten wieder einen ganz neuen Wert.

Hofmannsthal hat zwar niemals den Zweifel am Wort überwunden, aber er hat sich dennoch immer wieder der Sprache anvertraut, denn nur durch die Sprache findet der Dichter zum Mitmenschen. Daran lag es Hofmannsthal in erster Linie. Er wollte gehört werden und mit keinem seiner Werke in der Isolation verbleiben. Er schrieb

nicht wie sein Zeitgenosse George für einen kleinen Leserkreis ausgesuchter Interessenten, sondern für das allgemeine Publikum.

Hofmannsthal hatte einen überlieferten literarischen Stoff vor sich, dem er mit Hilfe der Sprache etwas Neues, Eigenes geben wollte. Er lebte als Dichter durch die Sprache und stellte mit ihr Menschen dar, die diese Sprache selbst wieder benutzten. Wenn in dieser Arbeit Hofmannsthals Sprachproblematik behandelt werden soll, so wird schon jetzt einsichtig, daß die Sprache auf zwei Ebenen betrachtet werden muß. Es soll untersucht werden, inwieweit der Dichter selbst bei seiner Arbeit die Grenze des sprachlichen Ausdrucks erfährt und ferner, wie sich die Sprachskepsis in den einzelnen dichterischen Gestalten verdichtet. Beide Gedankengänge gehen ineinander über, können also nicht einzeln betrachtet werden.

III. SPRACHTON ALS AUSDRUCK EINER BESTIMMTEN LEBENSEINSTELLUNG

Das Frühwerk Hofmannsthals ist im großen ganzen ein lyrisch bestimmtes und beschäftigt sich wiederholt mit dem Stadium der Präexistenz und ihrer Problematik. Diese Problematik wird dann akut, wenn der Zustand der Präexistenz nicht mehr unbewußt und unreflektiert ist, sondern objektiviert wird. Im Frühwerk wird mit vollendetem sprachlichen Ausdruck die Notwendigkeit des Übergangs von der Präexistenz in die Existenz dargelegt. Zum präexistenziellen Zustand gehört eine vollendete, aus dem Unbewußten kommende, unreflektierte magische Sprache, die jedoch wie die Präexistenz selbst fragwürdig wird, weil sie am eigentlichen Leben vorbeigeht und nur auf Verblendung und Bezauberung hinzielt. Sobald Hofmannsthal über die ästhetische Faszination des magischen Sprechens nachdenkt, ist dieses Sprechen als solches nicht mehr möglich, denn es kann wie die Präexistenz selbst nur als etwas Unreflektiertes bestehen.

Bei der Lektüre des Frühwerkes, hauptsächlich den lyrischen Dramen, wird deutlich, daß eine bestimmte Lebenseinstellung einen ihr angemessenen Sprachton bedingt. Es soll in diesem Kapitel gezeigt werden, warum der junge

Hofmannsthal den lyrisch - magischen Sprachton aufgibt und sich aufgrund einer neuen Lebensauffassung um ein kommunikatives Sprechen bemüht.

"Dein Wort hat uns berauscht und nicht der Wein" (G 154), sagt Fortunio zu Andrea in Hofmannsthals erstem dramatischen Werk Gestern. So wie Andrea seine Freunde durch Worte berauscht, so begeistert auch der junge Hofmannsthal seine Zeitgenossen mit Versen und lyrischen Dramen, die eine völlige Beherrschung der Sprache offenbaren.

In seinem Gedicht Vorfrühling steht es deutlich, daß dem Dichter die Sprache in diesen Versen ganz zu Dienste stand. Im Augenblick der dichterischen Intuition hat er sich ganz dem Klang und Bilderreichtum der Sprache hingeeben. Sie läuft völlig zwanglos dahin, alles verbindet sich zu einer einzigartigen Musikalität und Harmonie. Alliteration und Assoziation ergeben sich wie von selbst.

Frühreif und altklug erscheint Hofmannsthal in seinen ersten Gedichten und besitzt doch auch zugleich noch die Unkompliziertheit der Jugend. Gerade deshalb kann er dem Wort noch ganz vertrauen. Es dient ihm nicht in erster Linie zur begrifflichen Unterscheidung, sondern wird zum Ausgangspunkt des lyrischen Sprechens, das es durch seine bildlichen sowie klanglichen Assoziationen anregt:

Das Wort, das Andern Scheidemünze ist,
 Mir ists der Bilderquell, der flimmernd reiche.
 (G 471)

Hoffmannsthal schreibt in Poesie und Leben, "daß ein

Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen." (P I 265)

Als der Dichter "Vorfrühling" niederschrieb, hat er sicher nicht an der unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeit der Sprache gezweifelt. Die Worte kamen ihm mehr oder weniger unbewußt, und das Gedicht entstand in erster Linie auf Grund der Intuition und nicht der Kontemplation. Es entstand in einem Augenblick der inneren Erleuchtung, "und diese Augenblicke

sind die Geburten der vollkommenen Gedichte, und die Möglichkeit vollkommener Gedichte ist ohne Grenzen wie die Möglichkeit solcher Augenblicke. Wie wenige gibt es dennoch, wie sehr wenige. Aber daß ihrer überhaupt welche entstehen, ist es nicht ein Wunder?" (P II 96)

Der junge Hofmannsthal hatte viele dieser genialen Augenblicke, in denen Gedichte von sprachlicher sowie formaler Vollendung entstanden.

Viele seiner frühen Verse wirken in erster Linie durch ihre sprachliche Gestaltung. Sehr bezeichnend hierfür ist das Gedicht "Erlebnis":

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
 Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond
 Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht . . .
 (G 8)

Di

gl

un

gi

ste

Ini

Sp

be

un

Ste

der

kei

die

jun

Lab

Gen

Für

Wor

der

es

Ver

Wor

IP

Exp

Eins

Die magische Kraft der Worte betört hier den Schreiber in gleichem Maße wie den Zuhörer. Die Freude am Bildlichen und Klanglichen der Sprache führt dahin, daß sich die magische Kraft des Wortes vor seine inhaltliche Aussage stellt. Der Leser kann sich gar nicht eigentlich auf den Inhalt konzentrieren.

Hofmannsthal wählt für seine Lyrik ganz bewußt eine Sprache, die der Alltagssprache so fern wie möglich ist und begründet dies in seinem sehr aufschlußreichen Essay Poesie und Leben aus dem Jahre 1896. Hier heißt es ganz im Sinne Stefan Georges und seines Dichterkreises: "Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie." (P I 263) Alle weiteren Erörterungen dieses Essays sind Folgerungen dieser Überzeugung des jungen Hofmannsthal von der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben. Der Dichter äußert sich hier mit sprachlicher Genialität, die oft den Ton der Überheblichkeit zeigt. Für ihn ist nur der ein wahrer Dichter, der "Künstler in Worten" (P I 265) ist. "Der Mutigste und der Stärkste ist der, der seine Worte am freiesten zu stellen vermag; denn es ist nichts so schwer, als sie aus ihren falschen Verbindungen zu reißen. Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seelen." (P I 265) Mit diesen Worten weist Hofmannsthal auf den Expressionismus. Es wird sich jedoch zeigen, daß er seine Einstellung in späteren Jahren ändert.

Zunächst einmal entwickelt der Dichter auf Grund dieser zitierten Überlegungen den magischen Sprachton, ein Sprechen auf höherer Ebene. Es entspricht ganz der Stellung des Dichters. Er überblickt das Leben, sieht es aus einer ganz anderen Perspektive. Seine Position als Dichter vergleicht Hofmannsthal oft mit dem Flug des Adlers: ". . . des Tieres höchste Gewalt und Gabe fühlte er auch in seine Seele fließen . . . Er ahnte, daß ein Blick von hoch genug alle Getrennten vereinigt und daß die Einsamkeit nur eine Täuschung ist." (E 162)

Aber um diese alles überblickende Sicht zu erlangen, braucht der Dichter einen enormen geistigen Kraftaufwand, und wiederum dient der Adler, dies zu symbolisieren:

Der Adler kann nicht vom flachen Boden wegfliegen; er muß mühselig auf einen Fels oder Baumstrunk hüpfen: von dort aber schwingt er sich zu den Sternen. (A 37)

Das ist gerade das Privileg des Dichters, da er größere Zusammenhänge ahnt und sie in genialen Momenten sprachlich erfassen kann. Im Gedicht "Ein Traum von großer Magie" sieht sich Hofmannsthal selbst in diesem allmächtigen Magier. Beide stehen über dem Leben und benutzen es doch zugleich als Substanz ihres Schaffens. Der Magier beherrscht durch Gebärden die Welt, der Dichter tut es mit Worten. Mit Hilfe seiner magischen Sprachweise erhebt er die begriffliche Wirklichkeit auf eine höhere Stufe und macht sie somit zur dichterischen Wirklichkeit. Dieses Wirken bezeichnet Hofmannsthal als

"Augenblicke der Macht" (A 238). Die dichterische Wirklichkeit ist oftmals eine Traumwirklichkeit. Viele frühe Verse beschwören eine Traumwelt, in der sich der Dichter gedanklich mit allen Aspekten des Lebens sowie dessen Grenzsituation, dem Tod, beschäftigt. Für derartige poetische Überlegungen scheint eine magische Sprache allein angemessen.

Über die Magie schreibt Karl Pestalozzi:

Die Magie sucht den Moment der Mitteilung aus der Sprache völlig auszumerzen. Sie verunmöglicht jedes Gespräch und bleibt immer monologisch, da sie die Wahrheit durch Schönheit und nicht durch Wirklichkeit zu erreichen sucht.⁶

Die magische Sprache will überwältigen, nicht überzeugen. Sie ist kein soziales Organ sondern ein individuelles und verstößt somit gegen die Aufgabe der Sprache, die im Dienst des Lebens steht. Mit dem Loslösen vom magischen Sprachen Hand in Hand geht ein Zurückfinden ins aktive Leben.

Nicht nur in Hofmannsthals frühen Versen, sondern auch in seinen lyrischen Dramen finden wir magisches Sprechen. Fast alle Hauptpersonen sind in diesem Sprachton befangen, und solange sie nicht zur begrifflichen Alltagssprache finden, gelingt auch nicht der Übergang von der Präexistenz zur Existenz. Der Sprachton reflektiert also eine bestimmte Lebenseinstellung.

Die Gefahr, die dieses magische Sprechen mit sich bringt, erkennt Hofmannsthal schon sehr bald, ohne sich

jedoch zunächst der Magie des Wortes entziehen zu können.

1891 schreibt er:

Verstehn, Gestalten, Künstler sein, wozu?
 Wozu denn Leben? und wozu die Kunst?
 Erlogenes an Erlogenes, Wort an Wort
 Wie bunte Steinchen aneinanderreihn!
 Was wissen wir, wodurchs zusammenhält;
 Und muß es so und kann nicht anders sein?! (G 492)

Schon in diesen frühen Versen klingt eine Problemstellung inbezug auf Dichter, Kunst und Leben an, die in späteren Werken immer wieder auftritt. Im gleichen Gedicht wird auch die Verpflichtung des Dichters gegenüber dem Leser erwähnt. Hofmannsthal versucht trotz aller Zweifel seine Dichtung zu rechtfertigen, denn er wollte ja mit ihr eine Aufgabe erfüllen:

Daß mich bei deiner trostverschlossnen Angst
 Ein seltsam dumpfes Mitleid hat durchwühlt.
 Und daß ich, selber ohne Trost und Rat,
 Dich trösten wollte, wie ein Kind ein Kind,
 Das nichts von unverstandnem Kummer weiß,
 Von Dingen, die unfaßbar in uns sind. (G 492)

Kommunikation mit dem Mitmenschen wird gesucht. Der Dichter weiß, man will ihn hören, und seine größte Verfehlung wäre es, wenn er nicht wahrhaftig wäre.

Sag nie mehr, bei deiner Seele!
 Als du spürst. Bei deiner Seele!
 Tu nicht eines Halms Gewicht
 Mit verstelltem Mund hinzu:
 Dies ist so ein Punkt, wo Rost
 Ansetzt und dann weiterfrißt. (G 267)

Das Wort birgt in sich eine Verantwortung. Hofmannsthal erkennt und erfährt in seinem eigenen frühen Schaffen die Gewalt der Worte. Im Zusammenhang hiermit wird auch seine

wachsende Abneigung Stefan George gegenüber verständlich.
George hatte die Sprache so in der Gewalt, daß er durch
sie die Macht eines Verführers der Menschen gewann.

Von seinen Worten, den unscheinbar leisen,
Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen,
Er macht die leere Luft beengend kreisen,
Und er kann töten, ohne zu berühren. (G 502)

Dieser Herrschaft eines Magiers, die George über die
Sprache sowie seine Zuhörer zu haben schien, versucht
Hofmannsthal auszuweichen.

Aber auch er selbst kann in seinen frühen versen
und Dramen sprachlich und gedanklich nicht auf dem Boden
der konkreten Realität verweilen. Er denkt sich immer
wieder in eine Art Traumwelt hinein.

Zum Traume sag ich: "Bleib bei mir, sei wahr!"
Und zu der Wirklichkeit: "Sei Traum, entweiche!"
(G 471)

Mit Hilfe der Sprache wird einem irrealen Gedankengut
Wahrhaftigkeit gegeben, während die Wirklichkeit sprachlich
in eine traumhafte Sphäre enthoben wird. Auf diese Weise
drückt sich ein reales Erleben poetisch so aus:

Schimmernd gießt die Ampel Dämmerwogen um dich her,
Leise kommt der Orchideen Duft geflogen um dich her
Aus den bunten, schlanken Vasen; und der Spiegel
streut die Strahlen,
Die er, wo der Schimmer hinfällt, aufgesogen, um
dich her.
Auf dem Teppich, der zu Füßen, spielt der Wider-
schein des Feuers,
Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um
dich her;
Und die Uhr auf dem Kamine, die barocke, zierlich
steife,
Tickt die Zeit, die süßverträumte, wohlgewogen um
dich her. (G 475)

Hier betritt der Dichter das Reich der Phantasie, das mit Hilfe der Sprache zur dichterischen Wirklichkeit wird. Seine Gedanken werden durch die Sprache angeregt. Sie hat große Suggestivkraft und wird in diesem Gedicht eher um ihrer selbst willen benutzt als zur Realisierung wesentlicher Gedanken.

In seinem Gespräch über Gedichte (1903) rechtfertigt Hofmannsthal rückblickend das, was er in seinen eigenen frühen Versen sprachlich sowie gedanklich verwirklicht hatte, nämlich Poesie als Bezauberung. Das magische Sprechen wird hier als einzig möglicher Ausdruck einer seelischen Erfahrung verstanden, die zur poetischen Verwirklichung drängt. Das magische Sprechen ist allerdings nur dann gerechtfertigt, wenn es dazu dient, den Leser zu größerer Einsicht des Daseins zu führen und ihn "unaufhörlich zu verwandeln" (P II 89). Es ist wichtig zu bemerken, daß diese Analyse der poetischen Sprache nach der Chandos-Krise entstanden ist, also zu einer Zeit, da sich Hofmannsthal dem Genre der Lyrik nur noch gelegentlich zuwandte, sondern vielmehr in Prosastücken und Dramen seine Gedanken zu verwirklichen suchte. Hofmannsthal bringt in dieser Auswertung der Lyrik einige äußerst interessante Gedanken zum Ausdruck, die jedoch zur Zeit der Entstehung seiner frühen Gedichte sicher noch nicht alle konzipiert waren. Die Jugendlyrik ist aus einem ganz anderen Denken heraus entstanden. Im Gespräch über Gedichte wird deutlich,

daß Hofmannsthal die Chandos - Krise schon hinter sich hat und eine neue Auffassung vom Menschen und seinem Verhältnis zur Welt vertritt.

Eine der wichtigsten Erfahrungen, die der Dichter inzwischen gemacht hat, drückt sich hier wie folgt aus: "Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden draußen . . . wir besitzen unser Selbst nicht; von außen weht es uns an." (P II 82,83) Während die frühe Lyrik und hauptsächlich die lyrischen Dramen durch eine Neigung zur Selbstanalyse und Introversion gekennzeichnet werden, wird hier ein ganz neuer Weg gezeigt: die Verwirklichung des Selbst, das heißt Selbsterkenntnis durch Anteilnahme an der Umwelt und den Mitmenschen. Erst auf Grund dieser Erkenntnis ist es für Hofmannsthal möglich, den Weg zum eigentlichen Drama zu finden.

Im Gespräch über Gedichte zeigt sich in Hinsicht auf das lyrische Sprechen eine vom Dichter inzwischen gewonnene Einsicht, daß das Dasein aus unzähligen "geheimnisvollen Chiffren" besteht, "mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat." (P II 87) Der Dichter darf sich glücklich schätzen, diese Chiffren oder Symbole benutzen zu dürfen, ja er muß sie benutzen, denn es gibt keine "Gedankenworte, keine Gefühlsworte" (P II 87), die es vermögen, die tiefsten Regungen der Seele auszudrücken. Es wird hier die

begrenzte Ausdruckskraft der Sprache akzeptiert. Da wo die Alltagssprache ihren Dienst versagt, beginnt die eigentliche Poesie. Ein "Gutes Gedicht" verwendet Metaphern, Symbole und Bilder um ihrer selbst willen, denn "niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft." (P II 84)

Als 1903 diese Betrachtungen über das Wesen der Poesie entstehen, hatte Hofmannsthal schon so gut wie ganz aufgehört, Gedichte zu schreiben. Im Gedichtsband seiner gesammelten Werke findet sich kein einziges Gedicht aus dem Jahre 1903. Diese Überlegungen sind also rein theoretisch, ohne in irgendeinem Gedicht bewußt verwirklicht zu werden. Daher ist auch zu verstehen, daß Hofmannsthal hier nicht mehr die Einschränkung des lyrischen Schaffens durch die begrenzte Ausdrucksmöglichkeit der Sprache als akutes Problem empfindet. Nicht so zur Zeit der Entstehung seiner frühen Lyrik.

Neben Gedichten, die die völlige Beherrschung der Sprache aus einem dichterischen Impuls heraus bezeugen, schreibt schon der junge Hofmannsthal Verse, in denen er sich selbst und dem Dichter an sich den Vorwurf macht, daß er im Grunde der Sprache nicht Herr wird, wenn es

darauf ankommt, eine innere seelische oder traumhafte
Regung sprachlich zu realisieren.

Dichter im Lorbeerkranz.
Betrogner Betrüger,
Wärmt dich dein Ruhmesglanz,
Macht er dich klüger?!
Deuten willst du das dämmernde Leben,
Im Herzen erlösen das traumende Streben?

Kannst du denn noch verstehen,
Was du selber gestern gedacht,
Kannst du noch einmal fühlen
Den Traum der letzten Nacht?
Wenn deine Seele weinet,
Weißt du denn auch warum?
Dir ahnt und dünkt und scheint, -
Oh, bleibe lieber stumm. (G 482)

Der "Dichter im Lorbeerkranz" ist der junge Hofmannsthal selbst, der schon mit 17 Jahren, als diese Verse entstanden, mit Anerkennung und Ruhm betäubt worden war. Dieser Ruhmesglanz hat ihm jedoch weder innere Sicherheit noch geistige Klarheit gegeben. Der Ruhm entblößt sich als Betrug, denn er ehrt ihn für etwas, das er seiner Meinung nach nicht geleistet hat: die Vermittlung von Lebenserkenntnis. Die Betrogenen sind jene, die seine so wunderbar klingenden Verse als Reflexion der Wirklichkeit aufgenommen haben. Der Dichter, der Deuter des Lebens, wird in seiner Hilflosigkeit dem rätselhaften Leben gegenüber bloßgestellt. Wie kann er konkrete Wahrheit darstellen, wenn alles, was er aufnimmt, sich nur zu einem vagen Ahnen und Scheinen verdichtet? Hinzu kommt noch die Frage nach der Rechtfertigung seines Schaffens:

Darfst du leben, wenn jeder Schritt
Tausend fremde Leben zertritt,
Wenn du nicht denken kannst, nichts erspüren,
Ohne zu lügen, zu verführen! (G 485)

Er weiß, daß er in seinem Werk nicht absolut wahrhaftig sein kann. Dies beruht zum Teil auf der Sprache selbst: sie besteht aus Worten, deren Vieldeutigkeit nahezu grenzenlos ist.

Endlose Kreise
Ziehet das leise
Unsterbliche Wort,
Fort und fort.
Wie es tausendfach gedeutet
Irrlichtgleich die Welt verleitet. (G 483)

Der Versuch, das Leben sprachlich zu reflektieren, wird noch in anderer Hinsicht problematisch. Die Ohnmacht des Dichters dem Leben gegenüber beruht auf der Komplexität des Lebens selbst; es läßt sich mit einer begrenzten, begriffsgebundenen Sprache nicht in allen Einzelheiten, also nicht in seiner ganzen Wahrheit, erfassen. "Denn was dein Geist, von Glut durchzuckt, gebar, / Eh du gestaltet, ists schon nicht mehr wahr." (G 483) Was im Augenblick wahr ist, verliert im nächsten Moment schon an Wahrhaftigkeit, denn jeder neue Augenblick macht den gewesenen zur Vergangenheit, die aus einer neuen Perspektive gesehen sein will. Diese Augenblicksregungen können jedoch durch das Wort zur Dauer gezwungen werden, aber damit ist zugleich eine Verzerrung der Wahrheit verbrennen denn "Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt." (G 149)

Mit diesen Worten ist ein wichtiger Gedankengang Hofmannsthals berührt. Da "jede unserer Seelen nur einen Augenblick lebt . . ." (A 93) wir also in jedem Moment ein anderer Mensch sind, muß notgedrungen jeder, aus dem Zusammenhang herausgenommene, festgehaltene Gedanke, eine im Verhältnis zum Ganzen überbetonte Einzelsituation darstellen, die eine bestimmte Seite unseres Selbst ungebührlich scharf beleuchtet und daher im Grunde unwahr ist. Jeder Dichter muß die Erfahrung machen, da seelische Vorgänge viel zu komplex sind, um mit der Sprache ganz erfaßt werden zu können. Doch erschließen sich dem Dichter in einem genialen Schaffensmoment immer wieder neue sprachliche Möglichkeiten. Selbst die abgegriffene Alltagssprache ist im Grunde unerschöpflich. "In dem Worte, dem abgegriffenen, liegt was mancher sinnend suchet: / Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtender Kristalls verborgen." (G 488) Aber so wie jedes Kristall vielseitig ist, so ist auch die Bedeutung eines Wortes nicht absolut, und die darauf basierende Wahrheit kann nur eine relative sein.

Hofmannsthal kritisiert wiederholt die Abgenutztheit der Sprache, denn "auf die Goldwaage legt die Welt ihre Wörter nicht." (L II 68) Er sucht nach neuen sprachlichen Möglichkeiten, die seine dichterische Aussage bestimmter ausdrücken konnten.

Die begriffsgebundene Alltagssprache soll durch eine völlig neue Sprache ersetzt werden, deren Ausdrucksmöglichkeit grenzenlos ist. "Wonnen des Denkens. Sich loswinden aus den Banden der Begriffe . . . Und dann das Bilden neuer Begriffe, mächtiger, vielbeschwörender Zauberworte, deren letztes, einfachstes Gott weiß, Gott ist." (A 104)

Die Diskrepanz von Wort und Wirklichkeit soll überbrückt werden. Der junge Hofmannsthal sucht nach einer Sprache, die mit der Alltagssprache so wenig wie möglich gemein haben soll, denn "das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber." (P I 263)

Der Zweifel an der Möglichkeit einer wahrhaftigen dichterischen Aussage findet sich schon früh in Hofmannsthals Werk. Aber der Dichter vermag es, sich in seiner frühen Lyrik ganz dem Zauber der Sprache hinzugeben, und so kann zunächst einmal die eigentliche Sprachkrise nicht zum Ausbruch kommen.

In dem, was bisher über Hofmannsthals Lyrik gesagt und von ihr zitiert wurde, zeigt sich neben einer genialen Beherrschung der Sprache zugleich ein Beherrschtsein von ihr. Hofmannsthal sagt hierzu: "Wuchs dir die Sprache im Munde, so wuchs in die Hand dir die Kette: / Zieh nur das Weltall zu dir! Ziehe! sonst wirst du geschleift." (G 89)

Die Grenze zwischen Sprachgewalt und Sprachüberwältigung ist nur vage, und das eine kann ins andere übergehen, nämlich dann, wenn sich der Dichter der Suggestion der Sprache hingibt. Das kann, wie im letzten Zitat angedeutet wurde, einen negativen Effekt haben.

Es kann aber auch von positivem Wert sein, indem nämlich die Worte im magischen Sprechen dem überlieferten Begriffszusammenhang entnommen, einen ganz neuen Symbolwert gewinnen und somit zu "versiegelten Gefäßen des göttlichen Pneuma, der Wahrheit," (A 105) werden können.

In Ad me ipsum, einer der aufschlußreichsten Interpretationshilfen, die uns der Dichter gibt, wird die Zeit des magischen Sprechens als Präexistenz bezeichnet, als ein "glorreicher aber gefährlicher Zustand" (A 213). Das magische Sprechen ist insofern glorreich als es auf einer höheren Ebene das Individuum und die Welt als eine Einheit darstellen kann. Gefährlich ist dieser Zustand der Präexistenz und das damit verbundene magische Sprechen, weil keine Verbindung mit dem eigentlichen Leben, kein Übergang ins aktive Dasein, in die Existenz angestrebt wird.

Das magische Sprechen ist ein Sprechen der Jugend, und es setzt ihre Unbefangenheit voraus. Ein wachsendes Gefühl innerer Unsicherheit und Unzulänglichkeit des Dichters deutet schon auf die Chandos - Krise hin. 1896 schreibt Hofmannsthal an George: "Ich fühle mich in meinem Schaffen

so unsicher, so weit, nicht von Reife . . . für wessen Dichtungen vermöchte ich mit Zuversicht und Glauben einzutreten, solange ich, an mir selber irre, erst von jedem neuen Tag schwankend und ängstlich die Bestätigung erwarten muß, daß ich überhaupt die Worte, mit denen wir Werthe bezeichnen, in den Mund zu nehmen nicht völlig unberechtigt bin . . .⁷

Das Aussetzen seiner lyrischen Produktivität hängt mit dieser wachsenden Unsicherheit eng zusammen. Es sind nur noch ganz wenige Verse, die nach 1896 entstehen.

Hofmannsthal wendet sich nunmehr dem Drama und der Prosa zu. Die frühe Prosa führt den Leser meistens in eine traumhaft visionäre Welt, wie man sie schon aus den Gedichten her kennt.

In die Zeit der beginnenden und im Chandos - Brief endenden Sprachkrise fallen zwei Prosastücke, die in diesem Zusammenhang genauer untersucht werden sollen.

Im Märchen der 672. Nacht zeigt Hofmannsthal an Hand des in gesellschaftlicher Isolation lebenden und im Ästhetizismus befangenen Kaufmannssohnes die Antinomie von Kunst und Leben auf. Die Erzählung entsteht 1895, und Hofmannsthal bemerkt 1917, daß "sie die schwerste Arbeit, die ich je unternommen habe"⁸ sei.

Ein reicher Kaufmannssohn bricht alle Beziehungen zu seinen Mitmenschen ab und umgibt sich in seiner Wohnung mit den schönsten und teuersten Gegenständen, er glaubt schließlich in ihrer Betrachtung den Sinn seines Lebens zu finden. In einer kritischen Phase seines Lebens, im Übergang von der Jugend zum Erwachsensein, wendet er sich

von den Menschen zu den Dingen. Aber genügt diese Daseinsform des Ästhetischen auf die Dauer? Der Kaufmannssohn ahnt, daß es kein Dauerzustand bleiben darf, "er fühlte ebenso die Nichtigkeit aller dieser Dinge wie ihre Schönheit; nie verließ ihn auf lange der Gedanke an den Tod." (E 8)

Plötzlich gewinnen für den Kaufmannssohn wieder Menschen an Bedeutung. Menschen, die sich verloren und allein gelassen fühlen, appellieren an seine Hilfsbereitschaft. Er versagt jedoch, weil er ahnt, daß durch sein Eingreifen in das Geschick anderer das Risikolose des Ästhetizismus aufhören und das Risiko der Existenz beginnen würde. Der Kaufmannssohn zieht sich in den Kerker seiner selbst zurück. Mit dem Verrat des Lebens beginnt sich der Abgrund des Todes zu öffnen. Der Tod findet jedoch nicht seine Rechtfertigung als Abschluß eines ausgefüllten Lebens, sondern er setzt einen endgültigen Schlußstrich unter ein vergeudetes Leben. Der Kaufmannssohn stirbt einen häßlichen Tod, ohne einen menschlichen Kontakt wiederhergestellt zu haben.

Welche menschlichen Kontaktmöglichkeiten sind in dieser Erzählung gegeben? Der ursprüngliche Titel lautete: Geschichte des Kaufmannssohnes und seiner vier Diener. Es handelt sich also um das Verhältnis eines Menschen zu vier Mitmenschen. Alle treten mit ihrem individuellen Wesen an ihn heran. So zum Beispiel das ältere Mädchen mit

"einer unbestimmten, ihn quälenden Forderung" (E 13), das jüngere mit einer "ungeduldigen . . . Aufmerksamkeit" (E 13). Obwohl der Kaufmannssohn ohne seine vier Diener nicht auszukommen glaubt, ist er doch dauernd auf der Flucht vor ihnen und sucht vor allem ihren Blicken auszuweichen. Von einer sprachlichen Kommunikation zwischen ihm und den Dienern kann nie die Rede sein, sondern der Kontakt wird durch gestische Mittel hergestellt. Der Kaufmannssohn betrachtet diese Menschen fortwährend und wird dauernd von ihnen beobachtet. Aber vor seinem inneren Auge erstarren sie zu etwas Künstlichem, Leblosen. Dieser Vorgang wird von Hofmannsthal in einem anderen Zusammenhang beschrieben. In einem Aufsatz über Swinburne heißt es inbezug auf den englischen Künstler des "moralischen Englands":

Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See . . . Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendeine Kunst hindurchgegangen ist . . . Beim Anblick irgendeines jungen Mädchens werden sie an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Amphore denken. (P I 99)

Diese Beschreibung trifft genau auf die Begegnung des Kaufmannssohnes mit seiner Dienerin zu. Erst auf dem Umweg über die Kunst versucht er zum Leben zu finden. In dieser Erzählung soll jedoch gerade gezeigt werden, daß eine einseitige Beschäftigung mit der Kunst den einzelnen so vom eigentlichen Leben entfernen kann, daß er schließlich gar keinen Anschluß mehr findet.

Direkte Rede in dieser Erzählung ist niemals auf ein Gegenüber gerichtet, sondern ist Selbstgespräch: "Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße." "Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod." (E 9) Der Kaufmannssohn sagt diese Worte mit Überheblichkeit, ohne ihren eigentlichen Sinn zu begreifen. Er denkt sich in eine Phantasiewelt hinein, die mit seinem eigenen Leben gar nichts gemein hat. Die ganze Erzählweise erinnert sehr an Kafka. Der Gang der Handlung legt einen Vergleich mit der Ausweglosigkeit eines Alptraums nahe. Die sprachliche Behandlung des Stoffes ist realistischer als die Handlung selbst. Während jedoch Kafka die Angst des einzelnen in einer sinnlos erscheinenden Welt darstellt, geht es in dieser Erzählung um die Darstellung der Angst angesichts eines sinnlos gelebten Lebens. Die Sprache ist äußerst nüchtern und sachlich und stellt dennoch eine traumhafte Welt dar, wie ja auch der Titel der Erzählung andeutet.

In der einige Jahre später entstandenen Reitergeschichte ist die gehaltliche Aussage sprachlich noch wesentlich gedrängter und symbolgeladener. Es gibt hier kaum einen Satz, der nicht kunstvoll verschachtelt ist und den atemlosen Ablauf des Geschehens spiegelt. Das folgende Zitat deutet diese Erzählweise an:

Unter dem Geläute der Mittagsglocken, der Generalmarsch von den vier Trompeten hinaufgeschmettert in den stählern funkelnden Himmel, an tausend Fenstern hinklirrend und zurückgeblitzt auf achtundsiebzig aufgestemmte nackte Klingen; Straße rechts, Straße links wie ein aufgewühlter Ameisenhaufen sich füllend mit staunenden Gesichtern; . . .
(E 51)

Dieses Satzgefüge ist noch lange nicht zu Ende, und der Leser verliert nahezu die Orientierung auf Grund der gesprengten grammatischen Form. Das Geschehen hastet dahin, und obwohl es wirklich ist, gewinnt das Ganze doch durch die Häufung des Partizips etwas Irreales. Hofmannsthal kommentiert hierzu: "Das Element der Dichtkunst ist ein geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte." (P I 310)

In dieser Erzählung zeigt der Dichter sich wieder ganz als Meister der Sprache. Alle ihre Effekte (Klang, Bildlichkeit, Rhythmus) werden benutzt, um eine traumhafte, irreale Welt zu gestalten. Die grundlegende Bedeutung und Unwiderruflichkeit des Wortes offenbart sich dort, wo es zur direkten Rede kommt, was auch in dieser Erzählung nur selten der Fall ist." . . . in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier," (E 53) sagt der Wachtmeister zu einer früheren Bekannten, und Hofmannsthal fährt fort: "Das ausgesprochene Wort aber machte seine Gewalt geltend." (E 53) In Hofmannsthals Buch der Freunde findet sich diese knappe Feststellung: "Das Wort ist mächtiger als der es spricht." (A 84) Die wenigen Worte, die der Wachtmeister äußert, wachsen über ihn hinaus und regen seine Einbildungskraft ungeheuer an. Er beginnt sich in Träumereien über die Zukunft zu verstricken, die schließlich in einem Wachtraum enden, in dem alles symbolisch auf seinen nahen Tod hindeutet.

Die zweite direkte Rede kommt vom Rittmeister, dem Vorgesetzten des Wachtmeisters: "Handpferde auslassen!"

(E 53) Dieser Befehl wird vom Wachtmeister nicht befolgt, und er wird erschossen. In beiden Fällen führt somit die direkte Rede zu einer radikalen Wendung der Handlung.

Während bisher die Sprache als Verwirklichung einer dichterischen Aussage betrachtet wurde, soll nun anhand der lyrischen Dramen die Sprache als Kommunikationsmittel untersucht werden.

Die Sprache hat zwei wesentliche Aufgabenbereiche: sie dient zur Mitteilung des inneren Selbst und zum menschlichen Gespräch. Im poetischen Sprechen muß sie nur die erste Aufgabe erfüllen. Der Dichter teilt sich dem Leser mit mehr oder weniger großer Subjektivität mit. Seine lyrische Aussage ist zwar auf ein Gegenüber ausgerichtet, erwartet aber keinen sofortigen Respons. Dramatisches Sprechen setzt den Respons des Gegenüber voraus, es kann sich nur zwischen zwei charakterlichen Polen entwickeln. "Das Wesen des Dramas ist Gespräch. Das Zuhören ist ebenso wichtig wie das Reden."⁹ Sicher beruht das Drama auch wesentlich auf dem Ablauf einer Handlung, "aber was geschieht, geschieht fast nur durch das Gespräch."¹⁰ Ein echtes Gespräch kann aber nur dann entstehen, wenn sich Menschen etwas zu sagen haben und gewillt sind, ihrem Gegenüber eine eigene Meinung zuzubilligen.

Sehen wir uns Hofmannsthals lyrische Dramen an. Die Tatsache, daß der Dichter für seine Dramen denselben lyrischen Sprachton verwendet wie in seinen Gedichten, ist zum Teil dafür verantwortlich, daß die Dramen als solche scheitern, denn die Doppelfunktion der Sprache ist hier dichterisch nicht verwirklicht worden. Die Möglichkeiten der Sprache, die "Ausdruck des Ich und zugleich Kommunikationsmittel"¹¹ ist, werden nicht auf einen Nenner gebracht. Das Problem liegt hier nicht in der Sprache selbst begründet, denn sie bietet sich dem jungen Hofmannsthal in ihrem ganzen Reichtum an; sondern es liegt an den Personen dieser frühen lyrischen Dramen, die nur eine bestimmte Sprache zu sprechen wissen, nämlich die poetische, die nur auf Selbstaussdruck zielt und kein Gegenüber anspricht. Somit wird ein wesentliches Bauelement des Dramas, nämlich der dramatische Dialog, negiert.

Man muß im Auge behalten, daß die lyrischen Dramen zur selben Zeit wie Hofmannsthals frühe Lyrik konzipiert wurden. So finden sich alle Stilbesonderheiten der Lyrik auch im lyrischen Drama.

Es ist wichtig, einige dieser frühen Dramen näher zu untersuchen, um zu sehen, welchen Weg der Dichter zu gehen hatte, um vom lyrischen Sprachton zum realistischen, kommunikativen Sprechen zu gelangen.

Das Gesamtwerk Hofmannsthals beschäftigt sich immer wieder mit der Fragestellung: wie kann der einzelne aus seiner Isolierung befreit werden und zum Nächsten, zur Gesellschaft, ja ganz allgemein zum wahren, aktiven Leben Kontakt finden? Und hiermit eng verbunden ist die Frage nach der Tragfähigkeit und Kommunikationsmöglichkeit der Sprache, die ja schließlich die wichtigste Voraussetzung des menschlichen Kontaktes ist.

Nach diesem Kontakt zum Mitmenschen sehnen sich am intensivsten und aussichtslosesten die Personen der frühen Dramen. Man kann nicht behaupten, daß sie sich aktiv darum bemühen, es ist eher ein resignierendes Erkennen ihrer Vereinzelung und ein Bedauern, daß sie den Anschluß an das eigentliche Leben verpaßt haben. Sie alle leiden am Bewußtsein ihrer Selbst und ihrer Lebenslage.

Hofmannsthals kritische Einstellung der Sprache gegenüber ist eng verknüpft mit seiner Vorstellung vom Menschen und dessen Stellung im Leben und in der Gesellschaft. In Seinen frühen Dramen haben alle Hauptpersonen ein Grundproblem: sie suchen nach einem Schicksal, nach der Verknüpfung mit dem Leben. Aber sie kommen von sich selbst nicht los, und diese Situation findet ihre Reflexion in der Sprache dieser Menschen. Es ist eine Sprache aus der Isolation heraus. Sie vermögen gedanklich oder gefühlsmäßig gar nicht auf ihre

Mitmenschen einzugehen. Sie sprechen zwar mit ihnen, aber sie wollen eher gehört als verstanden werden.

Hören wir einmal Andrea zu in Gestern (1891):

Nur aus sich selber strömt, was wir empfinden,
 Und nur Empfindung findet rück die Pforte:
 Ohnmächtig sind die Taten, leer die Worte!
 Ergründen macht Empfinden Unerträglich,
 Und jedes wahre Fühlen ist unsäglich . . .
 (G 145)

Es ist ja Leben stummes Weiterwandern
 Von Millionen, die sich nicht verstehn,
 Und wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,
 So sieht ein jeder sich nur in dem andern.
 (G 146)

Dem Tode neid ich alles, was er wirbt,
 Es ist vielleicht mein Schicksal, das da stirbt,
 Das andere, das Große, Ungelebte,
 Das nicht der Zufall schnöd zusammenklebte . . .
 Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse:
 Hast du das Beste nicht, vielleicht, versäumt?!
 (G 147)

Hier sind die wichtigsten Gedanken der frühen Dramen in sprachlicher Vollkommenheit dargelegt. Gianino (Tod des Tizian, 1892), Claudio (Der Tor und der Tod, 1893) und Fortunio (Der weiße Facher, 1897) wiederholen dieselben Gedanken. Sie alle leben im Gefühl grenzenloser Einsamkeit und mit der Ahnung, die bei Claudio zur schrecklichen Gewißheit wird, daß sie das eigentliche Leben verpaßt haben.

Es interessiert uns bei diesen Äußerungen von Andrea hauptsächlich seine Bewertung der Sprache. Entscheidend ist, daß er trotz seiner einmaligen Beherrschung der Sprache nicht an sie glaubt. Die Worte sind für ihn inhaltslos, und deshalb glaubt er, daß der einzelne sein wahres Selbst nicht durch die Sprache zum Ausdruck bringen

kann. Aber die Einsamkeit und die Isolation des einzelnen ist nicht die Folge einer Sprachkrise, sondern umgekehrt.

Andrea spricht gern und viel und hört sich selbst gern große Worte machen; und solange er das Wort hat, braucht er nicht zuzuhören, also nicht von sich zum anderen umzuschalten. Er spricht viel Wahres und ist sich doch des tiefen Ernstes seiner Worte gar nicht bewußt. So zum Beispiel, wenn er behauptet: "Und wenn sich jemals zwei ins Auge sehn, / So sieht ein jeder sich nur in dem andern." (G 146) Hier rührt er nämlich an das Grundproblem seiner eigenen Existenz. Es ist für ihn unmöglich, auf den Mitmenschen einzugehen. "Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein, / ich lebe, der sie brauche, ich allein!" (G 147) Er erlaubt seinen Mitmenschen gar keine eigene Existenz. Er liebt nur um seiner selbst willen, weil er im anderen eine Resonanz seines eigenen Ich findet und damit eine Selbstbestätigung, die ihm helfen soll, seine eigene Lebensunsicherheit zu überwinden. Andrea lebt in dauerndem Selbstbetrug, und die Sprache ist ihm dabei behilflich. Er betäubt sich mit seiner eigenen Redegewandtheit. Er selbst sowie auch seine Freunde lieben seine schönen Reden. Die Sprache wird ihm zum Mittel der Selbstbehauptung. Sie reflektiert seine Lebensweise: ein pausenloses Dahinströmen ohne ernstes Nachdenken. Fortunio, ein Maler, durchschaut den großen Redner und unterbricht ihn: "Was sprichst du viel, so

Ei

lä

Kr

me

be

sa

Ve

Ju

We

sa

Di

na

Ge

Mi

zu

be

te

Wah

lä

er

Einfaches zu sagen? / Du trägst die Stimmung nicht, du läßt dich tragen." (G 155) Hier wird wieder die magische Kraft der Sprache erwähnt, der Andrea unterliegt. Er meistert zwar die Sprache, läßt sich aber auch von ihr bestimmen; so kommt es, daß er viel Tiefes und Ernstes sagt aber im Grunde nicht versteht, denn zum echten Verständnis gehört Lebenserfahrung, und die hat der junge Andrea noch nicht gesammelt.

Fantasio, der Dichter, führt ihn auf einen neuen Weg der Erkenntnis, wenn er folgendes über die Sprache sagt:

Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen,
In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen,
Wenn sich von ihnen das Gemeine hebt
Und uns ihr sinn lebendig, ganz erwacht. (G 171)

Diese Worte greift Andrea auf, sie sind für ihn auf einmal von grundlegender Wahrheit, und er führt Fantasios Gedanken weiter:

Und kanns nicht sein, daß, wie ein altklug Kind,
Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind,
Mit anempfundener Enttäuschung prahlen
Und spät, erst spät mit wahren Leiden zahlen. (G 173)

Mit einem Mal vermag Andrea seine gegenwärtige Lebenslage zu durchschauen und die Zukunft zu ahnen. Es wird ihm bewußt, daß er seine Reden meist nur um der schönen Worte willen hält und im Grunde genommen nicht die innere Wahrheit seiner Worte erkennt oder mit ihr spielt. So läßt ihn der Treubruch Arlettes nicht unverletzt, wie er sich einzureden versucht, sondern er zerstört in ihm

die ganze Illusion einer Vergangenheit, die angesichts des gegenwärtigen Augenblicks bedeutungslos ist. Er erkennt, daß er nicht nur dem Augenblick huldigen darf, sondern auch mit den Konsequenzen des Gestern fertig werden muß.

In diesem lyrischen Drama charakterisieren sich die einzelnen Personen nicht durch Handeln oder dramatischen Dialog. Obwohl zahlreiche Personen mitspielen, kommt doch im Grunde nur Andrea zu Worte. Die anderen sprechen meist nur, um ihm das Stichwort zu neuen Erörterungen zu geben. Andrea charakterisiert sich selbst, wird aber für den Leser nicht zu einer individuellen Persönlichkeit sondern zum Menschentyp, nämlich dem Typ des Ästheten und Lebensgenießers. Es vollzieht sich hier allerdings schon eine charakterliche Wandlung, nämlich als Andrea die Unhaltbarkeit seiner Lebensphilosophie erfährt. Der Treubruch Arlettes ist der erste echte Schicksalsschlag in seinem Leben, der ihn aus der traumhaften Welt der Präexistenz in einen schmerzvollen Zustand des Erwachens stößt. Es stürzt hier eine Welt von Worten von der Wirklichkeit getroffen zusammen.

Auch im Fragment Der Tod des Tizian (1892) ist die Vollkommenheit der sprachlichen Behandlung für den Leser eindrucksvoller als der gehaltliche Wert. Hofmannsthal treibt ein bewußtes Klangspiel mit Worten und ist auf Alliteration und Konsonantenübereinstimmung bedacht. Das Fragment ist eine Preisung der Schönheit und der Fähigkeit,

sie zu erkennen und darzustellen. Es werden auch wieder große Worte gemacht, und die Sprache dient eher zum Selbstzweck als zur mitmenschlichen Kommunikation. Man hat es hier mit lyrischen Reflexionen in Dialogform zu tun. Gehaltlich gesehen ist eine dramatische Behandlung ungeeignet, denn die dargestellten Personen leben ein völlig konfliktloses Dasein.

In Der Tor und der Tod (1893) werden die didaktischen Aspekte noch intensiver behandelt als in Gestern. So wie Andrea lebt auch Claudio in einer Scheinwelt und hat nur eine Ahnung vom wahren Leben. Die Konfliktlosigkeit der Präexistenz wird durch diese Ahnung gestört. In diesem Stück wird die Fragestellung von Gestern wieder aufgegriffen und weitergeführt. Andrea erkennt, daß er am wahren Leben vorbeigelebt hat, Claudio ist auf Grund dieser Erkenntnis zum wahren Leben bereit, hat aber keine Chance mehr. Hier ist zum ersten Mal in den frühen Stücken ein tragischer Aspekt eingeführt, der sich zur dramatischen Behandlung eignet.

In diesem Stück ist wiederum die monologische Sprechhaltung und lyrische Stimmung kennzeichnend. Claudio fühlt sich vom wahren Leben ausgeschlossen. Er beneidet jene Menschen, die zu echtem Fühlen fähig sind und sich in einer einfachen, alltäglichen Sprache ihren Mitmenschen offenbaren können, während er in seinem ästhetischen Lebensbereich eine verkünstelte Sprache gebraucht, der

jedes wahre Leben fehlt, weil sie nicht auf echter Lebenserfahrung basiert. Er vermag sie nicht als Brücke zum Mitmenschen zu benutzen, sondern sie trägt nur noch weiterhin zu seiner Isolierung bei.

Obwohl auch hier wieder keine eigentliche Handlung vorkommt und die langen Dialoge im Grunde Monologe sind, so hat dieses Stück doch einen wirkungsvollen dramatischen Aspekt, nämlich die Gegenüberstellung zweier Kontrastfiguren, in deren Dialog die innere Wandlung Claudios mit großer sprachlicher Dynamik zum Ausdruck gebracht wird.

In allen lyrischen Dramen zeichnen sich die Hauptpersonen durch eine erstaunliche Redegewandtheit und Freude am Reden aus. In seinem Stück Der Kaiser und die Hexe (1897) warnt der Kaiser seinen Kämmerer vor einem "Zu-viel im Reden," (A 230) und in seinem "Ad me ipsum" kommentiert der Dichter hierzu: " - und in diesem Zu-viel ist eine Spaltung - ein Teil des Ich begeht, was den andere nicht will." (A 230) Dieser Zustand ist besonders kennzeichnend für Elis im Bergwerk zu Falun (1899), dem letzten Dramenversuch vor der Chandos-Krise. Elis ist im innersten gespalten und fühlt sich von einer Traumwelt und auch zugleich von der Wirklichkeit angezogen. Wenn er spricht, so ist es jeweils nur ein Teil seiner selbst, der sich äußert. Seine Sprechweise wird immer durch eine innere Erregung bestimmt. Die Worte brechen zeitweise unbewußt aus ihm hervor und machen sofort ihre Gewalt

geltend. Hier wird deutlich, wie sehr Hofmannsthal auch noch in diesem Drama dem magischen Sprachton der Lyrik verbunden war. Elis ist zunächst einmal völlig erschüttert, als er erkennt, daß seine Worte den längst verstorbenen Torbern zurückgeschworen haben: "Wer bist du, der mir zugehört? Was hab ich / Geredet? Wer bist du? Die Worte brachen / Aus mir hervor" (G 345) Und der Torbern antwortet: "Entquoll den Lippen / von selber nicht das rechte Wort?" (G 345) Es wird die Sprache hier als etwas Selbstständiges behandelt. Es ist die Magie der Worte, die Gewalt über den Redenden ausübt. Immer wieder erschrickt Elis vor seiner eigenen Rede und dem Effekt, den sie auf sein Denken und das seiner Mitmenschen hat. Dahlsjö ist das Gegenteil von Elis. Er ist dem Leben aktiv verbunden und gibt sich keinen Träumereien hin. Er versucht nicht, wie Elis, alles - selbst die tiefsten Regungen der Seele - sprachlich zu erfassen und bemerkt hierzu:

Auch ist es mir so widrig und verhaßt,
 Wenn man nichts unberedet lassen kann:
 Als hätt nicht grad das Beste auf der Welt
 Gar keinen Namen, weils zu körperlos. (G 416)

Auf Grund seiner Rede und auch der Annas kann man in diesem Drama zum ersten Mal von einer zeitweilig echten Dialogführung sprechen. Die Menschen sprechen hier zueinander und nicht mehr aneinander vorbei. Eine Ausnahme bildet natürlich Elis. Je tiefer er sich der Traumwelt verbunden

fühlt, um so monologischer wird seine Rede, denn sie dient ihm allein als Mittel der Introversion und Selbstfindung und reicht über die Grenzen seiner Selbst nicht hinaus. Da er von der Welt schon innerlich Abschied genommen hat, ist eine Kommunikation mit den Mitmenschen gar nicht mehr möglich. Elis will sich dem Vater mitteilen, aber dieser ist so sehr mit den realen Gegebenheiten des Lebens beschäftigt, daß er sich nicht in die Traumwelt von Elis einfühlen kann.

In "Ad me ipsum" schreibt Hofmannsthal folgendes über dieses Stück: "Im Bergwerk ist jenes gewaltige Hinüberziehende (das die Seele dem Leben entfremdet) erst wirklich gestaltet: das Reich der Worte, worin alles Gegenwart.- Das Ganze drückt den Versuch der Seele aus, der Zeit zu entfliehen in das Überzeitliche. Worte reißen das Einzelne aus dem Strom des Vergehens, vergegenwärtigen verewigen es. Die magische (nur selten gefährliche) Gewalt der Worte auf ein für diese Gewalt empfängliches Kindergemüt." (A 241) Das Wort ist von zentraler Bedeutung. Es ist bezeichnend für die Selbstinterpretation in "Ad me ipsum," da Hofmannsthal hier immer wieder die "magische Gewalt der Worte" (A 241) rechtfertigt; allerdings betont er zugleich, daß die Wortmagie nur in der Präexistenz ihre Berechtigung hat.

Dies ist jedoch das letzte Stück, in dem der Dichter noch einmal in die mystische Traumwelt der

Präexistenz zurückkehrt. Er hat allerdings nur den ersten Akt veröffentlicht, vielleicht weil dieser Extremfall der Introversion, wie er durch Elis verkörpert wird, nicht mehr mit der sich wandelnden Auffassung des Dichters vom Menschen und seiner Stellung in der Gesellschaft zu vereinbaren war. Hofmannsthal gelangt allmählich zu der Erkenntnis, daß eine Selbstrealisierung nicht in der Isolation stattfinden kann, sondern nur in der menschlichen Gemeinschaft, die den einzelnen zum Handeln anregt; und erst durch Handeln wird der Mensch zur Persönlichkeit.

Der Weg zum eigentlichen Drama ist erst dann möglich, wenn die Figuren nicht mehr nur Typen sind, sondern polar angelegte Charaktere, damit ein Spannungsfeld zwischen ihnen entstehen kann, das in der Sprache zum Ausgleich drängt. Dies wiederum ist nur dann möglich, wenn die Sprache nicht mehr um ihrer selbst willen benutzt wird, sondern Kommunikationsmittel ist. Es bedarf also eines Übergang vom magischen zum sozialen Sprechen, von der Präexistenz zur Existenz. Die Präexistenz ist nicht ein Stadium, das verworfen werden muß, sondern es ist ein Zustand, der überwunden werden muß, um zur wahren Existenz zu gelangen. Wahre Existenz ist aktives Leben. "Es gibt nur einen Weg, wie das Wort ins Leben hinüber kann . . . Wenn es der Schatten ist, den die Tat vorauswirft." (L IV 433) In einem Essay über d'Annunzio schreibt Hofmannsthal:

Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas Tut. Und die Männer und die Frauen in den Büchern d'Annunzios tuen nichts . . . Es hängt aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tun. Nur wer etwas will, erkennt das Leben. Von dem Willenlosen und Untätigen kann es gar nicht erkannt werden. (P I 235)

Echtes Drama setzt Charaktere voraus, und die gewinnen erst durch Handeln wirkliche Perspektive. Handeln kann man aber nur, wenn man sich an das Leben bindet und ihm nicht entflieht wie Claudio, Andrea oder Elis. Der ästhetische, kontemplative Mensch muß zum aktiven Menschen werden. Diese Forderung wird zwar schon im Frühwerk Hofmannsthals gestellt, aber erst in späteren Dramen teilweise erfüllt. Mit dieser Forderung nach einer neuen Lebenseinstellung hängt auch die Suche nach neuem sprachlichen Ausdruck zusammen. "Die magische Herrschaft über das Wort . . . darf nicht aus der Prä-existenz in die Existenz hinübergenommen werden!" (A 215,216) Der ins aktive Leben eingetretene Mensch darf die Sprache nicht mehr als Selbstzweck benutzen, sondern muß sich ihrer als soziales Organ bedienen.

IV. CHANDOS- KRISE: KRISTALLISIERUNG EINER KONTINUIERLICHEN ENTWICKLUNG

Die sogenannte Chandos - Krise ist eines der meist besprochensten Phänomene in Hofmannsthals literarischem Schaffen. Der Chandosbrief ist ohne Zweifel das Dokument einer entscheidenden Wandlung im Denken sowie Dichten Hofmannsthals. Die damit verbundene Krise ist jedoch nicht ein plötzlich auftretender Tiefpunkt im Schaffen des Dichters, sondern bahnt sich schon im Frühwerk an, und selbst in seinem späteren Werk sind die aufgezeigten Probleme der Chandos - Krise noch nicht alle überwunden.

Die Chandos - Krise ist also eine Kristallisierung der Problematik, der sich Hofmannsthal als Dichter und Mensch gegenübergestellt sah. Diese Problematik bezieht sich im Wesentlichen auf die Sprache. Die Chandos - Krise ist die Krise eines Dichters, der sein Handwerk nicht mehr ausüben zu können glaubt, weil er sich seines Werkzeugs, der Sprache, nicht mehr wie früher bedienen kann. Doch plötzlich bricht dieses vorwiegend lyrisch bestimmte Schaffen ab. Im Chandosbrief verdichtet sich dann Hofmannsthals Beunruhigung über das Aussetzen seiner dichterischen Produktivität zu einer analysierenden Überlegung, bei der die eigentliche Krise schon als überwunden gelten kann.

Sehen wir uns nun verschiedene literarische Werke vor der Chandos - Krise an, die schon direkt oder indirekt auf die kommende Sprachkrise hindeuten.

Eines der aufschlußreichsten Gedichte in diesem Zusammenhang ist das 1894 entstandene "Weltgeheimnis." Der Mensch ist aus einem ursprünglichen Zustand der Sprachbeherrschung und des Verstehens durch die Sprache herausgefallen. Er ahnt nur noch die tiefsten Zusammenhänge und auch das nur, wenn er sich in einem erhöhten seelischen Zustand, zum Beispiel dem der Liebe, befindet. Der zentrale Vers des Gedichtes ist der vorletzte:

In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,
Der eines Edelsteins Verlies. (G 15)

Die Sprache ermöglicht im allgemeinen nur ein oberflächliches Verständnis, denn sie ist hauptsächlich Begriffssprache, die nur das Äußere beleuchtet und nicht ins Wesen der Dinge zu dringen vermag. Sie enthält jedoch das Weltgeheimnis und vermag alles oder gar nichts zu offenbaren. Der einzelne kann dieses Weltgeheimnis nicht mehr begreifen, denn die Sprache spricht nicht mehr direkt zu ihm; er weiß nur davon wie nach einem Traum. Das "einst" des Wissens kann mit dem "nun" eines traumhaften Ahnens nicht mehr zur Synthese gebracht werden. Vergangenheit und Gegenwart sind ganz auseinandergebrochen, weil die Offenbarungskraft der Sprache für den einzelnen nicht mehr wirksam ist. Das hängt damit zusammen, daß seine magische

Einheit mit der Welt, ein durchaus romantisches Konzept, nicht mehr besteht. Der Mensch ist aus einem paradiesartigen Urzustand, in dem sich Ding und Wort noch ganz deckten, herausgefallen. Dieses Auseinanderbrechen von Begriff und Ding wird später im Chandosbrief das Zentralthema.

Im "Weltgeheimnis" wird schon deutlich, daß die Sprachskepsis nicht als eine isolierte, langsam sich entwickelnde Erscheinung im Menschen gewertet werden kann, sondern eng zusammenhängt mit der Lebenseinstellung des einzelnen. Für den aus einem präexistenziellen Zustand herausgefallenen einzelnen hat auch die Sprache an Unmittelbarkeit und magischer Aussagekraft verloren.

Wie wichtig für den jungen Hofmannsthal die magische Potenz der Sprache ist, wird in seinem Gedicht "Ein Traum von großer Magie" (1895) deutlich. Es sollen hier transzendente Vorgänge, traumhafte Visionen, sprachlich realisiert werden. Der Magier hat die Kraft, alles Gewesene, alles Gegenwärtige, Geistiges sowie auch Körperliches zu einer Einheit zu verbinden und durch Worte sowie Gebärden zu bestimmen.

Einen Kommentar gibt Hofmannsthal zu diesem Gedicht in seinen Aufzeichnungen: "Wir sind eins mit allem, was ist und was je war, kein Nebending, von nichts ausgeschlossen . . . Einige begreifen das Leben aus der Liebe. Andere aus dem Nachdenken. Ich vielleicht am Traum."

(A 107,108) Wie wichtig der Traum und eine damit verbundene

Rückkehr in eine Art präexistenziellen Zustand für den Dichter war, betont er immer wieder in seinem Frühwerk. Sehr wichtig für das Verständnis dieses Gedichtes ist ein weiteres Zitat aus Hofmannsthals Tagebuch: "Worte - Talismane- Engel und Boten Gottes. Solche Talismane läßt der Zaubergarten des Lebens zurück, sie haben Kraft über die Welt." (A 126) Es wird hier der Sprache höchste Offenbarungskraft zugeschrieben. Hofmannsthal fährt fort: "Wir leben in einem abgeleiteten Zustand. Alles die Nachschwüngen eines primären erhöhten Daseins." (A 126) Hier wird deutlich, daß dieses Gedicht den Gedankengang von "Weltgeheimnis" weiterführt. Die Sprache dient zur Realisierung eines gegenwärtigen Erlebnisses, das jedoch nur die Spiegelung eines früheren Originalzustandes ist. Durch die Sprache wird somit nur eine Schattenrealität festgehalten. In diesen Versen wird deutlich, daß der Dichter um einen ursprünglichen absoluten Zustand zu wissen glaubt, ihn aber sprachlich nicht wiedergeben kann, weil der Mensch, da er in diesem Zustand nicht mehr lebt, ihn auch geistig gar nicht wirklich durchdenken kann. Es ist also hier nicht die begrenzte Ausdruckskraft der Sprache, die der Dichter beklagt, sondern das mangelnde Sprachvermögen des einzelnen ist es, was ihn verhindert, sich wirklich mitteilen zu können.

Der Magier jedoch beherrscht noch die Welt. In ihm verkörpert sich eine Art Über - Ich, das sich noch in

einem ursprünglichen Existenzzustand befindet. Im Magier stellt Hofmannsthal die Aufgabe des Dichters dar. So wie der Magier inmitten des Daseins steht, alles begreift und alles durch Gebärden beherrscht, so soll auch der Dichter durch die Sprache etwas Höheres offenbaren. Die zentrale Strophe in diesem Zusammenhang ist:

Vom dünnen Quellenwasser aber fingen
Sich riesige Opale in den Händen
Und fielen tönend wieder ab in Ringen. (G 21)

Das "Quellenwasser," die Sprache in ihrer ursprünglichen Reinheit, wird zu "Opalen," zu literarischen Werken verdichtet, die dann in ihrer sprachlichen Wiedergabe einen sich vergrößernden Effekt haben.

Die Magie des Magiers und vergleichsweise die des Dichters ist seine "Fähigkeit, Verhältnisse mit Zauberblick zu ergreifen." (A 124) Es ist also ein Vermögen, das über das allgemein Menschliche hinausreicht.

Doch das ganze Erleben dieses Gedichtes ist ein Traum, und am Ende kehrt der Dichter in die Realität zurück und muß den weiten Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit erkennen. Das Leben führt den denkenden und fühlenden Menschen nicht selten in unerreichbare Sphären, die nicht mit Hilfe der Sprache bewältigt werden können.

In den beiden hier besprochenen Gedichten wird deutlich, daß Hofmannsthal eine Vorstellung von einer ursprünglichen unmittelbaren Sprache hatte, die wirklich noch Wahrhaftiges ausdrücken konnte. Aber indem der

Mensch seinen existentiellen Urzustand verlassen hat, hat sich ihm auch diese daseinsunmittelbare Sprache entzogen und ihn in eine Sprachkrise gestürzt.

Die Chandos - Krise sollte aber nicht nur als eine Sprachkrise verstanden werden; es wird hier eine menschliche Krise an sich beschrieben. Der Dichter ist auf einem existenziellen Nullpunkt gelandet und sucht nach neuen Anknüpfungspunkten an das Leben.- In einem in Gedichtsform verfaßten "Brief an Richard Dehmel" (1895) offenbart sich eine unstete Gemütsverfassung des Dichters, die auf die Situation des Lord Chandos hindeutet. Dieses Gedicht ist ganz autobiographisch und zeigt, daß sich schon der junge Hofmannsthal zeitweise einer Welt gegenübergestellt sah, die ihm nichts sagte und ganz ohne Leben war, und er versteht diese Situation überhaupt nicht:

Wie kann es nur geschehen, daß man so lebt,
Und alles ist, als obs nicht wirklich wäre? (G 523)

Er nimmt zwar die äußeren Umwelteindrücke in sich auf, aber nichts dringt bis in sein Innerstes und erfüllt ihn mit Leben. Diese Existenzkrise ist noch viel problematischer als die mit ihr zusammenhängende Sprachkrise.

Daß letztere durch verschiedene Phänomene bedingt wird, ist offenbar. Ein weiterer Hinweis auf die Chandos - Krise findet sich in einem Brief Hofmannsthals an George. Hofmannsthal hat sich selten eindeutig als Dichter berufen

geföhlt und hegte oft Zweifel inbezug auf die Rechtfertigung seines Werkes. Wie sehr er unter dieser inneren Unsicherheit leidet, drücken folgende Worte aus:

Für wessen Dichtungen vermöchte ich mit Zuversicht und Glauben einzutreten, solange ich, an mir selber irre, erst von jedem neuen Tag schwankend und ängstlich die Bestätigung erwarten muß, daß ich überhaupt die Worte, mit denen wir Werthe bezeichnen, in den Mund zu nehmen nicht völlig unberechtigt bin, solange mir jeder schlimme Tag diese Bestätigung verweigern kann, jeder Beweis einer inneren oder äußeren Unzulänglichkeit im Stande ist, mir für 12 Monate die Gefaßtheit, ja die Sprache zu rauben.

Die Sprachkrise des jungen Hofmannsthal beruht in gewissem Grade auf einer inneren Skepsis des Dichters.

In der 1895 erschienenen Monographie über den Schauspieler Mitterwurzer wird noch direkter auf die Chandos - Krise hingewiesen. Ganz im Sinne der Selbstverschweigung des Dichters wird hier eine heftige Sprach- und Kulturkrise in den Mund eines Professors gelegt. Hier wird unter anderem die Sprache selbst angegriffen. "Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt." (P I 228) Hier wird zunächst einmal die Sprache als inkompetenter Vermittler zwischen Ding und Individuum verstanden. Aber es sind schließlich die Menschen selbst, die die Sprache zu dem gemacht haben, was sie nun ist, nämlich ein Konglomerat von verallgemeinernden Begriffen, die nur eine oberflächliche Wirklichkeit darstellen und gar kein originelles Denken oder echten Geföhlsausdruck mehr zulassen. "Denn die Gesinnungen

der Leute sind nichts als ein gespenstischer Zusammenhang von ungefühlten Worten . . . Wenn die Menschen schwach geworden sind und die Worte sehr stark, so siegt der gespenstische Zusammenhang der Worte über die naive Redekraft der Menschen. Sie reden dann fortwährend in "Rollen." (P I 229) Somit werden sie zu "schlechten Schauspielern" (P I 229), sie benutzen die Sprache nicht mehr als Selbsta Ausdruck, sondern sie spielen sich und der Welt etwas vor, indem sie sich durch die Sprache bestimmen lassen. Sie verstecken sich hinter einer Maske und verlernen, sie selbst zu sein. Die Sprache dient ihnen nicht mehr zur Offenbarung sondern zur Verhüllung.

In diesem Essay wird letztlich wiederum nicht die Sprache, sondern der sprechende Mensch kritisiert, da er sich nicht individuell denkend ihrer bedient, sondern sich durch die Worte bestimmen läßt. "Denn für gewöhnlich stehen nicht die Worte in der Gewalt der Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte." (P I 229) Nicht die Unzulänglichkeit der Sprache, sondern die des Menschen wird kritisiert. Nur der wahre Schauspieler, oder der wahre Dichter, sowie der Mensch, der sich seiner selbst ganz bewußt ist und sein Innerstes erforscht hat und bereit ist zu offenbaren, kann sich der Sprache als Mittel zum Zweck bedienen. Bei echten Schauspielern besteht keine Diskrepanz zwischen innerem seelischen Zustand und dem durch Wort- und Gebärdensprache offenbarten Selbst.

Die Sprache selbst birgt jedoch eine Problematik, der sich der Sprechende nicht entziehen kann: "Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit." (P I 230) Die Sprache ist nicht individuell, sie ist ein übernommenes, ein abgenutztes Werkzeug. Sie ist verallgemeinernd, und deshalb kann der einzelne sein ganz individuelles Wesen auch nicht wirklich zum Ausdruck bringen. Die Sprache hat durch ihre feststehenden Begriffe immer die Tendenz, dem was sie darstellt, Dauer und Beständigkeit zu verleihen, in dieser Tatsache jedoch schafft sie eine Illusion, die mit den Gegebenheiten der Realität gar nicht in Einklang zu bringen ist. Denn "nichts umgibt uns als das Schwebende, Vielnamige, Wesenlose, und dahinter liegen die ungeheuren Abgründe des Daseins. Wer das Starre sucht und das Gegebene, wird immer ins Leere greifen. Alles ist in fortwährender Bewegung, ja alles ist so wenig wirklich, als der bleibende Strahl des Springbrunnens" (P I 259) Für diese so empfundene Wirklichkeit wollte Hofmannsthal eine Sprache finden, und da mußte eine Enttäuschung über die Ausdruckskraft der Sprache bald eintreten. Eine sich in dauernder Umformung befindliche Wirklichkeit konnte mit der überbrachten Begriffssprache nur mangelhaft dargestellt werden. Die Sprache mußte zu einem flexibleren, anpassungsfähigeren Werkzeug des Menschen werden. "Die vielen tausend abstracten Begriffe sind wie das Geschiebe, das der große Strom an beiden Ufern hinlagert."¹³

Für das dahinströmende Leben konnte diese Begriffssprache nur einengend sein. Und Hofmannsthal erkannte, je älter er wurde, wie ungenügend die übernommene Sprache es vermochte, die Vielschichtigkeit des menschlichen Lebens und Erlebens darzustellen.

Dies ist die Lehre des Lebens, die erste und letzte
und tiefste,
Daß es uns löset vom Bann, den die Begriffe
geknüpft. (G 514)

Um dem Leben Herr zu werden, muß eine rein begriffsgebundene Sprache aufgegeben werden. Erst dann kann sich der Geist frei bewegen.

Kommen wir noch einmal auf Hofmannsthals Lyrik zu sprechen. In seinen frühen Gedichten gelang es dem Dichter noch, Worte zu finden, "die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen" (P I 263) Hofmannsthal benutzt in dieser sprachlich vollendeten Lyrik "die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte." (P I 266), denn als Künstler ist es sein Privileg, "den Dingen ihren Namen und den Worten ihren Inhalt" (P I 276) geben zu können. Aber sein lyrisches Empfinden und die künstlerische Kraft, es in Dichtung zu verwandeln, versagte mit einem Mal, und Hofmannsthals Beunruhigung

darüber drückt sich in verschiedenen Briefen an seine Freunde aus. An Richard Dehmel schreibt er: "Sonderbar ist es mir selber, daß in vielen Monaten, und Monaten von glücklicher Konzentration, nicht mehr ein einziges Gedicht entstehen will."¹⁴ Das Versagen rein lyrischen Sprechens dehnt sich allmählich aus auf sprachliche Äußerung überhaupt, und nur wenige Monate später lesen wir in einem Brief an R.A. Schröder: "Verzeihen Sie mir, es wird mir manchmal das Reden, auch das schriftliche, in einer Weise unmöglich, die ich zu definieren gar nicht versuchen kann."¹⁵

Hofmannsthal selbst ist dieses dichterische Versagen unerklärlich. Im Chandosbrief versucht er, sich über seine Situation als Dichter klar zu werden.

Dieser Brief, der 1901 erschien, offenbart ein feines Gefühl für den richtigen Sprachausdruck. "Es muß direkt paradox anmuten, daß sich dieses Mißtrauensvotum gegen die Sprache in einem der herrlichsten Stücke deutscher Prosa kundgibt."¹⁶ Der Anlaß zu diesem Brief waren einige Essays von Bacon, mit denen sich Hofmannsthal kurz vorher beschäftigt hatte. Er nahm sich auf Grund seiner Lektüre vor, etwas im Sprachton des Humanismus zu schreiben. Das sprachlich Formale war ihm ebenso wichtig wie der Gehalt. Die eigentliche Sprachkrise lag schon hinter dem Dichter. Es wird hier nur noch einmal zusammengefaßt, was Hofmannsthal schon früher

gedanklich verarbeitet hatte. Es wird unter anderem ein Rückblick auf das Jugendwerk gegeben. Dies alles unter der Maske eines jungen Edelmannes, der während der elisabethanischen Zeit einen Brief an den großen Denker Lord Bacon schreibt. Er beschreibt ein Erlebnis, nämlich den Verlust der Einheit von Ding und Begriff; beide decken sich nicht mehr, und damit bricht im Grunde die ganze Welt entzwei, denn sie läßt sich sprachlich nicht mehr erfassen. Und mit diesem Erlebnis will Chandos die Unterbrechung seines literarischen Schaffens entschuldigen. Mit Hilfe dieser brieflichen Erklärung versucht er sich dem Freunde gegenüber zu rechtfertigen, der ihm angeblich in einem soeben erhaltenen Brief Vorwürfe über liegengelassene literarische Pläne macht und ihn einer "geistigen Starrnis" (P II 7) beschuldigt.

Chandos beschreibt zunächst einmal jene geistige Verfassung, in der er sich vor dem Einsetzen dieser Krise befunden hatte. "Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit." (P II 10) Chandos ist sich bewußt, daß jener damalige Zustand kein natürlicher war, es war ein Zustand der "Trunkenheit." der zu einer solchen "aufgeschwollenen Anmaßung" (P II 11) führte, die ja notwendig in der gegenwärtigen Ernüchterung enden mußte. "Mein Fall ist in Kürze dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu

denken oder zu sprechen." (P II 11) Mit diesen Worten erklärt Chandos seine augenblickliche Schaffenskrise. Und er führt diese Tatsache auf eine sich allmählich entwickelnde Sprachunsicherheit zurück. Alles sprachlich Ausgedrückte erschien ihm lügenhaft. Wort und Ding brachen auseinander, weil er mit einem Male die Welt mit anderen Augen sah. "Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen." (P II 13) Während die Dinge an Macht gewinnen, verlieren die Begriffe an Ausdruckskraft und können die Realität, so wie sie Chandos nun erfährt, nicht mehr sprachlich erfassen. Er, der sich als Dichter mit der Welt identifizieren will, um sie mit Hilfe der Sprache und geläutert durch sein eigenes Ich darzustellen, wird in die Isolierung verwiesen. Der Gegensatz von Ich und Welt kann durch die Sprache nicht mehr überbrückt werden. Lord Chandos versteht die Sprache der Dinge nicht mehr, weil er ihr Wesen nicht mehr in Worte ausdrücken kann. Er kann der Welt einfach mit Hilfe der Sprache nicht mehr habhaft werden.

Diese Erfahrung des Dichters ist durchaus nicht einmalig in der Geschichte der Literatur. Es hat vor und nach Hofmannsthal Dichter gegeben, die an der begrenzten sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit gelitten haben. Am prägnantesten hat sich in unserer Zeit Max Frisch hierzu geäußert. In seinem Roman Stiller sagt der Held: "Wie

soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist? . . . Ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit."¹⁷

Für Chandos ist dieser Zustand der Sprachlosigkeit nicht unbedingt bemitleidenswert, denn er besitzt immer noch in einem unvorhersehbaren Augenblick die Fähigkeit, größere Zusammenhänge zu ahnen. Das Beobachten von völlig unbedeutendem Geschehen, eine "Zusammensetzung von Nichtigkeiten" vermag es, ihn "mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen" (P II 16) zu durchschauern, daß er "in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen." (P II 16) In solchen Augenblicken gewinnt alles Dasein für Chandos größte Bedeutung, und er wird Eins mit der Welt. "Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen." (P II 17)

Dieser Zustand der Sprachlosigkeit nach dem Aufwachen aus einer traumartigen Verzauberung wird schon früher erwähnt. Im Gedicht "Gute Stunde" (1894) zeigen die beiden letzten Strophen den Dichter mit dem "zauberhaften Grund" (G 517), der ursprünglichen Schöpfung, noch ganz verbunden, unerfahren wie ein Kind, aber doch das Höchste im Traume ahnend, gerade vom Traum erwacht:

Meine Feder sagte: "Schreibe!"
 Aus dem zauberhaften Grund
 Glühts und zuckts, und reden will ich
 Große Dinge mit Kindischem Mund. (G 518)

Dieser junge Dichter will nicht über Dinge reden, sondern die Dinge sprechen durch ihn, er gibt dem Traum die

Sprache. Aber die "gute Stunde" wird durch das Sichbe-
 wußtwerden der äußeren Realität beendet. Ein impulsives
 Schaffen ist nun nicht mehr möglich:

Vor den Fenstern übern Himmel
 Flogen Morgenwolken hin
 Und verwirrten erst unsäglich
 Meinen still berauschten Sinn. (G 518)

Der Dichter war vom Traum berauscht, nun kommt er
 erst eigentlich zu sich selbst, und sein Sinn muß sich
 mit den realen Gegebenheiten des Lebens befassen. Der
 Dichter wird hier als ein Traumwandler gesehen, der nach
 dem Erwachen sprachlos dasteht.

Ganz ähnlich ergeht es Chandos, für den die
 Wirklichkeit etwas äußerst Ambivalentes ist, nämlich
 einmal die sich im Menschen selbst offenbarende Realität
 und zum anderen etwas über das Menschsein hinausragende,
 das begrifflich nicht gefaßt werden kann.

Dennoch ist Chandos dauernd auf der Suche nach
 realen Gegebenheiten, so unscheinbar sie auch sein mögen,
 deren "stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften,
 wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann." (P II 18)
 Nur so wird er für kurze Zeit aus einer "kaum glaublichen
 leere (P II 17) gerissen. Durch die Sprache hat er die
 Welt nicht mehr begreifen können, aber er hat die Erfah-
 rung gemacht, da durch uberaus großes Einfühlungsver-
 mögen der Gegensatz zwischen Mensch und Welt überbrückt
 werden kann. Er ist zu solch intensivem inneren Erleben
 und Denken fähig, daß er sich sprachlich gar nicht

mitteilen kann. Dieser zeitweilige innere Zustand ist Chandos selbst völlig unerklärlich aber belastet ihn durchaus nicht, sondern führt ihn "irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens." (P II 19) Der Brief endet mit der Erkenntnis, daß er als Dichter völlig verstummen müsse, "nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde." (P II 20)

Hofmannsthal weiß, daß es eine daseinsunmittelbare Sprache gibt, die über allen anderen Sprachen steht, die sich ihm jedoch entzieht. Er kann also die Wirklichkeit, so wie er sie empfindet, nicht mehr beim Namen nennen, um sie so für andere erkennbar zu machen. "Die Potenz der Sprache liegt jedoch darin, wie durch das Wort die Dinge getroffen und dadurch entfaltet werden, daß sie in den Bedeutungskreis des Wortes gezwungen werden."¹⁸

Diese Gewalt des Wortes über das Ding besteht jedoch nicht mehr. Für Chandos ist zunächst einmal die Aufgabe gestellt, die sich der Sprache entziehende Wirklichkeit wieder an Worte zu fesseln.

Wäre dieser Chandosbrief völlig autobiographisch, so würde man nun erwarten, daß Hofmannsthal nach seiner Niederschrieft nichts weiter veröffentlichte. Wir wissen aber, daß das nicht der Fall gewesen ist. Das Verzichten auf literarisches Schaffen bezieht sich nur auf die Lyrik und lyrische Dramen, denn hauptsächlich hier wird der Sprache ihre höchste Ausdruckskraft abverlangt, da innere Erkenntnisse und Bekenntnisse realisiert werden sollen. Das lyrisch subjektive Sprechen wird aufgegeben, dagegen hat Hofmannsthal von nun an neue Wege in den Gattungen des Dramas und der Prosa zu gehen versucht.

Das Thema der Sprachproblematik ist im Chandosbrief nicht zum letzten Mal behandelt worden. Es steht noch einmal im Mittelpunkt in den 1907 erschienenen Briefen des Zurückgekehrten, die somit als eine Ergänzung für Untersuchung der Chandos - Krise betrachtet werden dürfen. Wiederum benutzt Hofmannsthal die Briefform, um eine allzu offensichtliche subjektive Aussage zu vermeiden. Die Briefe sind alle mit dem Jahre 1901 datiert.

Nach 18-jähriger Abwesenheit kommt der Verfasser der Briefe, ein Geschäftsmann, nach Deutschland zurück. Er hat ganz bestimmte Vorstellungen vom deutschen Menschen, wird aber schwer enttäuscht. "The whole man must move at once." (P II 281) Diese Lebensphilosophie hat er sich inzwischen zu eigen gemacht: der einzelne soll aus der

Ganzheit seines Wesens heraus handeln. Er muß zu einem integrierten Wesen werden. Dieses Motto kann er jedoch mit dem deutschen Menschen, wie er ihn findet, gar nicht in Einklang bringen. Der nach Deutschland Zurückgekehrte vermißt eine Einheit des deutschen Geistes und echte Menschlichkeit. "Wie selten begegnet mir ein Gesicht, das eine starke, entschiedene Sprache redet." (P II 287) Es fehlt diesen Menschen an Eindeutigkeit im Reden sowie im Handeln. Er kann ihrer gar nicht habhaft werden. Ihr Wesen entzieht sich ihm. "Es ist alles so verwischt, durcheinander hingemischt." (P II 287) Er vermißt das Definitive, Zielstrebige, Große im deutschen Charakter. Die Menschen, die er antrifft, widersprechen in ihrem Wesen ganz und gar dem Grundsatz, den der Zurückgekehrte als "große Wahrheit" (P II 281) immer vor Augen hat.

Die Menschen, die er in Deutschland antrifft, leben eine Art gespenstische Nicht - Existenz, denn sie leben anscheinend nur so dahin. "Und wenn mir die Menschen nicht unheimlich werden sollen, so muß ich ihnen anfühlen können, auf was hin sie leben . . . aber in den kann ich mich nicht hineinfühlen, der es selber nicht weiß, auf was er sich gestellt hat." (P II 291) Es fehlt den Deutschen "die Frömmigkeit des Lebens" (P II 292) Der Zurückgekehrte fühlt sich unter diesen Menschen durchaus nicht wohl. Die Zweideutigkeit und Unsicherheit ihres Wesens übertragen sich allmählich auch auf ihn und führen zu der im 4. Brief beschriebenen Krise.

Sie begann mit "ganz unbedeutenden, fast dauerlosen Verkehrtheiten des Denkens oder Fühlens." (P II 289) Die Wirklichkeit erscheint ihm "nicht-wirklich," "gespenstisch," und er bekommt regelrecht Angst, als befände er sich in einer Art Alptraum. "Mich hat nie vor dem Tod gegraut, aber vor dem, was da wohnt, vor solchem Nichtleben grauts mich." (P II 301)

Verantwortlich für diese Krise, die sich auf seine ganze Existenz bezieht, ist nicht nur die mit schwerem Vorwurf belastete deutsche Lebensweise, sondern auch eine allgemeine Zeitsituation, die über die Grenzen Deutschlands hinausgeht. "Daß mein Übel europäischer Natur war, dessen wurde ich mir . . . im gleichen Augenblick bewußt." (P II 300) Inwieweit Hofmannsthal die Sprachkrise mit einer allgemeinen Kulturkrise in Zusammenhang bringt, wird später noch erörtert.

Von der in diesen Briefen beschriebenen Krise wird der Schreiber jedoch ganz überraschend durch das Betrachten einiger Bilder Van Goghs befreit. Es zeigt sich ihm hier eine Farb- und Formzusammenstellung, die in ihrer idealen Ausgeglichenheit das innerste Leben reflektiert und den Abrund der Unwirklichkeit verdeckt. "Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete" (P II 304) In allen Briefen bemüht sich der Zurückgekehrte sehr um den richtigen Sprachausdruck. Von Anfang an betont er immer wieder, wie ihm die

rechten Worte für das, was er sagen will, fehlen: ". . . ich weiß nicht, was ich sagen soll" (P II 280), "ich quäle mich zurück in den Gebrauch einer Kunstsprache" (P II 280), "Meine ungeschickte Sprache sagt Dir wieder nicht die Wahrheit meines Gefühls" (P II 282), "Ich kann heute nicht in klare Worte bringen, was wirbelnd durch mein ganzes Ich ging" (P II 301), "Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen" (P II 303) Diese Aussagen und andere mehr deuten darauf hin, daß die im Chandosbrief behandelte Sprachkrise noch nicht überwunden ist. Immer noch steht für Hofmannsthal fest, da die Sprache zwar objektive Wirklichkeit nicht aber Wahrheit festhalten kann. Es fällt ihm schwer, Gedachtes oder Gefühltes "in Worte zu bringen," daß heißt, das Fassungsvermögen der Sprache ist zu gering, die Bedeutung eines Wortes ist zu begrenzt.

Der Verlust des sicheren Sprachgebrauchs hängt auch hier wieder mit dem Verlust der eigenen Existenzsicherheit zusammen, der durch äußere Umstände herbeigeführt wird. Wiederum sind es aber auch äußere Einflüsse, die den Zurückgekehrten aus seiner Krise befreien. Schon im Chandosbrief beschreibt der Dichter, wie äußerst wichtig ein äußerlich unbedeutender optischer Eindruck für seine Gemütsverfassung sein kann. In diesen Briefen erfahren wir, daß der Schreibende durch einen optischen Eindruck aus der Krise erlöst wird. Es vollzieht sich eine Art Offenbarung beim Anblick der Bilder. Sie sprechen in ihren

Farben für ihn eine deutliche Sprache und offenbaren ihm inneres Leben und das Wunder des Daseins. Mit einem Mal fällt eine große Last von ihm ab: er wird sich seiner Existenz bewußt und fühlt sich mit dem All verbunden. Die Farben haben für ihn eine größere Ausdruckskraft als die menschliche Sprache. In ihnen offenbart sich ihm in ungeahnter Plötzlichkeit die Ganzheit und Harmonie der Welt und seines Daseins.

Die sprachliche Gestaltung dieses Vorgangs erweist sich dem Dichter als äußerst schwierig. Es wird deutlich, wie sehr er um den passenden sprachlichen Ausdruck ringt. Dieses flüchtige innere Erlebnis läßt sich nur schwer an Worte ketten. "So gehts mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge, unter mir gehts dahin und läßt mich auf dem gleichen Fleck." (P II 307)

Im letzten Brief des Zurückgekehrten dreht sich alles um die Bedeutung des farblichen Eindrucks für die seelische Verfassung des Dichters. Er vertieft sich so in diese Ausdruckswelt der Farbe, daß der Begriff "Farbe" für ihn gar nicht mehr all das ausdrücken kann, was er sich darunter vorstellt. "Farbe, Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig. Ich fürchte, ich habe mich Dir nicht erklärt, wie ich möchte." (P II 309) Die Armseligkeit der einzelnen Worte wird von Hofmannsthal immer wieder beklagt und dafür verantwortlich gemacht, daß

die Sprache im ganzen nur Ungenaues sagen kann. In Der Dichter und diese Zeit (1907) weist er anhand eines Vergleiches von "Genie" und "man of genius" darauf hin, wie sehr die Bedeutung eines Wortes durch den Wortgebrauch allmählich verändert und in diesem Falle geradezu "kraftlos" geworden ist. "Es kommt so wenig auf die Worte an und so viel auf die Prägung, die der Sprachgeist eines Volkes ihnen aufdrückt." (P II 234) Verschiedene Worte werden durch dauernden Mißbrauch ganz ungeeignet für die sprachliche Aussage. So zum Beispiel das Wort "Sehnsucht"; dieser "zarte Begriff ist durch plumpen Mißbrauch in Diskredit gekommen." (A 75) In Hofmannsthals Aufzeichnungen finden sich viele Bemerkungen über einzelne Worte und deren Bedeutungswandel, der meist auf eine Abwertung hinausläuft.

Der Dichter und diese Zeit behandelt einen Gedanken, der auch schon kurz in den Briefen erwähnt wurde: die Schlaffheit des sprachlichen Ausdrucks hängt für Hofmannsthal mit der allgemeinen Zeitsituation zusammen. In einer Epoche der "Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit" (P II 236) kann auch die Sprache nicht eindeutig sein. Sie reflektiert einen unsteten Geist, eine unbestimmte und daher undefinierbare Entwicklung. Das was der Dichter immer wieder an den Menschen seiner Zeit kritisiert, ist die Tatsache, daß sie sich nicht mit dem Wesentlichen der Dinge beschäftigen. "Unvergeistigte Gedanklichkeit ist ein ganz guter gesprächsweiser Ausdruck für den

gegenwärtigen Geisteszustand" (A 42) Weil der Mensch zu sehr mit Äußerlichkeiten beschäftigt ist und nicht zu sich selbst finden will, gelangt das Wesentliche der Dinge nicht zur sprachlichen Realisierung, ja nicht einmal zur gedanklichen. ". . . wofern wir ganz zu uns selbst kämen . . . wir könnten dies und jenes wissen . . . wir könnten dies und jenes tun." (P II 233)

Eine geistige Oberflächlichkeit kritisiert auch der Zurückgekehrte an den Deutschen. Ihr ganzes Leben drückt Unbestimmtheit und Ziellosigkeit aus. Die Uneindeutigkeit des menschlichen Handelns und Denkens hat sich allmählich auch auf die Sprache übertragen, und in dieser Sprache drückt sich der allgemeine Zeitgeist aus, über den der Dichter folgendes schreibt:

Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr. (P II 236)

Eine gegenseitige Abhängigkeit von Sprache und Gesellschaft wird von Hofmannsthal schon früh erkannt und erwähnt: "Wir haben keinen allgemeingültigen Gesprächston, weil wir keine Gesellschaft und kein Gespräch, wie wir keinen Stil und keine Kultur haben." (P I 21) Im Schwierigen wird dasselbe Thema behandelt: "Heutzutage hat aber keiner . . . den Verstand zum Konversationmachen und keiner den Verstand, seinen Mund zu halten" (L II 217) Es wird immer wieder klar, daß sich Hofmannsthal

in zunehmendem Maße in seiner Zeit nicht mehr beheimatet fühlt. Literatur- und Kulturzustand sowie der Zustand der Sprache werden erneut analysiert und negativ bewertet (vgl. Das Buch der Freunde). Alles scheint sich auf dem Wege der Dekadenz zu befinden. Und in dieser Welt, in der er dichterisch wirkt, "die stumpf für die Sprache und durch das Wort kaum zu erschüttern ist" (A 73), sieht sich der Dichter der Gefahr unterliegen, "durch Ausgesprochenes die Einzelnen zu verletzen und sich durch Reden der Verkennung auszusetzen." (A 73) Aus diesem Grunde wäre es ratsam, "möglichst viel (zu) schweigen, und dabei heiter (zu) bleiben." (A 49) Aber das ist für einen Dichter nicht möglich. So zieht Hofmannsthal es vor, sich durch seine Dichtung der Gefahr der Verkennung auszusetzen, und wird von vielen verkannt und den meisten nicht wirklich verstanden. Hofmannsthal war sich dessen bewußt und hat darunter gelitten.

V. SUBLIMIERUNG DER SPRECHWEISE DURCH GESTISCHE
UND MIMISCHE MITTEL UND DURCH DIE MUSIK

Im Chandosbrief wird als einzig möglicher Ausweg aus der Sprachkrise das Verstummen aller dichterischen Tätigkeit vorgeschlagen. Wir wissen jedoch, daß dieses nicht eingetreten ist. Daß mit dem Chandosbrief die eigentliche Krise schon überwunden war, beweist folgendes Zitat aus einem Brief:

Es war mein 28ter Geburtstag, und ich glaubte die beängstigende nun seit fast zwei Jahren - mit gewissen trügerischen Unterbrechungen - anhaltende Erstarrung meiner produktiven Kräfte auch so auffassen zu sollen: als den mühsamen Übergang von der Produktion des Jünglingsalters zu der männlichen; als einen tiefen, nach außen nur durch Schmerz und Dumpfheit fühlbaren Prozess der inneren Umwandlung.¹⁹

Es wird deutlich, daß der Chandosbrief, der nur einige Monate später entstand, den Abschluß einer zeitweiligen literarischen Unproduktivität bedeutet.

Nach der Chandos - Krise folgt eine Zeit verhältnismäßig geringer Produktivität, und dann bahnt sich allmählich ein Übergang zu dramatischem Schaffen an. Dieser Entwicklung liegt ein neu gewonnenes Verhältnis dem Leben gegenüber zugrunde. Hofmannsthal erklärt den Übergang von der Lyrik zum Drama bzw. zur Prosa folgendermaßen:

Das Dichtwerk will immer das große Ganze des Daseins abspiegeln. Aber dem jugendlichen Geist sagt das Einzelne zu; Einzelnes ergreift ihn, Einzelnes hebt ihn über die Last des Daseins hinaus, in Einzellnem scheinen sich ihm die Ideen zu offenbaren . . . Zur großen Materie des Lebens steht er noch in keinem Verhältnis. Allmählich aber stellt das Verhältnis der Zusammenhänge sich ein; man erkennt, ein Wesen, ein Ding bedinge das nächste und so ringsum in unbegrenzter Wechselwirkung; das Gebiet des Darstellbaren erweitert sich, fast ins Grenzenlose, und damit erweitert sich auch die Manier der Darstellung. (P I 358)

Die Wendung vom lyrischen zum dramatischen Schaffen hat verschiedene Gründe. Die Lesergruppe, die Hofmannsthal durch seine Lyrik ansprach, war verhältnismäßig klein, und dies war nicht mit seiner Überzeugung zu vereinbaren, daß der Dichter für alle Menschen schreiben sollte und nicht, wie George es sah, nur für einen auserwählten Kreis. "Ich möchte nichts in mir stärken, was mich von den Menschen absondert." (P II 309) Auch die Auffassung des Gedichtes als ein im wesentlichen ästhetisches Gebilde (George) traf bei ihm immer mehr auf Widerstand. Hofmannsthal suchte Kommunikation mit möglichst vielen literarisch interessierten Menschen, und in dieser Hinsicht schien das Drama und die Oper größeren Erfolg zu bieten.

Im Chandosbrief zeigt sich, daß lyrisches Schaffen für den Dichter unmöglich geworden ist, weil es zu sehr vom Gehalt und Klangwert des Wortes abhängt und das Wort als solches zweifelhaft geworden ist. So trifft das im Chandosbrief angekündigte Schweigen nur für die Lyrik zu. Dem Drama stehen neben der Sprache noch andere Ausdrucksmittel

zur Verfügung, obwohl natürlich auch hier die Sprache von überwiegender Bedeutung ist. Aber die Worte des Schauspielers werden wesentlich unterstützt durch Mimik und Geste. Hofmannsthal hat sich wiederholt der Pantomime und dem Ballett zugewandt, weil er erkannt hat, daß mimische und gestische Ausdrucksformen oftmals eindringlicher und überzeugender als die Sprache sein können. Das Wort ist durch eine definitive Bedeutung in seiner Aussagekraft eingeschränkt, während der gestische Ausdruck dem Zuschauer eine gewisse Freiheit seiner Phantasie erlaubt und unter Umständen für das Verständnis des Ganzen von größerer Bedeutung sein kann als Worte. Was für Mimik und Gestik zutrifft, kann auch von der Musik gesagt werden: auch sie unterstützt und intensiviert sprachliche Mittel. Hofmannsthals Interesse für die Oper läßt sich teilweise so erklären.

Die Anteilnahme des Dichters am Theaterleben wurde sicher durch die geistig - kulturelle Atmosphäre seiner Zeit angeregt. In Wien lebend war es ganz selbstverständlich, daß er schon früh die Bekanntschaft mit dem dortigen Theaterleben machte und die Entwicklung des kulturellen Lebens mit Interesse verfolgte. "In Wien . . . war wirklich das Theater noch ein Bestandteil des Lebens," und für Hofmannsthal war "das Theater eines der ganz wichtigen, zentral bedeutsamen Dinge. Darin stand er im Gegensatz zum Stefan - Georgeschen Kreis, der das Theater verachtete und sich etwas darauf zu Gute tat."²⁰

Hofmannsthal hatte bald erkannt, daß die Wiener Theatertradition an Eigenständigkeit eingebüßt hatte und daß dies mit einem allgemeinen Absinken des geistigen Niveaus zusammenhing. Sein Bestreben war es, das Theater als geistiges Zentrum zu erneuern, es zum Treffpunkt von Kunst und Leben zu machen. Dieser Ehrgeiz gipfelt später in seinen Bemühungen um die Gründung der Salzburger Festspiele.

Dies war Hofmannsthals weltliche Mission, für die er leidenschaftlich wirkte: daß das Theater auf höchster Stufe stehen und sich erhalten sollte, einer der Pfeiler unserer abendländischen Kultur. Diese Kultur war ja sein innerstes Anliegen, sie sah er bedroht, und um sie litt er Angst und Kummer; er wußte, daß wir am Rand des Abgrunds standen.²¹

Der Übergang von der Lyrik zum Drama liegt wohl hauptsächlich darin begründet, daß der Aussagebereich der Lyrik zu begrenzt ist. Im Gedicht drückt sich nur Zuständliches aus, und selbst in Hofmannsthals frühen Dramen steht die Handlung hinter der lyrischen Situation zurück. Im Laufe seiner dichterischen und menschlichen Entwicklung gelang er zu der wachsenden Überzeugung, daß der Mensch nur durch Handeln zu sich selbst finden kann; und um dieser Überzeugung Ausdruck zu geben, war das Medium der lyrischen Aussage nicht mehr ausreichend.

Aber es war für Hofmannsthal durchaus kein Leichtes, von der Lyrik zum echten Drama zu finden. 1903 schreibt er: "Es muß unendlich schwer sein, ein Drama zu schreiben." (P II 83) Der Dichter mußte von

einer rein subjektiven Stellungnahme im lyrischen Gedicht zum objektiven Handlungsablauf wechseln. Die monologe Sprechweise mußte durch eine dialoge abgelöst werden. Diese Entwicklung wurde überhaupt erst möglich aufgrund folgender Überzeugung: "Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen." (P II 82,83) Nicht in der Isolierung sondern im menschlichen Miteinander findet der Einzelne seine Bestätigung als Mensch, und nur im menschlichen Miteinander kann sich ein echter Dialog entwickeln. In allen dramatischen Werken Hofmannsthals und auch in seinem Romanfragment geht es dem Dichter weniger darum, einen überzeugenden Handlungsablauf zu entwickeln, als um das Aufzeigen der symbolischen Beziehungen zwischen den Menschen und damit das menschliche Wesen selbst. Die charakterliche Verschiedenheit der einzelnen Personen wird nicht in erster Linie durch die Handlung gezeigt, das heißt die Art und Weise in der sie auf eine bestimmte Situation reagieren, sondern in der Differenzierung durch Sprechweise und Gestik. Dies wird besonders deutlich in Der Schwierige. Es ist charakteristisch für Hofmannsthals Werke, daß das eigentlich Wesentliche, die Gedanken und Gefühle der Personen, oft durch mimische und gestische Mittel oder auch durch völliges Schweigen zum Ausdruck gebracht werden. Auf diese Weise sucht Hofmannsthal seiner Sprachskepsis zu begegnen und sie in gewisser Weise zu überwinden.

In diesem Kapitel sollen verschiedene Aspekte der Sprachsublimierung behandelt werden. Nach Beendigung des Chandosbriefes beginnt Hofmannsthal mit dem Szenarium von Das gerettete Venedig. 1904 ist dieses Trauerspiel fertig; es markiert den Anfang von Hofmannsthals Laufbahn als Theaterdichter.

In diesem Drama wechseln Prosa und ungereimte Verse in freien Rhythmen, die hauptsächlich bei Monologen verwandt werden. Zu Beginn des Dramas enden alle Ansätze eines Dialogs zwischen Jaffier und dessen Frau mit Schweigen. Es entwickelt sich zunächst überhaupt kein echtes dramatisches Gespräch, denn die Figuren gehen nicht aufeinander ein, sondern reden mehr für sich. Dies trifft besonders für Jaffier zu. Belvidera, seine Frau, bittet ihn wiederholt um eine direkte Anrede: "Sprich doch zu mir." (D II 88) "Sprich zu mir." (D II 89) Aber auch sie antwortet ihm oft mit Schweigen. Dennoch wird dauernd gesprochen, aber es sind meist langatmige Monologe.

Dieses Drama entwickelt sich aus dem Kontrast zweier Menschentypen. Pierre ist als Mensch das genaue Gegenteil von Jaffier, und das tut sich auch in seiner Sprechweise kund. Was er sagt, das will er auch. Für ihn ist das Wort der erste Schritt zur Tat. Jaffier, der intelligente Feigling, ist ganz in seiner eigenen Rede befangen. Fortgerissen von der magischen Kraft seiner Worte täuscht er sich selbst und seinen Freund:

Ich dank dir,
 mein Bruder Pierre. Ich will als einen Mann
 mich euch beweisen, und ich trag dir auf:
 wenn sich in diesen Zügen Feigheit malt,
 mir aus der Brust hervor das Herz zu reißen,
 und es auf deinen Dolch gespießt zu zeigen
 als eines Schurken Herz. (D II 128,9)

Indem er die Worte spricht, glaubt er daran, wenn es jedoch zum tätigen Leben kommt, versagt er. Hofmannsthal kritisiert später diesen Menschentyp in Christinas Heimreise aufs Schärfste: "Pfui über den Lumpen, der Worte in den Mund nimmt, deren inneren Gehalt er nicht Manns genug ist, einmal im Leben durch und durch zu fühlen." (L I 135) Zwischen Jaffier und Pierre kommt es überhaupt nie zum wirklichen Gespräch, weil beide zu sehr mit ihren eigenen Gedanken beschäftigt sind. Dies trifft für alle Personen dieses Dramas zu. Pierre ist der einzige, der manchmal zum echten Gesprächspartner wird.

Priuli beantwortet die flehende Rede seiner Tochter entweder mit Schweigen oder mit "fürchterlichen Worten," (D II 240) sodaß sie am Ende kraftlos eingestehen muß: "Ich kann dich nicht verstehen." (D II 244)

In diesem Drama wird eine heftige, oft gewaltsam sinnliche Sprache gesprochen, sie dient eher zur Selbstbestätigung als zur Kommunikation. Das Nichtzustandekommen eines echten Dialogs liegt hier nicht an der Sprache sondern an den Personen; sie sind zu sehr in sich befangen und finden weder gedanklich

noch sprachlich zum Gegenüber. Hofmannsthal sucht in diesem Drama nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Denken und Handeln. Jaffier denkt zu viel, er hat Ähnlichkeiten mit Hamlet. Für ihn treffen folgende Worte Schillers zu: "Stets ist die Sprache kecker als die That." (Die Piccolomini, I,3).

Über zwei Jahrzehnte später entsteht Hofmannsthals Komödie Der Schwierige (1918), in der die Sprache als solche zum zentralen Thema wird.

Im Dialog Hofmannsthals scheint sich die Sprache gleichsam immer von neuem ihrer eigenen Unmöglichkeit bewußt zu werden und dieses Wissen zu einem Permanenten Grundthema des dramatischen Zwiegesprächs zu verdichten.²²

Hier wird die Sprache angegriffen. Sie vermag gar nichts zu offenbaren, immer ist sie verallgemeinernd, verwirrend und ungenau. Folglich kommt Hofmannsthal zur uralten Erkenntnis: "Das Individuum ist unaussprechlich. - Was sich ausspricht, geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell. Sprache und Individuum heben sich gegenseitig auf." (A 194)

Hans Karl Bühl wird erst eigentlich zum Schwierigen durch seine Einstellung der Sprache gegenüber. Grundlegend ist seine Feststellung: "Ich verstehe mich selbst viel schlechter, wenn ich red, als wenn ich still bin." (L II 261)

In einem Drama, das doch in erster Linie durch das Gespräch lebt, äußert die Hauptperson solch ernsthafte Bedenken der Sprache gegenüber. Hans Karl hat immer das

verwirrende Gefühl, daß er, indem er etwas sagt, nicht das ausdrückt, was er wirklich sagen will. Die Sprache verfälscht seine Gedanken und ruft Mißverständnisse hervor. "Man könnte den Schwierigen eine Komödie der Mißverständnisse nennen. Es mißversteht so ziemlich jeder jeden."²³

In der Wiener aristokratischen Gesellschaft, in welcher der gesellschaftliche Kontakt in erster Linie durch das Gespräch und Konventionen aufrecht erhalten wird, muß der schweigsame Karl in besonderem Kontrast zu seinen gesprächigen Verwandten stehen. Für ihn wird das menschliche Miteinander nicht durch die Sprache gefördert, sondern erschwert. Als Beispiel für die Unzulänglichkeit der Sprache diene das Gespräch zwischen Hans Karl und Helene: Akt II, 14. Karl beginnt mit einer äußerst negativen Auswertung der Sprache:

Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande. Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche ankommt. Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung. (L II 258)

Dieses so begonnene Gespräch endet mit einem völligen Zusammenbruch beider Partner. Auch andere Personen des Dramas schätzen die Sprache gering. Helene sagt: "Wir haben alle Ursache, wir jüngeren Menschen, wenn uns vor etwas auf der Welt grausen muß, so davor, daß es so etwas gibt wie Konversation: Worte, die alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen." (D II 216)

Hofmannsthal äußert sich öfters über den Vorzug des Schweigens: "Geistreicher und schöner als Sprachkritik wäre der Versuch, sich der Sprache auf magische Weise zu entwinden, wie es in der Liebe der Fall ist." (A 75)

Schweigen kann manchmal bedeutsamer als Worte sein. Diese Überzeugung äußert der Dichter im Gedicht "Sunt Animae Rerum":

Und wenn du nur verstehst recht zu fragen,
Erfährst du manches auch aus stummem Munde . . .
(G 468)

Im Selben Zusammenhang steht die Bemerkung über den Schauspieler Mitterwurzer, der gerade durch sein Schweigen eine Atmosphäre "voll Heimlichkeit und Möglichkeit" (P I 232) schafft.

Das Schweigen kann aber auch im Bereich des Unbestimmten bleiben oder zu Mißverständnissen führen. Über die Charaktere in O'Neills Dramen schreibt Hofmannsthal: "Ihr Schweigen überzeugt mich nicht immer, und es ist mir oft nicht beredt genug." (P IV198) Das Schweigen ist ein dramaturgisches Mittel, es dient zur Charakterisierung der Personen. In einer Szene aus Die Frau im Fenster wird das deutlich:

Braccio: Wer hat
 von meinen Leuten, deinen Dienerinnen
 gewußt um diese Dinge?
 Dianora schweigt.
 Braccio, wegwerfende Handbewegung.
Dianora: Falsch, sehr falsch
 verstehst du jetzt mein Schweigen . . .
 (D I 78)

Vieles wird in diesem Gespräch durch Gebärden und Schweigen ausgedrückt. Keine Antwort wird als Antwort ausgelegt. Zum anderen ist das Schweigen eine Alternative, die Hans Karl zum Beispiel dem Reden vorzieht, weil ihm die Rede verdächtig ist. Schweigen ist bei ihm ein tolerantes Akzeptieren, selbst wenn er anderer Meinung ist. (z.B.:L II, 1. Akt, 3,161)

Auch in späteren Jahren schätzt Hofmannsthal das Schweigen: "So ist auch das Kostbarste zwischen den Menschen und den Österreichern insbesondere das Unausgesprochene, und das was ausgesprochen wird, ist nicht immer das Beste." (P III 286) Während das Schweigen nicht unbedingt ein Zeichen der Sprachlosigkeit ist, sondern oft bewußt von den einzelnen Personen dem Reden bevorzugt wird, ist das Verstummen etwas eher Unbewußtes, in dem sich ein Fehlen der rechten Worte bekundet.

Die unvollendete Aussage, die man oft an Hofmannsthals Dramencharakteren beobachten kann, findet sich auch auf größerer Ebene, nämlich inbezug auf seine Werke selbst. Es ist überraschend, wie vieles unvollendet geblieben ist. Der Grund hierfür liegt meist in der Anlage des Werkes. Hofmannsthal scheiterte an der Vielfältigkeit seiner dichterischen Visionen, er wollte überall Verbindungen herstellen, alles erfassen und sprachlich gestalten. Von seinen Prosawerken ist die Hälfte unvollendet. Eines seiner sprachlich besten

Werke ist das Romanfragment Andreas oder die Vereinigten (1912). Hofmannsthals Drang zur Selbstverschweigung war zum Teil verantwortlich dafür, daß dieser so großzügig konzipierte Roman nicht beendet wurde: er zeigt zu viel Autobiographisches. Es wurde Hofmannsthal bei der Arbeit klar, daß er nicht von sich selbst fortkommen konnte. Jedesmal, wenn er sich mit der Hauptgestalt auseinandersetzte, analysierte er im Grunde sich selbst und seinen Entwicklungsgang.

Zudem hatte sich bei der Planung dieses Romans ein ungeheures Konglomerat von Aufzeichnungen angesammelt, und es erwies sich als unmöglich, alles in einen geradlinigen Entwicklungsgang einzuordnen. So blieb alles im Stadium der Andeutung und für den Leser schwer durchschaubar.

In gewissem Maße hängt die Tatsache, daß der Roman Fragment blieb, mit Hofmannsthals Sprachskepsis zusammen. Der Dichter befürchtete immer, daß die Sprache über das Gesagte hinauswachsen und ihm eine neue ungewollte Bedeutung geben könne.

Die Scham, von seinen eigensten Verhältnissen zu niemand reden zu wollen, ist eine Selbstwarnung des Gemütes; in jedes Geständnis, in jede Darstellung schließt sich leicht die Verzerrung ein, und aus dem Zartesten, Unsagbaren wird im Handumdrehen das Gemeine. (A 25)

Die Romanhandlung spielt auf zwei Ebenen, der der Wirklichkeit und der des Traumes. Beide gewinnen durch das Wort gleiche Realität. "Jedes Wort ist eine Beschwörung:

ein welcher Geist ruft, ein solcher erscheint." (E 215)
 Im Kontrast zu dieser Aussage stehen die Worte: "Es ist bei jedem Wort, als könnt's auch ungeredet bleiben, eine Rede, eine Gegenred, und das wahre Leben vorbei." (E 142)
 Immer wieder finden wir bei Hofmannsthal sich gegenseitig aufhebende Sprachauswertungen: einerseits vermag die Sprache alles, andererseits vermag sie gar nichts. "Das Eigentliche in uns und um uns ist stets unsagbar, und doch ist dem Dichter alles zu sagen gewährt." (P III 162)
 Im allgemeinen überwiegt jedoch die negative Sprachbewertung.

Im 18. Kapitel von Rabelais' Pantagruel heißt es:

Merke dir die Art wie ich zu disputieren meine:
 durch Zeichen nämlich allein, ohne alle Worte, weil
 es sich um so subtile Materien handelt, daß keine
 menschliche Sprache imstande ist, sie auszudrücken.

Schon in dieser frühen Quelle wird die begrenzte Ausdrucksmöglichkeit der Sprache erkannt und ein Ausweg in die Gebärdensprache gesucht. Sie findet immer dort ihre Anwendung, wo ein auszudrückender Gedanke oder ein Gefühl nicht mehr in Worte gefaßt werden kann, oder um einer wörtlichen Aussage eine weitere Nuanzierung zu geben (eine Rede "schwingen").

In Hofmannsthals zweiter Schaffensperiode schrieb er eine ganze Reihe weniger bekannter Ballettszenarien und Pantomimen. In seinem Aufsatz "Über die Pantomime" (1911) stellt er die Möglichkeiten der Gebärdensprache dar. Er beschreibt die Pantomime als eine Bewegung, "darin ein Verhältnis zu umgebenden Personen gedrängter, und bedeutender

als die Sprache es vermöchte, auszusprechen" hergestellt wird. Die Pantomime vermag "etwas an den Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden." (P III 46)

Die Pantomime als Sprache des Körpers beruht unbedingt auf der Gebärde. "Eine reine Gebärde ist wie ein reiner Gedanke" (P III 49) bemerkt Hofmannsthal. Eine Gebärde ist also eine körperliche Regung, die unmittelbar aus dem menschlichen Wesen entspringt. Schon der frühe Hofmannsthal bemerkt: "Es liegt unendlich viel in Bewegungen: sie sind die komplizierte und fein abgetönte Sprache des Körpers für die komplizierte und feine Gefallsucht der Seele." (P I 126)

Die Ästhetik der Gebärde fundiert auf Hofmannsthals Überzeugung von der Einheit von Körper und Geist. Dies ist einer der fundamentalen Gedanken im Andreas - Fragment: "Andreas Weg: zuerst liebesfähig werden, dann lernen, daß Geist und Körper eines sind. . . ." (E 226)

"The whole man must move at once." (P II 281)
Dies ist eine von Hofmannsthals "großen Wahrheiten" (P II 281). In der Gebärde läßt sie sich in rein körperlichem Sinne verwirklichen: die gesamte Existenz kann durch eine Gebärde zur Äußerung kommen. In diesem Zusammenhang steht auch Hofmannsthals Interesse für den Schauspieler. Ein guter Schauspieler muß Worte und Gebärden zu einer Einheit verschmelzen, er muß "Gewalt über die Mienen und die Gewalt

über die Worte" (P I 231) haben, und die "Veränderungen seines Gesichtes und die Verschwiegenheiten seiner Stimme" (P I 232) müssen den sprachlichen Ausdruck sublimentieren. Bei den Bewegungen kommt es darauf an, so direkt und ungezwungen, so natürlich wie möglich zu sein.

Im Schwierigen kann sich Bühl dem Banne des Jongleurs Furlani nicht entziehen: "Für mich ist ein solcher Mensch eine wahre Rekreation." (L II 219) Er ist überzeugt, daß zu den Tricks Furlanis mehr Geist gehört, als zu einer Konversation. Dieser Mensch begeistert ihn so sehr, weil er in seinen Bewegungen so unmittelbar und ungezwungen ist, weil er ganz mit seiner Rolle eins wird. Eine Bewegung vermag oftmals mehr als das Feststehen der Begriffe auszudrücken. Die Macht der Gebärde wird von Hofmannsthal schon früh inbezug auf Stefan George erwähnt: "Und er kann töten, ohne zu berühren." (G 502) Diese Zeile kommentiert der Dichter später: "Er konnte töten, dieser ungeheure Mensch, mit einem Blick, mit einem Hauch seines Mundes, mit einem Zucken seiner olympischen Schultern." (P II 45)

Hofmannsthals späteres Interesse für das Drama und die Bühne hängt mit seinem Interesse für Pantomime und Gebärde zusammen. "Ein wahrhaft dramatischer Dialog enthält nämlich nicht nur die Motive, von denen eine Figur bewegt wird . . . , sondern er enthält auch . . . die Suggestion der Erscheinung dieser Figur." (P IV 197) Der wörtliche Ausdruck wird immer bewußt oder unbewußt

durch Gebärden und Mimik modifiziert. Dieser wortlose Kommunikationsfaktor untermalt hauptsächlich die emotionale Seite des Gesagten. Synchronisierte Filme sind sprachlich nur begrenzt ausdrucksvoll, weil die für jedes Land charakteristische Gestensprache nicht übersetzt werden kann.

Ein Sprechen ohne Gesten und Gebärden wäre völlig unnatürlich. Im Drama müssen sie gut durchdacht und effektiv geplant sein, um der sprachlichen Gestaltung eine größere Perspektive und Eindringlichkeit zu geben. An wichtigen Stellen von Hofmannsthals Dramen und Libretti, wo das Wort nicht ausdrucksvoll genug ist, oder wo der Dichter kein passendes Wort findet, tritt die Gebärde anstelle der Worte.

Im Geretteten Venedig sagt Belvidera zu Jaffier:

O könnt ichs mehr als sagen,
könnt ich dirs geben, es in dich hinein
mit meinen Augen drängen - (D II 91)

Sie schätzt den Gesichtsausdruck höher als den der Sprache. Durch ihn glaubt sie eindringlicher und direkter sprechen zu können.

Am Ende von Elektra wird der sprachliche Ausdruck für Elektra ganz unmöglich. Ihre Erregung kann sich nur in einem "namenlosen Tanz" (D II 74) äußern.

Wer glücklich ist wie ich, dem ziemt nur eins:
schweigen und tanzen.
(D II 74)

Hier versagt für sie die Sprache ihren Dienst, und ihre übergroße Gefühlserregung läßt sich nur noch durch Gebärdensprache zum Ausdruck bringen.

In Christinas Heimreise sagt Florindo: "Worte sind gut, aber es gibt was Besseres. (Er faßt ihre Hand) Aber ich will das nicht reden." (L I 138) Florindo hat trotz seiner Sprachbegabung eine Abneigung gegen Worte und überhaupt gegen alles Verbindliche. Worte sind zu nüchtern, zu begrenzt, während die Gebärde zeitlos ist und unverbindlicher.

Florindo ist Wortskeptiker und flüchtet sich immer wieder in die Gebärde. Dies trifft auch für den wortkargen Kapitän zu, der über die Sprache bemerkt: "Hier bei uns liegt das Feinste und Schönste zwischen den Wörtern." (L I 110,11) Christina ist von Florindos virtuoser Rede weniger beeindruckt als von seinem Mienenspiel. Sie sagt zu ihm kurz vor ihrem Abschied von Venedig: "Ich weiß kein Wort von allem, was Sie geredet haben. Ich habe sie immer nur angeschaut." (L I 141)

In dieser Komödie teilen sich die Personen in entscheidenden Augenblicken durch Gebärden und Gesichtsausdrücke mit. Dies trifft besonders für den Kapitän zu, dem das Reden außerordentlich schwer fällt. So ist es auch nicht seine Rede, sondern eine Gebärde, die Christina dazu führt, ihm endlich ihr Jawort zu geben: er bricht in Tränen aus, als er sich von ihr verabschieden will.

Ganz besonders im Schwierigen wird deutlich, wie weitgehend Hofmannsthal durch die Gebärde das Verhältnis der einzelnen Personen zueinander zum Ausdruck bringt. In einem seiner frühen Gedichte steht die Gebärde im Mittelpunkt.

Die Beiden

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

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

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand
 Den leichten Becher nehmen sollte,
 So war es beiden allzu schwer:
 Denn beide bebten sie so sehr,
 Daß keine Hand die andre fand
 Und dunkler Wein am Boden rollte.
 (G 11)

Die Gefühle der beiden Menschen werden nicht durch Worte sondern durch Handlung ausgedrückt. Die Bewegungen werden nicht bewußt durchgeführt sondern sind impulsiv; es sind Gebärden, die Wesentliches über die Gefühlsverfassung der Beiden aussagen. Mit Worten könnte dieser Vorgang einer menschlichen Annäherung gar nicht so unmittelbar geschildert werden. Die Gebärden werden durch Adverbien sichtbar gemacht: zitternd, nachlässig. Die Handlung wird von Strophe zu Strophe ausdrucksvoller. In der Gebärde der 3. Strophe scheitert dann das, was sich in der Handlung der ersten beiden Strophen anzubahnen

scheint, nämlich die Vereinigung der Beiden. Eine Verbindung zwischen Gebärde, Pantomime, Ballett, Tanz und Musik ist leicht herzustellen. Sie gehören alle wesensgemäß zusammen. Hofmannsthals Interesse für das Drama ist eng verbunden mit seinem Interesse für Musik.

" . . . dramatisches Wesen und Musikwesen ist eins - hohes Schauspiel und Oper, stets nur begrifflich geschieden, im Barocktheater des siebzehnten Jahrhunderts schon vereinigt, in der Tat untrennbar." (P III 441) Dieses Theaterinteresse war ausschlaggebend für seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss: "der Zugang zur Bühne war ihm damit gesichert. Seine dramatischen Werke waren früher oft heimatlos gewesen; durch Strauss konnte er sicher sein, wenigstens in seinen kleinen Musikdramen in einer ganz neuen Art auf der Bühne fortzuleben."²⁴

Seine Zusammenarbeit mit Strauss begann 1906 und dauerte mit Unterbrechungen bis zum Tode des Dichters. Über diese gemeinsame Arbeit sind wir verhältnismäßig gut informiert, erstens durch den Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal und zweitens durch Essays des Dichters über verschiedene seiner Libretti. Am aufschlußreichsten ist das Essay über "Die ägyptische Helena" (1928). Hier erklärt Hofmannsthal rückblickend, warum er als Dichter eine Verbindung mit dem Komponisten gesucht hat. Er gibt Nadler recht, der in seiner Literaturgeschichte schrieb, daß schon Hofmannsthals

"erste Dramen unbewußt nach Musik verlangt hätten und das Wort "lyrisch" dies nur ungenau andeute." (P IV 441)

Erinnert man sich an das Gedicht "Vorfrühling" oder an Passagen aus den lyrischen Dramen, so wird bewußt, wie sehr es dem jungen Hofmannsthal vergönnt war, die Sprache zum Klingen zu bringen. Später in einem Brief an Strauss erwähnt Hofmannsthal selbst die Analogie von Wort und Musik in seinen lyrischen Dramen: "Vieles, das ich in aller Einsamkeit der Jugend hervorgebracht hatte, völlig für mich, selbst an Leser kaum denkend, waren phantastische kleine Opern und Singspiele - ohne Musik."²⁵

Mit dem Chandosbrief findet das lyrische Dichten seinen Abschluß. Hofmannsthals Bemühung um das Drama sowie um Ballett und Libretti setzen ein, was schließlich zur Zusammenarbeit mit Strauss führt. "Die Dichter tun ganz ganz ganz dasselbe wie die Komponisten, das heißt sie Drücken ihre Seele in einem Medium aus, das ja auch im ganzen Dasein verstreut ist, denn das Dasein hat wohl die Gesamtheit aller möglichen Töne in sich, aber auf's Vereinigen kommt's an."²⁶

Hofmannsthal erkannte, dass die Musik der Sprache eine neue Dimension, eine ganz neue Ausdrucksmöglichkeit eröffnen konnte. So wie die Gebärde kann die Musik das Wort sublimentieren, und auf der Bühne sollen Wort, Gebärde und Ton zu einer ausdrucksvollen Einheit verschmelzen.

In der Ägyptischen Helena kontrastiert Hofmannsthal den Dramatischen Dialog und den vertonten Librettidialog. Bedeutend ist seine Bemerkung: "Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste" (P IV 457) Der Dichter möchte sich indirekt mitteilen. Die Dramenfiguren sollen durch Gebärden, durch Mienenspiel und Tonfall der Worte "ihre Existenz beglaubigen" (P IV 459) Und mit der Bemerkung über "Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte" (P IV 459), wird die Verbindung von Wort und Ton hergestellt. Die Betrachtung über die Oper Die ägyptische Helena entsteht kurz vor Hofmannsthals Tod, und es zeigt sich, daß sich die negative Einstellung des Dichters dem Gespräch gegenüber (vgl. Der Schwierige) bis zu seinem Lebensende nicht wesentlich geändert hat. Es heißt hier:

Aber ist Ihnen nie aufgefallen, daß im Leben durch Reden nie etwas entschieden wird? Man ist nie so allein, so überzeugt von der Unlösbarkeit einer Situation, als nachdem man sie durch Reden zu lösen versucht hat. Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt. (P IV 458)

Mit Hofmannsthals Engagement an eine Kunst von Gebärde und Musik vollzog sich gleichzeitig sein Bruch mit dem George-Kreis. George konnte natürlich keinen Menschen dulden, der sich mit Massenkunst wie Oper und Ballett abgab. Hofmannsthals Wendung zur Oper wurde von den Bewunderern seines Frühwerkes weithin mißverstanden und als Abweg in seiner dichterischen Laufbahn bewertet, und der Dichter war sich dessen bewußt: "Ja, um wessen

Willen soll ich denn weiterhin Musiktexte schreiben, die mir die halbe Welt gegen mich aufbringen, darunter auch wertvolle Freunde?"²⁷

1916 schreibt Hofmannsthal über seine Bemühungen um eine Erneuerung des Theaters folgendes:

Ich bin allein und beginne Verschiedenes auf eigene Hand, das eigentlich durch Übereinstimmung aller in einer Generation unternommen werden sollte: das Repertorium der deutschen Bühne neu wiederaufzubauen, die dramatische Musik auf ein anderes Gebiet zu führen. Der geistige Zusammenhang in diesen Versuchen wird von wenigen erkannt. (A 178)

Diejenigen Zeitgenossen Hofmannsthals, die sein Dichten mit Interesse verfolgten, verstanden seine Zusammenarbeit mit Strauss als ein Abgleiten in ein zweitrangiges Dichtertum.

Aus dieser Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal resultierten unter anderem 6 Opern. Der Briefwechsel gibt Zeugnis davon, daß ein Libretti nicht einfach vom Dichter geschrieben und zur Vertonung an den Komponisten weitergegeben wird, sondern Libretti sowie Vertonung entstehen in fortwährender Zusammenarbeit und Angleichung, nur so kann eine organische Einheit von Wort und Ton geschaffen werden. Im "Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier" schreibt Hofmannsthal: "Ein Werk ist ein Ganzes, und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden." (P III 43)

Hofmannsthal selbst hatte von Musiktheorie wenig Ahnung und verstand es nur sehr mangelhaft, Noten zu lesen. Er hatte aber ein feines Ohr für Musik und fühlte,

daß "von allen Künsten nur die tönende" den "Abgrund des Gemüts" (P III 156) ausmessen konnte.

Die Musik wird von der Dichtkunst herbeigerufen, wenn es der Sprache an Eindringlichkeit ermangelt und wenn es darum geht, "offenbare Geheimnisse des Lebens" (P III 138) zu realisieren, "mit Tönen aber lassen sie sich in unser Herz hineinziehen" (P III 138).

Hofmannsthal ist immer wieder bemüht, seine Zusammenarbeit mit Strauss ins rechte Licht zu stellen, denn er wußte, daß er in dieser Hinsicht mehr kritisiert als gelobt wurde. Der Briefwechsel zeigt, daß hier zwei völlig unvereinbare Menschen in Kontakht traten. Die gegenseitige Offenheit hat sicher viel dazu beigetragen, daß die Arbeitsgemeinschaft trotz großer Differenzen so lange bestanden hat. Es ging beiden nur um das gemeinsame Werk. Strauss erklärt 1923: "Auch gibt es zwischen zwei Menschen wie wir nichts als gemeinsame Arbeit."²⁸

Das erste Libretto, das Hofmannsthal 1906 dem Komponisten zur Vertonung vorlegt, ist Elektra. Es war nicht nur als Libretto geschrieben, sondern schon 1903 als Drama veröffentlicht worden.

Als Hofmannsthal 1909 den Text zum Rosenkavalier schrieb, hatte er schon längst Mystik und Magie seiner früheren Werke hinter sich gelassen und stand fester auf dem Boden des Tatsächlichen. Die Oper spielt in Wien, und der Wiener Dialekt, in den einige Personen immer wieder

zurückfallen, macht die Atmosphäre realistisch. Die Sprache sowie der Handlungsablauf sind unkompliziert. Hofmannsthal hat aber nicht ganz auf tiefere Gedankengänge verzichtet. Immer wieder denken die Hauptpersonen mit Wehmut über ihre vergangene Jugend und den Lauf der Zeit nach. Aber eine Oper soll den Zuschauer nicht mit geistreichen und ernsten Dialogen ansprechen, sondern will durch Musik und Handlung wirken. Dessen ist sich Hofmannsthal oft resignierend bewußt. Er mußte immer wieder die Erfahrung machen, daß die Worte des Libretto von der Musik übertönt wurden. Erika Brecht schreibt über die Aufführung Die Frau ohne Schatten: ". . . daß der Text zu kompliziert ist und die Vorgänge vom Hörer kaum zu erfassen sind, besonders weil die Worte durchwegs unverständlich bleiben vor dem übergewaltigen Orchester - das mußten wir auch schon damals uns gestehen, und bei späteren Aufführungen in München habe ich es bestätigt gefunden."²⁹

Dieselbe Erfahrung hat natürlich auch Hofmannsthal gemacht und hat oft in Resignation die Vorstellung verlassen. Aber dennoch schickt er weiterhin Libretti an Strauss und versucht immer wieder dasselbe Problem zu lösen: wie kann der Text am klarsten und verständlichsten gestaltet werden, um neben der Musik auch zur Geltung kommen zu können? Er verlangt immer wieder von Strauss, daß jener die dichterische Arbeit als solche würdige und sie nicht der Musik unterstelle. Dichtung und Musik

sollen unbedingt auf derselben Ebene stehen. Er schreibt an Strauss:

Was mich anregt und wiederholt anzuregen vermag, ist die Aussicht auf das Schöne, welches durch Verbindung unserer Künste zu entstehen vermag, ist die Antizipation der Freude eines schönen harmonischen Schauens und Hörens.³⁰

Gebärde, Wort und Ton sollen zur vollkommenen Synthese verschmelzen. Der gesamte Briefwechsel gibt Zeugnis davon, wie Hofmannsthal bei der Zusammenarbeit mit Strauss fortwährend um dichterische Selbstbehauptung und künstlerische Gleichstellung kämpft.

Die Zusammenarbeit ist letzten Endes für beide von Nutzen und wird auch immer wieder gegenseitig anerkannt. Die Tatsache, daß sich Dichter und Komponist trotz vieler Differenzen immer wieder zueinander bekennen, bezeugt, daß sie sich der gegenseitigen Bereicherung dieser Zusammenarbeit bewußt sind.

Hofmannsthal wollte die Musik mit in seine Dichtung hineinnehmen, weil sich durch sie ein größerer Horizont der dichterischen Aussage eröffnete, sie konnte vollkommener werden. Aber auch bei diesem Versuch, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, mußte sich der Dichter letzten Endes eingestehen:

Man kann alles, was es gibt, sagen; und man kann alles, was es gibt, musizieren. Aber man kann nie etwas ganz so sagen, wie es ist. Darum erregen Gedichte eine eben solche unfruchtbare Sehnsucht, wie Töne.³¹

VI. SPRACHLICHE GESTALTUNG IN DEN BEIDEN

TURM - FASSUNGEN

In diesem Kapitel soll Hofmannsthals letztes Drama in seinen beiden Fassungen untersucht werden, um zu zeigen, wie dem Dichter das Dichten allmählich zum schweren Handwerk wird, wie sehr er um den rechten sprachlichen Ausdruck ringen muß. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens werden die Augenblicke wahrer dichterischer Konzentration immer seltener. Oft vergehen Monate, und er kommt mit seiner Arbeit nicht voran, es setzt dann eine große Niedergeschlagenheit ein, eine für dichterisches Schaffen äußerst unfruchtbare seelische Verfassung.

Trotz aller äußeren und inneren Schwierigkeiten wird das Drama abgeschlossen. Die Tatsache, daß sich Hofmannsthal jahrelang mit großem Kraftaufwand der Turm - Dichtung widmet, wo doch so vieles andere unvollendet bleibt, beweist, daß ihm sehr daran gelegen war, diesen Stoff geistig und sprachlich zu bewältigen.

Um dieses Drama würdigen zu können, muß man über das Verhältnis des Dichters zur Zeit, in der es entsteht, etwas sagen.

Seit 1910 vertieft sich Hofmannsthals Leiden an der Zeit, und er äußert sich immer öfter über die ihn

beunruhigende kulturelle und politische Entwicklung in Briefen an seine Freunde. Ein negativer Ausgang der politischen Spannungen in Europa schien ihm unvermeidbar, "denn wir sind in der Enge und im Dunkeln, in anderer Weise als der mittelalterliche Mensch, aber nicht in minderem Grade." (P III 115)

Es war hauptsächlich die geistige Situation seiner Zeit, die ihn beunruhigte, der Verfall des kulturellen Zusammenhangs aller europäischen Länder. "Wir befinden uns in einer der schwersten geistigen Krisen, welche Europa vielleicht seit dem sechzehnten Jahrhundert, wo nicht seit dem dreizehnten, erschüttert haben, und die den Gedanken nahelegt, ob "Europa," das Wort als geistiger Begriff genommen, zu existieren aufgehört habe." (P IV 75) Den Grund für die politische sowie kulturelle Gespaltenheit der deutschsprachigen Völker sieht Hofmannsthal teilweise in der Tatsache, daß es "bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück keine allen Volksteilen gemeinsamen Taten und Leiden noch steht, und diese zu einem Besitz machen könnte, ist nicht gemeinsam." (P IV 132) Seit dem 1. Weltkrieg beschäftigt sich Hofmannsthal fortwährend mit seiner gegenwärtigen Zeitsituation und seiner Stellung als Dichter in ihr. Durch den Zusammenbruch Österreich - Ungarns in 1918 fühlt er sich dem Heimatboden entwurzelt und sieht seine Existenz als Dichter und Mensch gefährdet: ". . . weil mein eigenes dichterisches Dasein in diesem

Zusammensturz fragwürdig geworden ist . . . eben darum weil dies alles mir so furchtbar nahe, so unausdenklich bedeutsam ist - kann ich über diese Dinge nur schweigen - wofern ich mich . . . nicht schwer zerrütten will."³²

Aber Hofmannsthal schweigt nicht, sondern schreibt die Turm - Dichtung, in der er sich direkt mit dem Gang der Geschichte auseinandersetzt.

1914 zitiert Hofmannsthal die folgenden Worte Schillers: "Man ist ebensogut Zeitbürger, als man Staatsbürger ist." (P III 494) Er fühlt, daß ihm ein neuer Platz als Dichter zugewiesen ist. Von nun an sieht er sich nicht mehr nur als österreichischer Dichter, sondern als Sprecher Europas und des allgemeinen Zeitgeistes. Er will mit Hilfe der Sprache das gemeinsame europäische Erbe sichtbar machen. Die Sprache wird nun aus einer ganz neuen Perspektive her bewertet: sie ist der Träger des geistigen Erbes, sie bewahrt die Kultur, und durch sie können sich alle getrennten deutschen Stämme geistig vereinigt wissen. Um einem größeren Leserkreis das literarische Erbe zugänglich zu machen, stellt Hofmannsthal verschiedene Anthologien zusammen: Deutsche Erzähler, Deutsches Lesebuch, der Plan einer Österreichischen Bibliothek wird verwirklicht, und von 1922-1927 gibt der Dichter die Zeitschrift Neue Deutsche Beiträge heraus. Alle diese Bemühungen sollen dazu beitragen, den Menschen neue geistige Kraft und das Gefühl innerer Zusammengehörigkeit zu geben. Hofmannsthal wird in diesem Denken

zum Teil von Josef Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften angeregt, mit der er sich seit 1917 beschäftigt. Der Dichter äußert sich voller Begeisterung über dieses Buch: "Für mich existiert die deutsche Literaturgeschichte durch ihn." (P IV 497)

Hofmannsthals Sprachskepsis wird zunächst in den Hintergrund gedrängt durch seine neue Spracheinstellung. Er betrachtet die Sprache nicht mehr in erster Linie als dichterisches Werkzeug, welches eine Kommunikation zwischen Dichter und Leser ermöglicht, sondern die Sprache dient als verbindendes Glied zwischen den Menschen, das von größter Bedeutung ist. Diese neue Sprachbewertung wird auch in der Turm - Dichtung zum Ausdruck gebracht und kristallisiert sich in den Worten: "Reden ist Menschheit." (D IV 83) Mit Hilfe der Sprache kann die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft werden, ". . . und indem er spricht, bekennt der Mensch sich als das Wesen, das nicht zu vergessen vermag." (P IV 439) Gerade darum geht es dem Dichter, um die Bewahrung des Vergangenen, der Tradition. Hofmannsthal leidet immer mehr unter der Erkenntnis, daß die geistige Vergangenheit durch eine Überbewertung der Gegenwart in Vergessenheit gebracht wird. "Unsere Zeit will doch nur von sich selber wissen und treibt eine Abgötterei mit dem wesenlosen Begriff des Gegenwärtigen. Im einzelnen Menschen gibt es nichts schlechthin Gegenwärtiges, Entwicklung ist alles. . . ." (P III 109)

Der Geist Europas, die kulturelle Tradition kann nur durch die Sprache wieder blühen. Diese Gedankengänge finden ihren Ausdruck in den Essays über Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation und Wert und Ehre deutscher Sprache.

Im letzteren heißt es:

Die Sprache ist das uns gegebene Werkzeug, aus dem Schein zu der Wirklichkeit zu gelangen, und indem er spricht, bekennt der Mensch sich als Wesen, das nicht zu vergessen mag. Die Sprache ist ein großes Totenreich, unauslotbar tief; darum empfangen wir aus ihr das höchste Leben. (P IV 439)

Es ist die Aufgabe der Sprache, das Vergangene gegenwärtig zu machen, denn nur so kann der einzelne der Gegenwart einen Inhalt geben.

In einer Sprache finden wir uns zueinander, die völlig etwas anderes ist als das bloße natürliche Verständigungsmittel; denn in ihr redet Vergangenes zu uns. (P IV 390)

Den Deutschen jedoch fehlt eine verbindende einheitliche Sprache, die auch dazu hätte beitragen können, aus der gespaltenen Nation eine Einheit zu machen. In Wirklichkeit aber spricht jede deutsche Völkergruppe ihren eigenen Dialekt, der das Individuelle unterstützt und das Gemeinsame unterdrückt. Hofmannsthal ist überzeugt, daß sich die Kluft zwischen den deutschen Stämmen nicht so vertieft hätte, falls alle eine gemeinsame "mittlere Sprache" (P IV 433) gesprochen hätten. Nur unter dieser Voraussetzung besteht die Möglichkeit, daß eine "Nation durch ein unzerreißbares Gewebe des Sprachlich-Geistigen zusammengehalten" (P IV 394) wird. Dies glaubt

Hofmannsthal in Frankreich verwirklicht zu finden, wo seiner Überzeugung nach die französische Literatur das ganze Volk anspricht und so zu einer geistigen Einheit verbindet.

"Französisch ist Gemeinsprache und hat den Zug auf Verständigung; Deutsch ist Individualsprache und hat den Zug aufs Einmalige, jenseits aller Kommunikation."

(P III 197) Hofmannsthal beschäftigt sich eingehend mit jenen Künstlern, die durch ihr Werk den Geist eines Zeitalters vermitteln. In diesem Zusammenhang finden Goethe, die Romantiker und Beethoven seine besondere Beachtung. Die Rede über Beethoven ist insofern interessant, da sie das Problem der Sprache streift. Für Hofmannsthal bedeutet Beethovens Musik den Ausdruck des Unsagbaren. "Wo Schillers und Goethes Mund verstummen, wer bleibt da, zu reden für den tiefsten Drang einer im Tiefsten transzendenten, also religiösen Nation, wer bleibt, wer bleibt hinaufzugehen vor Gott. . . .: Beethoven." (P IV 26) Beethoven hat mit seiner Musik "eine Sprache über der Sprache" (P IV 27) geschöpft.

Durch den Weltkrieg wird Hofmannsthal zum politisch interessierten Menschen, und das Kriegserlebnis rührt ihn 1920 wieder auf den Calderonstoff Das Leben ein Traum zurück. Er hatte schon 1902 mit der Bearbeitung dieses berühmten Barockdramas begonnen, es aber wegen der inhaltlichen Komplexität wieder fallen lassen. Nun

beschäftigte er sich erneut mit dem Stoff. "Der Turm sollte den Einbruch chaotischer Kräfte in eine vom Geist nicht mehr getragene Ordnung deutlich machen."³³ 1925 war die erste Fassung fertig. 1927 erschien eine vollständige Überarbeitung. Die Fassungen sind inbezug auf die letzten beiden Akte sehr verschieden voneinander und reflektieren Hofmannsthals Unsicherheit inbezug auf Wechselwirkung der Charaktere und Handlung überhaupt.

Wie sehr ihm dieser Calderonstoff geistig zu schaffen macht, kommt im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Carl Burckhardt zum Ausdruck. Immer wieder fordert er Burckhardt zur kritischen Anteilnahme an seinem Werk auf. Er ringt um Selbstbestätigung und innere Festigkeit.

1919 schreibt er:

Ich habe das Märchen zu Ende geschrieben, zu vielen alten Plänen neuen Mut gefaßt. Helfen Sie mir, lieber Herr Burckhardt, da Sie meine Arbeiten gerne haben, wie Sie sagen - helfen Sie mir, wie Sie es schon zu tun angefangen haben, ich bin stark und schwach, zäh und spröde zugleich, ein Sonnenstrahl kann einen anderen Menschen aus mir machen, ein Strohalm mich an der Oberfläche halten.³⁴

Hofmannsthals Gesamtwerk zeigt, daß viele seiner tiefsten Gedanken im literarischen Zwiegespräch oder in Briefen zum Ausdruck gebracht werden. Immer wieder liest man in seinen eigentlichen Briefen Bemerkungen wie diese an C. Burckhardt: ". . . unsere Gespräche sind nicht abgebrochen, ich führe sie für mich allein zu vielen Stunden."³⁵

Diese improvisierten Gespräche und Briefe werden vom Dichter schließlich als Dichtung festgehalten, obwohl sie dabei alles Persönliche verlieren und ganz objektiv sind.

Es gibt kaum einen Dichter, von dem wir so viele Briefe überliefert haben wie von Hofmannsthal. Das Verlangen des Dichters, auf andere Menschen eingehen zu wollen und von anderen erkannt und verstanden zu werden, war überaus groß, und nichts konnte Hofmannsthal das Dichten mehr erschweren als das Gefühl der Einsamkeit und des Nichtbeachtetwerden. Und dieses Gefühl verstärkt sich immer mehr gegen Ende seines Lebens. Das einzige, was ihn bei einer derartigen seelischen Verfassung wieder ermutigen konnte, war ein Beisammensein mit Freunden und ein echter Gedankenaustausch. Erika Brecht erwähnt einen "tief niedergeschlagenen" (72) Brief aus Hofmannsthals Todesjahr.

Er fühlte, daß er vergessen werde, den Menschen nichts mehr geben könne, sie wollten nichts mehr von ihm. Sein einziger Wunsch, dem er fast leidenschaftlichen Ausdruck gab, sei der, im Gespräch sich wiederzufinden und zu erholen.³⁸

Die Überzeugung, von seiner Mitwelt nicht erkannt oder schon wieder vergessen worden zu sein, hat der Dichter auch im Turm ausgesprochen. In der ersten Fassung sagt Sigismund kurz vor seinem Tod:

Gebet Zeugnis, ich war da. Wenn-
gleich mich niemand gekannt hat. (D IV 207)

In der zweiten Fassung treten diese Worte ganz ans Ende und gewinnen somit noch größeren Nachdruck.

Hofmannsthals wachsende Resignation und Lebensmüdigkeit sind eng verbunden mit seinem Leiden an der Zeit. "Es ist kein Moment für Dichter jetzt,"³⁶ schreibt er 1923 an C. Burckhardt.

Trotz aller Zweifel und immer öfter eintretender körperlicher und damit verbundener geistiger Kraftlosigkeit läßt Hofmannsthal nicht ab vom Turm - Stoff. Er fühlt, daß er ihn bewältigen muß, obwohl er immer wieder auf "ungeheure Schwierigkeiten"³⁷ trifft. Diese betreffen fast ausschließlich den 5. Akt. In Calderons Drama versöhnen sich Vater und Sohn am Ende. Dieser Ausgang scheint Hofmannsthal in seiner Zeit ganz unmöglich, aber er ist sich nicht im Klaren, wie das Drama am besten zu beenden sei. 1923 schreibt er an Burckhardt:

Es ist dies ganze schon fast eine mysteriöse Arbeit, und dieser letzte Act hat etwas von einem über dem Abgrund gebauten Schloß . . . Sei es wie es sei, man kann nicht mehr geben als in einem liegt.³⁸

Hofmannsthal unterbricht die Arbeit. Einige Monate später bittet er Burckhardt um seine "ganze Anteilnahme für den

Turm, . . . denn ich weiß: vollende ich den 5. Act diesmal nicht - lasse ich wieder davon ab wie im August . . . , dann ist die Arbeit verloren.³⁹

Es soll auch hier noch die Fortsetzung des Briefes zitiert sein, denn er gibt einen Einblick in das, was dem Dichter bei diesem Drama vorschwebte und worin die Schwierigkeiten bestanden.

. . . es handelt sich in diesem Stück immer darum, daß ein Vorderes, Greifbares da sei, eine Action, faßlicher, concreter Art - und zugleich, daß hinter dieser sich ein Höheres, Geistiges, Allgemeines, schwer Sagbares, gleichermaßen von Schritt zu Schritt enthülle und beglaubige auch dieses gestaltet, nicht rational wahrnehmbar, aber mit der Phantasie.⁴⁰

Es wird klar, daß die Ansprüche, die der Dichter hier an sich und die Sprache stellt, sehr noch sind, daher zog sich die Arbeit über Jahre hin und stockte oftmals für längere Zeit, wobei Hofmannsthal stets das Gefühl hatte, eine endgültige sprachliche und gehaltliche Gestaltung sei noch nicht erreicht. 1924 erklärt der Dichter das Drama für beendet. Aber er ist nicht völlig zufrieden mit diesem Stück, hinzu kommen Beanstandungen inbezug auf Bühnenwirksamkeit von Max Reinhardt, der den Turm zur Aufführung bringen sollte.

Die 1926 vorgenommene Neufassung, die hauptsächlich die letzten beiden Akte betrifft, begründet Hofmannsthal mit einem inneren Wandel seiner selbst. Er schreibt darüber an Burckhardt:

Carl, dieses Jahr war nicht leicht für mich, ich habe mich in ihm sehr verändert; nicht vom Älter-werden sprache ich, sondern von etwas ganz Anderem, das ich nicht benennen könnte, aber deutlich fühle. Es muß sein, daß ich zum Teil ein Mensch war, der zu früher Reife bestimmt war - zu anderen Teilen aber für eine späte, ja sehr langsame Reife. - Wenn ich hier mit halbgeschlossenen Augen über etwas nachsinne, so ist es die Umgestaltung des "Turm," nämlich die beiden letzten Acte werden völlig anders, dann erst lasse ich das Stück spielen. Daß ich aber solche innere Freiheit diesem Stoff gegenüber habe, das kommt auch von diesem innern Andersgewordensein. . . .⁴¹

Die zweite Fassung wird fertig, aber "Reinhardt verlangte immer neue Umarbeitungen, und brachte das Stück doch nicht zur Uraufführung."⁴² Nicht alle Freunde Hofmannsthals bewerten seine Freundschaft zu Reinhardt so positiv wie Hofmannsthal selbst, der dem Theaterregisseur in seinen Änderungswünschen immer nachgab. Erika Brecht schreibt über die zweite Fassung des Dramas, daß sie in ihrem Ende gar nicht dem Wesen Hofmannsthals entspricht. "Es war ein schwerer Schaden, der so dem Werk geschah, denn dieses Sterben Siegismunds entspricht an Bedeutsamkeit und Tiefe nicht dem vorhergegangenen großen Drama."⁴³ Hofmannsthal äußert sich über die Änderung der ursprünglichen Fassung nur positiv:

Die Schlußacte des "Turm" in der neuen Fassung werden gut; ich danke Reinhardt viel bei dieser Sache, ohne seinen Zweifel zuerst seine unbedingte Zustimmung dann wäre ich nicht so schnell zu dem fruchtbaren Entschluß gekommen.⁴⁴

Die Uraufführung des Dramas 1928 erregte nur wenig Beachtung in literarischen Kreisen.

Die Thematik der Turm - Dichtung ist überaus komplex. Eng zusammen mit dem Sprachproblem hängt die Frage nach dem Wesen und der Aufgabe des Menschen.

Hofmannsthal hatte keine Illusionen über seine Gegenwart, er vermochte sich nichts vorzutäuschen. Keines seiner Werke setzt sich so bestimmt mit ihr auseinander wie der Turm; und weil der Dichter so sehr an seiner Zeit litt, machte ihm auch dieses Drama so zu

schaffen. Das trostlose Ende der zweiten Fassung entspricht im Grunde genommen nicht seinem Wesen, das immer auf Versöhnung und Ausgleich gerichtet ist, aber es entsprach der Zeit, und Hofmannsthal wußte, daß ein positiver Ausgang nur Illusion sein würde.

1927, im selben Jahr, als die zweite Fassung beendet wurde, schreibt der Dichter: "Es ist eine sehr harte, finstere und gefährliche Zeit über uns gekommen." (P IV 437) Diese Zeitsituation spiegelt das Drama. Hofmannsthal wird im Turm II von der Zeit bezwungen. C. Burckhardt gegenüber bemerkt er: "Aus all dem Furchtbaren muß doch das Versöhnende, die Zukunft herausleuchten, nur dann hat das eigentlich Tragische seinen wahren Gehalt."⁴⁶

Im Turm II ist der Ausblick in die Zukunft nur negativ. Im Zusammenhang dieser Arbeit soll nicht weiter auf die inhaltliche Komplexität des Dramas eingegangen werden, sondern die Bewertung der Sprache und die sprachliche Gestaltung sollen untersucht werden. Nicht das "was" sondern das "wie" dieser Dichtung sollen interessieren.

Im Mittelpunkt steht Sigismund, seine Stellung zur Welt und zu sich selbst bestimmt seine Stellung zur Sprache und Sprachbenutzung. Sigismund repräsentiert den ewigen Geist, für ihn ist dieses Leben nur ein Traum. Aber sein Geist durchdringt alles, er erkennt alles und sieht alle Zusammenhänge, und diese Erkenntnisfähigkeit bereitet ihm unendliche Qual: "Ungleich dem Tier hab

ich Begriff von meiner Unkenntnis. Ich kenne, was ich nicht sehe, weiß, was fern von mir ist. Dadurch leide ich Qual wie kein Geschöpf." (D IV 92) Obwohl der Geist dem einzelnen Selbsterkenntnis ermöglicht und ihn damit zu ewigem Leiden bestimmt, wird er dennoch gepriesen, denn er ermöglicht die Befreiung und Selbstständigkeit des einzelnen. Der Geist findet seine Spiegelung und Befreiung in der Sprache. Sigismund ehrt Julian dafür, daß er ihn sprechen gelehrt hat, denn nur mit Hilfe der Sprache konnte er der Welt habhaft werden. "Du hast er mich fassen gelehrt. Eitel ist alles außer der Rede zwischen Geist und Geist." (D IV 138) Aber der Geist Sigismunds schwebt zu hoch, das Alltägliche bedeutet ihm nichts, und sein Geist vermag die Wirklichkeit nicht umzugestalten. Der späte Hofmannsthal hat erkannt, daß der dichterische Geist dem Ablauf der Geschichte keinen Einhalt gebieten kann, das Wort ist machtlos geworden und das dichterische Werk somit ohne Aussagekraft.

Es sind nicht das Wollen, nicht das Können, nicht die Berufung, die über das Werk entscheiden. Man kann in ein Klima, in eine Zeit geraten, die kein Gedeihen mehr zulassen. Es geht wie mit der Vegetation, der Fauna-ganze Reihen sterben aus. Das Wort, das gestern noch Zauberkraft hatte, fällt heute sinnlos zu Boden.⁴⁹

Die Turm - Dichtung ist sprachlich sehr vielschichtig. Es ist eine synthetische Sprache, die so niemals im Umgang war. Sprachelemente des 17. Jahrhunderts und der Gegenwart wechseln einander ab. Es werden im Turm die

verschiedensten Menschen vorgeführt, ich möchte nicht sagen "dargestellt," weil die meisten davon durch ihre Sprechweise nicht wirklich plastisch werden, sondern eher Typen als Individuen sind. Als Ausnahme können Anton und stellenweise der Arzt gelten, die sich durch ihre Sprechweise charakterisieren. Anton ist durchweg lebendig und natürlich, und die komischen Aspekte seiner Worte lockern die tragische Schwere des Ganzen etwas auf.

Im großen ganzen wird eine überaus vergeistigte Sprache gesprochen, die dem Gang der Handlung etwas Schleppendes gibt und die Bühnenwirksamkeit des Dramas in Frage stellt. Dieses Drama eignet sich in ähnlicher Weise wie Faust II eher als Lesedrama, denn es ist gedanklich zu komplex und im ganzen Konzept nicht realistisch genug, sondern verbleibt von Anfang bis Ende in einer Sphäre des Traumes. All dies wird sehr treffend von Carl Burckhardt in einem Brief an Hofmannsthal hervorgehoben:

Ich habe nun die drei ersten Akte des "Turm" im Manuskript gelesen. Eine Frage: sie bezieht sich auf die Höhenlage. Ist nicht die Atmosphäre fürs Theater bisweilen allzusehr verdünnt? Ich meine nicht so sehr den hohen Ton des Zeremoniells, die pathetische Distanz, auch nicht die Sparsamkeit, durch welche jeder nur seine schicksalhafte Aufgabe innerhalb des Stückes erfüllt. Ich meine ein gewisses Element reiner Geistigkeit in der Wortwahl aller agierenden Figuren. Was dann plötzlich sehr deutlich wird, wenn Julians Diener mit seiner Volkssprache auftritt.⁴⁸

Vielleicht ist Hofmannsthal die Arbeit an diesem Drama gerade darum so schwer geworden, weil er die gehaltliche

Komplexität sprachlich nicht zufriedenstellend bewältigen konnte. Was die Theorie des Dramas anbelangt, so wußte er genau, was er zu leisten hatte, um ein gutes Drama zu schreiben. Das Drama lebt nur durch einen lebendigen Dialog, aber der echte Dialog ist etwas, was wir bei Hofmannsthal nur ganz selten finden. Und wenn man immer wieder auf kritische Äußerungen wie die folgende stößt, fragt man sich: warum lag Hofmannsthal so sehr an der Dramenform? 1927 schreibt der Dichter in einer Diskussion über den dramatischen Dialog:

Aber ist Ihnen nie aufgefallen, daß im Leben durch Reden nie etwas entschieden wird? Man ist nie so allein, so überzeugt von der Unlösbarkeit einer Situation, als nachdem man sie durch Reden zu lösen versucht hat. Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt. Die Dialektik drängt das Ich aus der Existenz. Ich behaupte, ein Dichter hat die Wahl, Reden zu schaffen, oder Gestalten. (P IV 458)

Das Drama ist aber gerade die literarische Form, in der Gestalten durch Reden lebendig werden.

1928 schreibt Hofmannsthal:

Ich liebe es nicht, wenn das Drama sich auf der dialektischen Ebene bewegt. Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste. (P IV 457)

Immer wieder drückt sich ein nie zu bewältigendes Mißtrauen der Sprache gegenüber aus.

In der Turm - Dichtung ist es hauptsächlich Sigismund, der eher schweigen würde, als sich in Gespräche einzulassen, denn seiner Überzeugung nach kann das, was wirklich der Rede wert wäre, nicht durch Worte ausgedrückt werden: "Was zu sagen der Mühe wert wäre, dazu ist die Zunge zu dick." (D IV 158) Er redet nur, wenn er aufgefordert wird und auch dann nur, wenn er will. Daher kann sich zwischen ihm und den übrigen Dramenfiguren kein echtes Gespräch entwickeln. Dies liegt an seinem ganzen Wesen. Er eignet sich nicht zur Dramenfigur. Er ist ganz in sich geschlossen und unzugänglich für andere. Er war so lange außerhalb des Lebens, daß er nun keinen Anschluß mehr finden kann und will. Er ist wortkarg, weil er oft nicht die Worte für die ihn bedrängende Wirklichkeit finden kann. Als er seinem Vater begegnet, "redet er, aber es dringt kein Laut über seine Lippen." (D IV 118) Er verständigt sich durch Gebärden und findet erst allmählich zum sprachlichen Ausdruck.

Sigismund bleibt immer in sich selbst verharrend und wehrt allen menschlichen Kontakt ab. ". . . ich bin hinter eine Wand getreten, von wo ich alles höre, was ihr redet, aber ihr könnt nicht zu mir und ich bin sicher vor euren Händen." (D IV 156) Sigismund eignet sich nicht als Dramengestalt, weil er sich auf einer ganz anderen Ebene befindet als die übrigen Gestalten. Er lebt in einer Traumwelt, in die sonst niemand Zugang hat, und es gibt keinen Kontaktpunkt zur Wirklichkeit. Sigismund kommt

aus der Einsamkeit, der geistigen Isolation und geht dahin zurück. Er ist unantastbar und in sich gesichert. Im letzten Akt der ersten Fassung scheint er kurz aus seiner Traumwelt herauszutreten, er handelt, er hält Reden und benutzt "die Sprache der Welt" (D IV 174), aber er weiß im Grunde, daß für ihn "kein Platz in der Zeit ist" (D IV 207) und daß sein wahres Wesen von niemandem erkannt worden ist.

Es entwickelt sich auch zwischen anderen Dramengestalten kein echter Dialog. Die einzelnen Figuren sind in sich als typische Charaktere geschlossen, es sind Wesenseinheiten, die nicht auf Veränderung drängen, die immer so sein werden. Julian verkörpert den nüchternen Verstand, der zur Handlung aufruft; Olivier ist der Vertreter der Revolution, der "politischen Fatalität" (D IV 329); der König erhebt Anspruch auf gottesunmittelbare Herrschaft. Es gibt Spannungen zwischen den einzelnen Gestalten, aber keine Aussicht auf Ausgleich; daher wird ein Dialog, der schließlich auf gegenseitige Beeinflussung und Verständigung gerichtet ist, unmöglich. Man redet miteinander, aber versteht sich im Grunde nicht und geht nicht aufeinander ein. Je mehr die einzelnen reden, umso weiter entfernen sie sich voneinander.

In diesen Gesprächen wird deutlich, daß die Sprache als Kommunikationsmittel untauglich ist und anstatt einer Verständigung nur Mißverständnisse bewirkt.

Hofmannsthal begründet die monologe Sprechhaltung im Turm:

Sie (die Gestalten) reden kaum miteinander, jeder eigentlich nur mit sich selber. Wechselweis sind sie füreinander etwas, das über Menschenmaß hinausgeht: so Sigismund für den Vater die Auflehnung, die Revolution - dieser für jenen das Ehrfurchtgebietende, zugleich das Lastende, das Furchtbare schlechthin.⁴⁹

An anderer Stelle wurde schon festgestellt, daß Hofmannsthal oftmals das wörtliche Gespräch durch Gebärdensprache ersetzt oder verdeutlicht. Noch mehr als im Schwierigen wird in diesem Drama die Gebärde als Kommunikationsmittel herangezogen. Dies trifft ganz besonders für Sigismund und Julian zu. Auch der Arzt versteht sich auf Mienenspiel und Gebärden, so kann er in der äußeren Erscheinung Julians dessen ganzes Wesen und alle geheimen Gedanken lesen. Sigismund beobachtet die Menschen sehr aufmerksam, aus ihren Bewegungen erkennt er sie, auf ihre Worte traut er nicht. Er erkennt Julian und den König als Vertreter der Gewalt, des absoluten Gehorsams an ihren Gebärden, vor allen Dingen an ihren Handbewegungen. Als er zum ersten Mal dem Arzt begegnet, weiß er, daß dieser Mensch ihm helfen kann, denn "deine Hand ist gut." (D IV 335)

In der Begegnung zwischen König und Sohn wird das Wesen beider und ihr Verhältnis zueinander ganz allein durch Gebärden reflektiert. Sigismund vermag vor lauter Angst nicht zu reden und "deutet durch Zeichen, er habe Furcht vor des Königs Händen." (D IV 119) Der König

versteht diese Gebärde sogleich, denn er ist sich der Macht seiner Handbewegungen bewußt: "Eines Königs Hand ist beredter als die Zunge der Weisen." (D IV 119) Durch eine Gebärde macht Sigismund dieser Begegnung ein abruptes Ende: er schlägt dem Vater ins Gesicht. Während der König sich auf die Macht seiner Hände verläßt, ist sich Julian seines alles durchdringenden Blickes bewußt. Mit seinen Augen beherrscht er die Menschen. Zu Olivier, der ihn hinrichten will, sagt er: "Steh unter meinem Blick, du Nichts, du Kehricht, das ich zusammengekehrt habe. Solange ich dich mit den Augen bändige, werde ich das Gefühl meiner Selbst nicht entbehren." (D IV 157)

Ein Vergleich der beiden Turm - Fassungen ergibt, daß die inhaltlichen Unterschiede erheblicher sind als die der Sprachgestaltung. Im großen ganzen drückt sich in der Sprechhaltung der zweiten Fassung größerer Ernst aus. Die Sprache wird einfacher und nüchterner. Sigismund ist noch wortkarger, und selbst Anton verliert an Komik. Der Kontrast zwischen Sigismund und Olivier vertieft sich durch ihre sprachlichen Äußerungen. So wie sich in diesem Drama zwei Lebenshaltungen gegenüberstehen, die Tyrranei und das Leben in der Vergeistigung (Sigismund, Arzt), so sind auch zwei Sprechhaltungen kontrastiert. Die harte befehlende Sprache Oliviers übertönt die vergeistigte Sprache des passiven Dulders. Olivier verhöhnt diesen Sprechton: "Die Pfaffen-und Komödiantensprache ist

abgeschafft. Es ist ein nüchterner Tag über der Welt angebrochen." (D IV 458) Olivier gewinnt an Realität in der zweiten Fassung, denn seine Aussagen beschränken sich nur auf das Notwendige als Ausdruck absoluter Macht. Im Turm I geht die Sprache oft ins Alltägliche über, besonders in Bezug auf Olivier, und der Ernst der inneren Handlung wird dadurch geschwächt. Alles Magische und Visionäre der ersten Fassung wird im Turm II ausgelassen, was zu einer realistischeren Bühnenfassung führt.

Die Sprache als solche kommt auch im Turm zur Sprache. Ihre Bewertung als Mittel der menschlichen Mitteilung ist hier wie auch sonst in Hofmannsthals Werk paradox. Im großen ganzen ist die Bewertung positiv. Anton behauptet: "Reden ist Menschheit." (D IV 83) Julian glaubt Sigismund erst durch die Sprache mit seiner Umwelt in Verbindung gebracht zu haben: "Einen gewaltigen Magier habe ich aus dir gemacht, . . . denn ich habe das Wunder der Sprache in deinen Mund gelegt." (D IV 93) Während der Begegnung zwischen König und Sohn bittet Basilius wiederholt den Sohn um ein paar Worte: "Sprich, mein Sohn, laß mich deine Stimme hören." (D IV 398) Die Sprache soll zur menschlichen Kontaktaufnahme dienen. Alle sprachbejahenden Äußerungen werden schließlich von Worten wie jene des Kinderkönigs an Sigismund übertönt: "Das, was du nicht sagen kannst, das allein frage ich dich." (D IV 206) Sigismund drückt seine Sprachnot Julian

gegenüber aus: "Mein Lehrer, warum sprichst du zu ihnen? Was zu sagen der Mühe wert wäre, dazu ist die Zunge zu dick." (D IV 158) Die kurze Lebenserfahrung Sigismunds hat ihn gelehrt, daß die Sprache als Gefäß des Geistes in seiner erbarmungslosen Wirklichkeit nicht mehr der Kommunikation dienen kann.

Als Hofmannsthal in Ad me ipsum den Weg von der Präexistenz in die Existenz als notwendige Basis der Menschwerdung darlegt, hat der erste Weltkrieg und seine Nachwirkung noch keinen wesentlichen Einfluß auf sein Denken. Die Erfahrung der geschichtlichen und kulturellen Krise lassen eine derartige Existenzwerdung nicht mehr als erstrebenswert erscheinen. Dies wird um Turm II dargestellt. Die Verknüpfung mit dem Leben wird von Sigismund abgelehnt, obwohl er sich im Grunde danach sehnt: "Ich bin allein und sehne mich verbunden zu sein." (D IV 461) Er weigert sich, der Revolution als Führer beizutreten, das heißt die von Julian erhaltene geistige Schulung in der Tat zu beweisen; sondern er zieht die geistige Isolation vor, weil er eine Synthese von Geist und Macht für nicht möglich hält.

In Hofmannsthals letztem Drama, für das er mehr Zeit und Energie aufbrachte, als für irgendein anderes seiner Werke, erreicht die zentrale Gestalt nicht das vom Dichter in Ad me ipsum gesteckte Ziel. Sigismund findet nicht zum Sozialen, verknüpft sich nicht mit dem Leben

durch Handeln, sondern zieht sich ganz in die Sphäre des Geistigen zurück. Reflektiert wird dies in der Sprachgestaltung. Der magische Sprachton des jungen Hofmannsthal wird nun durch den vergeistigten ersetzt. Die Sprache ist nicht Mittel der Kommunikation sondern der Reflexion, sie intensiviert die geistige Isolierung von der Mitwelt.

VII. ZUSAMMENFASSUNG

Im Jahre 1923 schreibt Hofmannsthal:

Über die Wahl des Dichterberufes. Ein Mensch sitzt im Wald, schreibt 21 Gedichte. Er malt Gestalten hin, der Augenblick nimmt sie auf: und sein Schicksal ist entschieden. Aber er steht erst am Anfang eines harten Weges. (A 235)

Die Dichtung des jungen Hofmannsthal floß aus der Feder und wurde bejubelt, alle spätere Dichtung mußte hart erarbeitet werden und fand nicht so unbedingt begeisterte Zuhörer. Je älter Hofmannsthal wurde, umso schwerer wurde ihm der Dichterberuf. "Wir sind einem unheimlichen Beruf verfallen in einer unheimlichen Zeit,"⁵⁰ bemerkt er 1929 Borchardt gegenüber. Die wachsende Unzufriedenheit mit seiner Zeit erschwerte die dichterische Konzentration. Sicher hatte der späte Hofmannsthal auch glückliche Schaffensmomente, aber das Leiden an der Zeit und das Gefühl, von den Menschen vergessen worden zu sein, überwog.

Inwieweit Hofmannsthal seine eigene Stellung in der Welt durch Sigismund darstellt, wird nie genau zu deuten sein. Es besteht sicher eine Relation. Die Erfahrung, die Sigismund in den letzten Worten des Turm II ausdrückt, ist auch die Erfahrung des späten Hofmannsthal: die gegenwärtige Gesellschaft hat keinen Platz für ihn, doch hat er gelebt und gewirkt, so gut er konnte.

In Ad me ipsum wird das Problem der Existenzgewinnung dargestellt: der einzelne muß von der Präexistenz zum aktiven Leben finden; damit verbunden ist ein Übergang vom magischen zum sozialen Sprachton. Die Sprache soll zum Kommunikationsmittel werden, dies ist nur möglich, wenn der einzelne Anschluß an das Leben finden will.

Ist dieser Übergang von der Präexistenz zur Existenz im Sprachlichen verwirklicht worden? Vergleichen wir hierzu Claudio und Sigismund. Es stehen sich lyrische Künstlersprache und vergeistigte Weltsprache gegenüber. Claudio will aus der Isolation heraus, Sigismund hat die Welt kennengelernt und will in die Isolation zurück. Der Weg in die Existenz wird von Sigismund in Turm I gegangen, aber in Turm II wieder rückgängig gemacht, nicht weil sich Hofmannsthals Grundkonzept geändert hat, sondern weil eine Verknüpfung mit dem aktiven Leben, so wie sie in Ad me ipsum gefordert wird, durch die Zeitgeschichte selbst vereitelt wird. Sigismund sucht Verbindung mit den Mitmenschen, durch die Sprache soll sie hergestellt und gefördert werden. Aber mit seinen Worten vermag er nicht die Brücke zur Welt zu bauen. Auch der Dichter hatte den Kontakt zu seiner Welt verloren. Es ist nicht die Sprache, die die Kommunikation vereitelt, sondern die Zeit selbst.

Das Sprachproblem durchzieht Hofmannsthals Gesamtwerk und wird nirgends gelöst. In ihm reflektiert sich die Künstlerkrise des Dichters selbst.

Trotz Sprachnot und Sprachzweifel bleibt am Ende doch das Vertrauen auf die Sprache als Mittel zur Verkündigung: "Gebet Zeugnis, ich war da. . . ." (D IV 463)

ANMERKUNGEN

1. Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. (Frankf./ M., 1954), 185-6.
2. Karl Kraus, Die Sprache. (Wiesbaden, 1959), 6.
3. Deutsche Romantiker, hrsg. von Gerhard Stenzel. (Salzburg, 1954), I, 34.
4. Karl Kraus, Die Sprache, 9.
5. Gottfried Benn, Formprobleme der Lyrik. (Wiesbaden, 1966), 39.
6. Karl Pestalozzi, Sprachskepsis und Sprachmagie im Werke des jungen Hofmannsthal. (Zurich, 1958), 106.
7. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. ergänzte Aufl. (München und Düsseldorf, 1953), 127.
8. Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Borchardt: Briefwechsel, 127.
9. "Gedanken zum Drama als Gespräch und Handlung."
Der Deutschunterricht, 2 (1952), 29.
10. Ebenda.
11. Michael Hamburger, Hugo von Hofmannsthal. (Göttingen, 1964), 22.
12. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 112-13.
13. Walter H. Perl, "Hofmannsthal und Andrian. Spiegelung einer Freundschaft." Neue Rundschau, 73 (1962), 508.
14. Hugo von Hofmannsthal, Briefe 1900-1909. (Wien, 1937), 61. (Brief vom 1. 12. 1901)
15. Ebenda, 63. (Brief vom 13. 1. 1902)

16. Karl Pestalozzi, Sprachskepsis und Sprachmagie im Werke des jungen Hofmannsthal, 116.
17. Max Frisch, Stiller. (Frankf./M., 1965), 65.
18. Hans Lipps, Die Verbindlichkeit der Sprache. (Frankf./M., 1944), 115.
19. Hugo von Hofmannsthal, Briefe 1900-1909, 67 (Brief vom 14. 2. 1902).
20. Erika Brecht, Erinnerungen an Hofmannsthal. (Innsbruck, 1946), 48.
21. Ebenda, 60.
22. Lothar Wittmann, Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals. (Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1966), 13.
23. Karl J. Krüger, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Versuch einer Deutung des künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals. (Berlin, 1935), 196.
24. Erika Brecht, Erinnerungen an Hofmannsthal, 50.
25. Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hg. Willi Schuh. 3. Aufl. (Zürich, 1964), 151-2.
26. Walter H. Perl, "Hofmannsthal und Andrian: Spiegelung einer Freundschaft." Neue Rundschau, 73 (1962), 600.
27. Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, 151-2.
28. Ebenda, 488.
29. Erika Brecht, Erinnerungen an Hofmannsthal, 51.
30. Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, 152.
31. Walter H. Perl, "Hofmannsthal und Andrian," 599.
32. "Der Briefwechsel Hofmannsthal - Redlich." Hg. Helmut A. Fiechtner. Wort in der Zeit. Jg. 2 (1956), 410.

33. Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal. (München, 1964), 41.
34. Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. Carl J. Burckhardt. (Frankf./M., 1966), 21.
35. Ebenda, 156.
36. Erika Brecht, Erinnerungen an Hofmannsthal, 72-3.
37. Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckhardt: Briefwechsel, 122.
38. Ebenda, 140.
39. Ebenda, 129.
40. Ebenda, 140.
41. Ebenda.
42. Ebenda, 212.
43. Erika Brecht, Erinnerungen an Hofmannsthal, 67.
44. Ebenda, 70.
45. Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckhardt: Briefwechsel, 212.
46. Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal, 41.
47. Ebenda, 49.
48. Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckhardt: Briefwechsel, 96.
49. Hugo von Hofmannsthal, "Brief an Fritz Setz." Corona, X (1940), 6.
50. Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Borchardt: Briefwechsel, 203.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Abkürzungsverzeichnis

Hofmannsthal wird durchgehend nach der Ausgabe von Herbert Steiner, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, zitiert. Das Erscheinungsjahr der einzelnen Bände ist angegeben, weil die Seitenzahlen in den verschiedenen Auflagen nicht immer übereinstimmen.

| | |
|-------|------------------------------------|
| G | Gedichte und Lyrische Dramen, 1963 |
| E | Die Erzählungen, 1959 |
| D I | Dramen I, 1964 |
| D II | Dramen II, 1966 |
| D III | Dramen III, 1958 |
| D IV | Dramen IV, 1958 |
| L I | Lustspiele I, 1959 |
| L II | Lustspiele II, 1965 |
| L III | Lustspiele III, 1968 |
| L IV | Lustspiele IV, 1956 |
| P I | Prosa I, 1956 |
| P II | Prosa II, 1959 |
| P III | Prosa III, 1964 |
| P IV | Prosa IV, 1966 |
| A | Aufzeichnungen, 1953 |

B. Werke und Briefe

Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben.
Hg. Herbert Steiner. Frankfurt/M., 1953-1968.

Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Borchardt: Briefwechsel.
Hg. Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner.
Frankfurt/M., 1954.

Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckhardt: Briefwechsel.
Hg. Carl J. Burckhardt. Frankfurt/M., 1966.

Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. ergänzte Aufl. München und Düsseldorf, 1953.

Der Briefwechsel Hofmannsthal - Redlich. Hg. Helmut A. Fiechtner. In: Wort in der Zeit. Jg. 2 (1956), 400-414.

Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler: Briefwechsel.
Hg. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler.
Frankfurt/M., 1964.

Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel.
Gesamtausgabe. Hg. Willi Schuh. 3. Auflage.
Zürich, 1964.

Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890-1901. Berlin, 1935.

Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900-1909. Wien, 1937.

C. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor. "George und Hofmannsthal": Zum Briefwechsel. In: Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft. Suhrkamp, 1955. S. 232-282.

Alewyn, Richard. Hofmannsthals Wandlung. Frankfurt/ M., 1949.

Alewyn, Richard. Über Hugo von Hofmannsthal. 3. Auflage. Göttingen, 1963.

Baumann Gerhard: "Hugo von Hofmannsthal, Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung," Der Deutschunterricht, 5 (1953).

Bednall, J. B. "From High Language to Dialect. A Study in Hofmannsthal's Change of Medium." In: Hofmannsthal Studies in Commemoration. London, 1962. S. 83-217.

Benn, Gottfried, Formprobleme der Lyrik. Wiesbaden, 1966.

Bollnow, Otto. "Zum Lebensbegriff des jungen H." In: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart, 1953. S. 15-30.

Borchardt, Rudolf. Gesammelte Werke. Hg. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit von R. A. Schroder und S. Rizzi. Stuttgart, 1955.

Braun, Felix. "Das Welterlebnis Hofmannsthals." In: Das musische Land. Innsbruck, 1952.

Brecht, Walther. "Grundlinien im Werke Hugo von Hofmannsthals." Euphorion. 16 (1923), 164-179.

Brecht, Erika: Erinnerungen an Hofmannsthal. Innsbruck, 1946.

- Brecht, Walther. "Hugo von Hofmannsthals 'Ad me ipsum' und seine Bedeutung." In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1930. S. 319-353.
- Brecht, Walther. "Fragmentarische Betrachtungen über Hofmannsthals Weltbild." In: Eranos. München, 1924.
- Brinkmann, Richard. "Hofmannsthal und die Sprache." DVLG, 35 (1961), 69-95.
- Broch, Hermann. Hofmannsthal und seine Zeit. München, 1964.
- Broch, Hermann. "Zu Hofmannsthals Prosaschriften." Neue Rundschau, 2 (1951), 1-30.
- Bruckhardt, Carl J. "Begegnungen mit Hugo von Hofmannsthal." Neue Rundschau, 3-4 (1954), 341-354.
- Burckhardt, Carl J. Erinnerungen an Hofmannsthal. München, 1964.
- Burckhardt, Carl J. "Zu Hugo von Hofmannsthals Lustspiel Der Schwierige." Neue Rundschau, 1 (1960), 133-7.
- Coghlan, Brian. Hofmannsthal's Festival Dramas. Cambridge, 1964.
- Coghlan, Brian. "Traditionelle Form und eigener Stil im Spätwerk Hugo von Hofmannsthals." In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Hg. Paul Bockmann. Heidelberg, 1959.
- Curtius, Ernst Robert. "Hofmannsthal und die Romanität." In: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern, 1950, 158-64.
- David, Claude. "Hofmannsthals letztes Drama." Wirkendes Wort, 9 (1959), 206-216.
- David, Claude. "Stefan George und der Jugendstil." In: Formkräfte der deutschen Dichtung. Göttingen, 1963.
- David, Claude. Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Frankfurt/M., 1959.
- Derungs, Werner. Form und Weltbild der Gedichte Hugo von Hofmannsthals in ihrer Entwicklung. Zürich, 1960.

- Echtermeyer, Theodor. Deutsche Gedichte. Düsseldorf, 1966.
- Emrich, Wilhelm. "Hofmannsthals Lustspiel Der Schwierige." Wirkendes Wort, 1 (1955-6), 17-25.
- Erken, Günther. Hofmannsthals dramatischer Stil. Tübingen, 1967.
- Exner, Richard. "Problemkrise der Hofmannsthal-Forschung." Schweizerische Monatshefte, 46 (1966), 1023-41.
- Fahrner, Rudolf. "Dichterische Visionen menschlicher Urbilder in Hofmannsthals Werk." In: Publications of the Faculty of Arts, University of Ankara. No. 100. Ankara, 1956.
- Fiechtner, Helmut. Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. 2. veränderte Auflage. Bern, 1963.
- Garten, Hugo. Modern German Drama. London, 1959.
- Gautschi, Karl. Hugo von Hofmannsthals Romanfragment. "Andreas." Zürich, 1965.
- Glinz, Hans. "Die Leistung der Sprache für zwei Menschen." In: Sprache als Schlüssel zur Welt. Festschrift für Leo Weisgerber. Hg. Helmut Gipper. Düsseldorf, 1959, S. 87-105.
- Haas, Willy. Hugo von Hofmannsthal. Berlin, 1964.
- Hamburger, Michael. Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien. Göttingen, 1964.
- Hammelman, H. A. "Hugo von Hofmannsthal." In: Studies in Modern European Literature and Thought. New Haven, 1957.
- Hederer, Edgar. Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt/M., 1960.
- Heidegger, Martin. Unterwegs zur Sprache. Tübingen, 1965.
- Heuss, Theodor. Hugo von Hofmannsthal. Rede des Bundespräsidenten gehalten bei der Eröffnung der Hersfelder Festspiele am 3. Juli 1954. Tübingen, 1954.
- Hohoff, Curt. "Hofmannsthals Lustspiele." Akzente, IV (1955), 369-83.

- Huber, Werner. Die erzählenden Werke Hugo von Hofmannsthals. Zürich, 1947.
- Jaspers, Karl. Die Sprache. München, 1964.
- Jaszi, Andrew. "Die Idee des Lebens in Hofmannsthals Jugendwerk." Germanic Review, 24 (1949), 81-107.
- Jens, Walter. Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen, 1955.
- Jens, Walter. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen, 1962.
- Kainz, Friedrich. Psychologie der Sprache. Stuttgart, 1941.
- Kaiser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München, 1964.
- Kaufmann, E. "Sprache als Schopfung." Zeitschrift für Ästhetik, 38 (1934), 142-54.
- Kemp, Friedrich. Dichtung als Sprache. München, 1965.
- Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Lyrik. Wiesbaden, 1960, S. 744-751.
- Kluckhohn, Paul. "Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung." Deutsche Vierteljahresschrift, I (1955), 1-19.
- Kobel, Erwin. Hugo von Hofmannsthal. Berlin, 1970.
- Koch, Franz. "Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl." Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1930, S. 257-318.
- Kommerell, Max. Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt/M., 1930.
- Kommerell, Max. "Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist." Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt, 1962, S. 243-317.
- Kraus, Karl. Die Sprache. Wiesbaden, 1959.
- Krüger, Karl-Joachim. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Versuch einer Deutung des künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals. Berlin, 1935.

- Laubach, Jakob. Hugo von Hofmannsthals Turmdichtungen. Kempten, 1954.
- Laubach, Jakob. "Hofmannsthals Weg von der Magie zur Mystik. Zu seiner dramatischen Nachlese." Wirkendes Wort, IV (1950-1), 238-45.
- Liede, Alfred. Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Berlin, 1963.
- Lipps, Hans. Die Verbindlichkeit der Sprache. Arbeiten zur Sprachphilosophie und Logik. Frankfurt/M., 1944.
- Martini, Fritz. Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1954.
- Martini, Fritz. "Das Drama der Gegenwart." In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen, 1959.
- Mauser, Wolfram. "Daseinsunmittelbare Sprache und Gebardensprache." In: Hugo von Hofmannsthal. Hg. Sibylle Bauer. Darmstadt, 1968.
- Moser, Hugo. Deutsche Sprachgeschichte. Tübingen, 1969.
- Nadler, Josef. "Hugo von Hofmannsthal: oder Welt im Traum. Aus Anlaß der Gesamtausgabe seiner Werke." Wort und Wahrheit, VII (1952), 938-43.
- Nadler, Josef. "Hofmannsthal und das Sozialproblem." Neue Rundschau, 22 (1929), 647-54.
- Nadler, Josef. "Hofmannsthals Ausklang." Hochland, 26 (1929), 616-21.
- Naef, Karl J. Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk. Zürich und Leipzig, 1938.
- Naumann, Walter. "Hofmannsthals Auffassung von seiner Sendung als Dichter." Monatshefte, III (1947), 184-187.
- Naumann, Walter. "Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal." Monatshefte, 37 (1945), 159-169.
- Nehring, Wolfgang. Die Tat bei Hofmannsthal. Stuttgart, 1966.

- Pehnt, Wolfgang. "Grenze des Wortes: Hofmannsthal und das Unaussprechliche." Rheinischer Merkur, IX, 50 (1954), 7-15.
- Perl, Walter H. "Hofmannsthal und Andrian. Spiegelung einer Freundschaft." Neue Rundschau, 73 (1962), 505-29.
- Pestalozzi, Karl. Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. Zürich, 1958.
- Pfeiffer, Johannes. Wege zur Dichtung. Hamburg, 1963.
- Prang, Holmut. "Der moderne Dichter und das arme Wort." Germanisch-Romanische Monatsschrift, 7 (1957), 130-145.
- Requadt, Paul. "Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werk Hofmannsthals." Deutsche Vierteljahresschrift, 29 (1955), 255-283.
- Rey, William H. "Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk." In: Hugo von Hofmannsthal. Hg. Sibylle Bauer. Darmstadt, 1968.
- Rey, William H. "Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals Der Turm. In: Hugo von Hofmannsthal. Hg. Sibylle Bauer. Darmstadt, 1968.
- Röhrich, Lutz. Gebärde-Metapher-Parodie. Düsseldorf, 1967.
- Sapir, Edward. Die Sprache. München, 1961.
- Schaeder, Grete. "Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der Turm-Dichtung." Deutsche Vierteljahresschrift, 2-3 (1949), 306-50.
- Schaeder, Grete. Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalten. Berlin, 1933.
- Schäfer, Martin. Die Kunst der außersprachlichen sogenannten "mimischen" Mittel im Spätwerk Hofmannsthals. Diss. Saarbrücken, 1960. 41 Seiten.
- Scharf, Ursula. "Hofmannsthals Libretti." German Life and Letters, VIII (1954-1955), 130-136.
- Schlegel, August Wilhelm. Sprache und Poetik. Stuttgart, 1962.
- Schmid, Martin E. "Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal." In: Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Heidelberg, 1968.

- Schuh, Willi. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss.
München, 1964.
- Simon, Karl Gunter. Pantomime. München, 1960.
- Staiger, Emil. Musik und Dichtung. Zürich, 1947.
- Steger, Hugo. "Zwischen Sprache und Literatur." In:
Schriften zur Literatur. Hg. Reinhold Grimm.
Bd. 9. Göttingen, 1967.
- Voellmy, Jean. Aspects du Silence dans la Poésie Moderne.
Zürich, 1952.
- Volke, Werner. Hofmannsthal. Hg. K. Kusenbergh. Hamburg,
1967.
- Weber, Horst. Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie.
Berlin, 1966.
- Weber, Irmgard. Monologische und dialogische Sprechhaltung
im Werke Hugo von Hofmannsthals. Diss. Freiburg,
1954. 298 Bl. (Masch.).
- Weigel, Hans. "Triumph der Wortlosigkeit. Ein Versuch
über Hofmannsthals Lustspiel Der Schwierige."
Neue deutsche Hefte, 95 (1963), 30-44.
- Whorf, Benjamin Lee. Sprache-Denken-Wirklichkeit:
Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie.
ro-ro-ro 174.
- Wiese, Benno von. "Gedanken zum Drama als Gespräch und
Handlung." Deutschunterricht, 2 (1952).
- Wittmann, Lothar. Sprachthematik und dramatische Form im
Werke Hofmannsthals. Stuttgart-Berlin, 1966.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03046 8056