»Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen«

Rezensionen und andere Prosa Hugo von Hofmannsthals 1891–1901

Kritische und kommentierte Edition

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften
der Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von
Olivia Varwig
aus
Gießen

Wuppertal, im November 2012

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20121204-104830-6
[http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20121204-104830-6]

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung *7*

Einleitung *11*

Die Mutter *(1891)* *29*
- *Entstehung* *34*
- *Überlieferung* *39*
- *Zeugnisse* *39*
- *Erläuterungen* *42*

<Bilder (Hieronymus Aeken: Morituri – Hieronymus Aeken: Resurrecturi)>
(1891) *67*
- *Entstehung* *68*
- *Überlieferung* *75*
- *Erläuterungen* *75*

Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays *(1891)* *77*
- *Entstehung* *79*
- *Überlieferung* *82*
- *Erläuterungen* *82*

Ferdinand v. Saar: »Schloss Kostenitz« *(1892)* *93*
- *Entstehung* *96*
- *Überlieferung* *101*
- *Zeugnisse* *101*
- *Erläuterungen* *102*

Walter Pater *(1894)* *109*
- *Entstehung* *112*
- *Überlieferung* *118*
- *Varianten* *118*
- *Zeugnisse* *120*
- *Erläuterungen* *126*

Theodor v. Hörmann *(1895)* *135*
Entstehung *138*
Überlieferung *140*
Zeugnisse *141*
Erläuterungen *141*

Eine Monographie (Friedrich Mitterwurzer, von Eugen Guglia, Wien 1896, bei Karl Gerold) *(1895)* *147*
Entstehung *151*
Überlieferung *156*
Varianten *157*
Erläuterungen *157*

Poesie und Leben (Aus einem Vortrage) *(1896)* *163*
Entstehung *168*
Überlieferung *173*
Varianten *173*
Zeugnisse *174*
Erläuterungen *177*

Ueber ein Buch von Alfred Berger *(1896)* *189*
Entstehung *192*
Überlieferung *195*
Varianten *196*
Zeugnisse *196*
Erläuterungen *197*

Bildlicher ausdruck *(1897)* *205*
Entstehung *206*
Überlieferung *209*
Varianten *210*
Zeugnisse *211*
Erläuterungen *212*

Dichter und leben *(1897)* *215*
Entstehung *216*
Überlieferung *216*
Varianten *217*
Erläuterungen *217*

Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss *(1901)* *219*
Entstehung *220*
Überlieferung *223*
Varianten *223*
Zeugnisse *223*
Erläuterungen *224*

Anhang *227*
Abkürzungen *228*
Siglen der Überlieferungsträger *229*
Diakritische Zeichen, Darstellungskonventionen *229*
Literaturverzeichnis *230*
Archive *248*
Abbildungen *249*

Danksagung

Zuallererst möchte ich dem Betreuer der vorliegenden Dissertation, Prof. Dr. Heinz Rölleke, meinen tiefen Dank aussprechen. Er hat die Editionsarbeit angeregt und im Verlauf ihres Werdens kontinuierlich durch kritische Lektüre, Anregungen, Hilfestellungen sowie Zuspruch und Ratschläge in unzähligen Gesprächen unterstützt. Ebenso herzlich danke ich PD Dr. Johannes Barth, der ebenfalls als Editor der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe arbeitete, für einige wertvolle Hinweise sowie für die freundliche Bereitschaft, das Zweitgutachten zu erstellen.

Großer Dank gilt des Weitern meinen aktuellen und ehemaligen Kolleginnen und Kollegen im Freien Deutschen Hochstift (Frankfurt am Main) sowie der Direktorin Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, die mich auf vielfältige Weise unterstützten. Die Arbeit dort ermöglichte mir den Zugang zu einem umfassenden Wissensnetzwerk, das seinesgleichen sucht, und bot damit Ansprechpartner für eine Vielzahl von Fachgebieten. An erster Stelle möchte ich hierbei die 2011 verstorbene Hofmannsthal-Expertin Ellen Ritter M.A. nennen, ohne deren umfassende Hilfe, die Zurverfügungstellung ihrer umfangreichen Materialsammlungen, die Einblicke in ihre Editionsmanuskripte, die kritische Lektüre vieler meiner Kapitel und schließlich auch das Mutzusprechen das Projekt nicht so zügig vorangekommen wäre. Kein geringerer Dank gilt Dr. Konrad Heumann, dem Leiter der Handschriften-Abteilung des Freien Deutschen Hochstifts, für unzählbar viele kostbare Anregungen, wegweisende Denkanstöße, viel Geduld in der Beantwortung von großen und kleinen Fragen, mühevolle kritische Lektüre, viele Gespräche und Diskussionen sowie Einblicke in das noch unveröffentlichte Manuskript des Briefwechsels Hofmannsthals mit seinen Eltern. Dr. Klaus-Dieter Krabiel, dem Redakteur des Bandes ›Reden und Aufsätze 1‹ (SW XXXII), danke ich für zahllose wertvolle Anmerkungen und Korrekturen sowie für das geduldige Entziffern so mancher schwer lesbarer Passage. Hans Grüters sei an dieser Stelle sehr herzlich für die Transkription der griechischen Zitate, einige Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen und viele hilfreiche Informationen gedankt. Dr. Claudia Bamberg, Korina Blank M.A., Dr. Katja Kaluga, Annemarie Opp M.A. und Catherine Schlaud danke ich für viele wertvolle Tips und Hinweise sowie dafür, daß sie wieder und wieder für Fragen und Diskussionen zur Verfügung standen, aber auch für die Aufmunterung und die Nachsicht, die sie mir entgegenbrachten. Ebenso danke ich Bettina Zimmermann M.A. (Handschriften-Abteilung), Dr. Joachim Seng und Dipl.-Bibl. Nora Schwarz (Bibliothek), Dr. Petra Maisak und Dr. Gerhard Kölsch (in kunsthistorischen Fragen), Kristina Kandler M.A. (Fotoarchiv), der gesamten Faust-Abteilung, die immer wieder Goethe-spezifische Fragen beantwortete, insbesondere Gerrit Brünning M.A., Dr. Katrin Henzel, Dr. Dietmar Pravida und Dipl.-Inform. Moritz Wissenbach. Auch allen

anderen Kollegen des Freien Deutschen Hochstifts möchte ich für vielfache Hilfe und Unterstützung danken.

Ferner danke ich Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel), die den Briefwechsel Hofmannsthals mit Hermann Bahr herausgibt, für Einblicke in das noch unveröffentlichte Manuskript sowie für viele Diskussionen zur Beziehung Hofmannsthals zu Bahr.

Natürlich danke ich allen Personen und Institutionen, die Handschriften und Archivalien zur Verfügung stellten und die Erlaubnis zur Publikation gaben. Neben dem Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main seien erwähnt: die Bayerische Staatsbibliothek (München), die Houghton Library, Harvard University, Cambridge (Massachusetts, USA), die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (Wien), die German Literature Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven (Connecticut, USA), das Österreichische Theatermuseum (Wien), die Eremitage (St. Petersburg), das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Innsbruck) und die Viscount Coke Collection, Holkham Hall (Norfolk, Großbritannien).

Bei den aufwendigen Recherchen half mir eine Vielzahl von Forschern und Spezialisten aus ganz Europa, von denen ich hier in der Hoffnung, niemanden übersehen zu haben, nenne: Prof. Dr. Friedmar Apel (Universität Bielefeld), Dr. Marcel Atze (Wienbibliothek im Rathaus, Wien), Maik Bozza M.A. (Stefan George-Archiv in der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart), Dr. Ricardo Concetti (Perugia), Dr. Hans-Georg Dewitz (Frankfurt am Main), Dipl.-Bibl. Hildegard Dieke (Deutsches Literaturarchiv, Marbach), Dr. Eleonore Gürtler (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck), Andrea Hipfinger (Österreichisches Literaturarchiv in der ÖNB, Wien), Walter Hörmann (Hall/Tirol), Prof. Dr. Magdalena Hörmann-Weingartner (Innsbruck), Dr. Marianne Hussl-Hörmann (Kunst Auktionen GmbH, Palais Kinsky, Wien), Dr. Kurt Ifkovits (Österreichisches Theatermuseum, Wien), Dr. Joachim Jacoby (Düsseldorf), Dr. Walter F. Kalina (Heeresgeschichtliches Museum Wien / Militärhistorisches Institut, Wien), Prof. Jörg Krappmann (Arbeitsstelle für deutsch-mährische Literatur, Olmütz), PhDr. Zdeněk Mareček, Ph.D. (Universtität Brünn), Claudia Mark (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck), Dr. Renate Moering (Wiesbaden), Prof. Dr. Sybille Moser-Ernst (Universität Innsbruck), Martin Anton Müller (Projekt Hermann Bahr der Universität Wien), Prof. Dr. Sigurd Paul Scheichl (Universität Innsbruck), Dr. Gudrun Swoboda (Kunsthistorisches Museum, Wien) und Emily Walhout (Houghton Library, Harvard University).

Bei der Arbeit konnte ich teilweise auf Vorarbeiten von Prof. Dr. Ursula Renner-Henke und Dr. Hans-Georg Schede zurückgreifen, auch dafür danke ich an dieser Stelle.

Der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft danke ich vielmals für die Einladung, mein Dissertationsprojekt auf der Internationalen Tagung im September 2011 in Tutzing vorstellen zu dürfen.

Alexandra Kurz M.A. und Volker Varwig M.A. nahmen dankenswerterweise die Mühe auf sich, das Gesamtmanuskript Korrektur zu lesen, dafür bin ich beiden zu tiefem Dank verpflichtet.

Zuletzt danke ich der FAZIT-Stiftung (Frankfurt am Main) für die großzügige und hilfreiche Gewährung eines einjährigen Stipendiums von Januar bis Dezember 2011.

Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern Gudrun und Volker Varwig M.A. sowie meiner gesamten Familie, insbesondere auch meiner Schwester Angelika, die mich stets mit aufmunternder Zuversicht, Fürsorge und auch auf alle andere Weise unterstützten und ohne die ich den zurückgelegten Weg nicht hätte gehen können.

EINLEITUNG

»Da war endlich einmal einer, der nicht nach abgegrasten Phrasen, nicht nach den Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmackes sprach, sondern in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maße seine Kunst entschied. Da war einmal einer, der die ganze Zeit, wie tausendfältig sie sich widersprechen und bestreiten mag, in seinem Geiste trug <...>.«

(Hermann Bahr: ›Loris‹, 1892)

Die vorliegende Dissertation liefert eine kritische und kommentierte Edition zwölf ausgewählter Prosatexte Hugo von Hofmannshals aus dem Zeitraum von 1891 bis 1901 in chronologischer Abfolge. Sie ist ein Teil des Editionsmanuskripts für den Band ›Reden und Aufsätze 1‹ der Kritischen Ausgabe Sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals.[1] Die Methodik der Darstellung und Kommentierung folgt den Editionsprinzipien dieser Ausgabe. Die Kritische Ausgabe (im folgenden SW genannt) wird seit Mitte der 1960er Jahre vom Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main veranstaltet. Mittlerweile liegen 34 (mit Teilbänden 36) von insgesamt 40 geplanten Bänden vor. In der Abteilung ›Reden und Aufsätze‹ erschienen bislang Band 2[2] und Band 3.[3] Damit steht neben dem erwähnten Band 1[4] noch Band 4[5] aus, der die 1920er Jahre abdecken wird.

Hugo von Hofmannsthal ist einer der wichtigsten Autoren des Wiener Fin de Siècle. Gerade sein Frühwerk beeindruckte und prägte seine Zeitgenossen sowie spätere Generationen nachhaltig. Dabei spielen nicht nur die lyrischen Dramen und symbolistischen Gedichte eine Rolle, auch seine Rezensionen und Kritiken waren bahnbrechend und ebneten ihm den Weg in den Kreis des Jungen Wien, wie am dieser Einleitung vorangestellten Zitat des »Propheten der Moderne«, Hermann Bahr, deutlich wird.

---

[1] Hugo von Hofmannsthal: ›Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe‹. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt am Main: S. Fischer, seit 1975.

[2] 1902–1909, SW XXXIII, hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, 2009.

[3] 1910–1919, SW XXXIV, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, 2011.

[4] 1891–1902, SW XXXII, hrsg. von Hans-Georg Dewitz, Ursula Renner-Henke, Olivia Varwig und Johannes Barth.

[5] 1920–1929, SW XXXV, hrsg. von Jutta Rißmann in Zusammenarbeit mit Mathias Mayer und Ellen Ritter (†). – Jutta Rißmann hat in ihrer Wuppertaler Dissertation 1985 bereits eine Edition einiger Prosatexte Hofmannsthals aus den Zeiträumen 1891 bis 1896 sowie 1922 bis 1925 vorgelegt (Jutta Rißmann: ›Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze. Prolegomena zu einer kritischen und erläuterten Edition‹. Phil. Diss. Wuppertal 1985).

Die Werke, die Hofmannsthal bespricht, sind in jüngster Zeit zum Teil aus dem Blickfeld geraten, die Kritiken werden jedoch immer noch als signifikante Zeugnisse des Epochenwandels um 1900 zitiert. Hofmannsthal formuliert anhand des konkreten Gegenstands eines zu rezensierenden Werks stets allgemeine ästhetische und poetologische Gestaltungskonzepte und überprüft diese gleichzeitig kritisch. Das gibt den Texten eine zentrale Bedeutung für das Kunstverständnis des Fin de Siècle in Wien. Jens Rieckmann schreibt darüber: »In seinen frühen Essays erweist sich der junge Hofmannsthal zugleich als Analytiker und Kritiker des modernen Bewußtseins, dessen Analyse deshalb so stichhaltig ist, weil er selbst an diesem Bewußtsein teilhat und an ihm leidet. <...> Er vertritt in den Essays weder vorbehaltlos den Standpunkt des Ästhetizismus noch den der Dekadenz oder den des Impressionismus, sondern er setzt sich kritisch mit diesen Positionen auseinander, ohne sich einer von ihnen zu verschreiben.«[6] *Zugleich sind diese Aufsätze aufgrund ihrer eigenen ästhetischen Struktur unbedingt auch als Teil seiner künstlerischen Produktion zu sehen. Nach Ulrike Stamm sollten »die Aufsätze weder als bloß begrifflich argumentierende Abhandlungen noch als Materiallager einer ästhetischen Programmatik behandelt werden, sondern vielmehr als künstlerische Texte, deren Gehalt und Aussage sich erst aus ihrem Verlauf ergeben«.*[7] *Schon Ernst Otto Gerke betonte 1970 in seiner Untersuchung ›Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal‹ die »Einheit von Stoff und Form«*[8] *in Hofmannsthals Essays. Weiter heißt es dort: »Fast vom ersten Augenblick seines Erscheinens werden dem Essay Hofmannsthals immer wieder dichterische Qualitäten bescheinigt«.*[9] *Als Beispiel wird Paul Zifferer herangezogen, der 1917 über Hofmannsthals Essayistik schrieb: »Nennt man sie Essays, so hat man ihr Wesen keineswegs erschöpft. Denn jedes dieser Prosastücke vertritt seine besondere Gattung.«*[10] *Hofmannsthals Verständnis davon, was eine gute Kritik ausmacht, erhellt eine Notiz im Tagebuch vom Oktober 1906:* Hauptfehler der massenhaft getriebenen mittelmäßigen Kritik unsrer Epoche, dass ihr das eigentlich kritische fehlt, nämlich die Fähigkeit, die Elemente, aus denen die Kunstwerke zusammengesetzt sind, sondernd zu erkennen. Das Bedürfnis der Zeit greift nach Vielem und amalgamiert sich aus jeder neue besondere Stoffe. Der Kritiker der hier sich äußert ohne zu zerlegen, geht immer fehl. *(H VII 15, S. 44–47, SW XXXVIII)*

Die Auswahl der hier edierten Texte durchmißt eine Vielfalt an Gattungen; neben den Rezensionen werden ein gedruckter Vortrag, Aphorismengruppen und fiktive Bildbeschreibungen ediert. Dabei zeigt sich auch, wie unterschiedlich die

---

[6] *Jens Rieckmann: ›Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle‹. Königstein/Ts.: Athenäum 1985, S. 110.*
[7] *Ulrike Stamm: ›»Ein Kritiker aus dem Willen der Natur«. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters‹. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 18.*
[8] *Ernst-Otto Gerke: ›Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal‹. Lübeck und Hamburg: Matthiesen 1970, S. 5.*
[9] *A.a.O., S. 10.*
[10] *A.a.O., S. 8.*

behandelten Gegenstände der Hofmannsthalschen Kritiken sind. Er schreibt über literarische Werke wie zeitgenössische Dramen oder Prosa, verfaßt aber auch allgemeine Betrachtungen zur Dichtung. Daneben spricht er über Malerei, kunstkritische Schriften, Schauspielerei und rezensiert die literaturkritischen Essays anderer.

Bislang gab es für die ausgewählten Essays und Rezensionen Hofmannsthals keine kritische und kommentierte Edition, d.h. keine nach »Grundsätzen der Textkritik und Editionstechnik erarbeitete Ausgabe eines Textes <…>, die einen authentischen, von Fehlern bereinigten Text enthält und sämtliche überlieferten Varianten der Textgenese dokumentiert. Ergänzt wird die Textdokumentation durch eine Darstellung der Text- und Entstehungsgeschichte, der Wirkungsgeschichte zu Lebzeiten des Autors und durch texterschließende Erläuterungen.«[11] *Eine solche Edition ist als Basis jeder interpretatorischen germanistischen Arbeit unabdingbar. Erstens weil jede wissenschaftliche Interpretation als Grundlage einen gesicherten, »authentischen Text in seiner originalen historischen Gestalt«*[12] *braucht – dies war für die vorliegenden Texte größtenteils unproblematisch, von einigen wenigen Textverderbnissen abgesehen – und zweitens, weil der kulturhistorische Zusammenhang, in dem Hofmannsthals Kritiken standen und der seinen Zeitgenossen noch präsent war, uns heute größtenteils fernliegt. Dieser kann durch einen umfassenden Kommentar wieder zugänglich gemacht werden. Die kommentierte Edition der frühen Essays stellt insofern »einen substantiellen Beitrag zur philologischen Grundlagenforschung«*[13] *dar, als sie die Texte und den Kommentar den Interpreten als fundierte Basis zur Verfügung stellt und die Textgenese dokumentiert.*

Die Editionsprinzipien der Ausgabe sehen die Wiedergabe aller von Hofmannsthal veröffentlichten und nachgelassenen Werke, Fragmente und Aufzeichnungen vor. Textgrundlage der Werke ist stets die beim Abschluß des genetischen Prozesses erreichte Gestalt. Der kritische Apparat stellt die Entstehungsgeschichte der Texte dar, listet sämtliche Überlieferungsträger auf, gibt die Notizen und Entwürfe wieder und verzeichnet die Varianten. Daneben bietet er Zeugnisse zur Entstehung aus Briefen, Tagebüchern sowie anderen Aufzeichnungen Hofmannsthals und seiner Zeitgenossen. Die Texterläuterungen bieten neben Wort- und Sachkommentaren vor allem Zitat- und Quellennachweise sowie Hinweise auf Anspielungen und Parallelstellen im Werk Hofmannsthals.

Bei der Edition der ausgewählten Texte steht nicht der klassische Variantenapparat im Vordergrund, weil es für die frühen Arbeiten des anfangs kaum 17-Jährigen so gut wie keine handschriftlichen Überlieferungsträger gibt, sondern

---

[11] *Plachta, Bodo: ›Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte‹. Stuttgart: Reclam* [2]*2006, S. 136f. Im folgenden zitiert als* PLACHTA, EDITIONSWISSENSCHAFT.

[12] *A.a.O., S. 8.*

[13] *Ebd.*

die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte anhand der wenigen Zeugnisse sowie die texterschließenden Erläuterungen, die für den heutigen Leser erforderlich sind, da viele der Quellen, mittels derer Hofmannsthal seine poetologischen Ideen entwickelt, kaum noch zugänglich sind.

Die Arbeit selbst war literaturhistorische Detektivarbeit. In Archiven und Forschungszentren – allen voran im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main, wo ein Großteil des Hofmannsthal-Nachlasses liegt und wo sich infolgedessen ein Zentrum der Hofmannsthal-Forschung etabliert hat – wurden Handschriften, Briefe und Dokumente, auch Hofmannsthals nachgelassene Bibliothek, durchsucht, um Hinweise auf die Entstehung der einzelnen Essays zu erhalten und deren Quellen zu eruieren. Einige Quellen sind offensichtlich, nämlich die, auf die er sich explizit bezieht; andere fließen nur beiläufig in die Texte ein und sind schwieriger zu entdecken.

Die Kritiken des frühen Hofmannsthal sind ein Kaleidoskop der abendländischen Bildungstradition und des Fin de Siècle, auch der Teile dieser Epoche, die heute in Vergessenheit geraten sind, sich aber durch einen Erläuterungsapparat wieder erschließen lassen. Die kritische und kommentierte Edition der Texte legt dieses Kaleidoskop frei und ist damit die Grundlage, um Hofmannsthals Texte, die einen eigenen literarischen Wert besitzen, der Neuinterpretation zu öffnen.

*

In der Edition der ersten ausgewählten Rezension Die Mutter *lag das Hauptaugenmerk darauf, zu zeigen, wie Hofmannsthal Hermann Bahrs* Neigungen und de<n> Stil seines Geistes *(H VII 17, pag.* 96*; SW XXXVIII) verinnerlichte und Bahrs in verschiedenen Aufsätzen etablierte und propagierte Kunstprinzipien übernahm, um diese auf dessen eigenes Theaterstück anzuwenden. Was Bahr theoretisch von anderen fordert, spricht Hofmannsthal ihm selbst ab, mit Bahrs eigenen Argumenten. Dies führt so weit, daß er sich häufig im Vokabular an Bahr annähert. Die Erläuterungen zu* Die Mutter *eröffnen Einblicke in die Arbeitsweise Hofmannsthals: Die Anspielungen und Nennungen in seinem Essay ergeben ein dichtes Netz aus intertextuellen Bezügen – ein verstecktes Wagner-Zitat hier, Versatzstücke aus Goethes ›West-östlichem Divan‹ dort, gelegentlich vermischt mit Bezügen auf die biblische Heilsgeschichte. Das Geflecht von Anspielungen und Zitaten wurde in den Erläuterungen zu entschlüsseln versucht, und dabei zeigte sich beispielsweise, daß Hofmannsthal teils wörtliche Passagen aus eigenen Notizen übernahm, die über ein Jahr zuvor entstanden waren, also nicht direkt im Zusammenhang mit der Arbeit an der Rezension stehen können. Einige der zeitgenössischen Anspielungen konnten trotz Rechercheaufwands nicht rekonstruiert werden, da sie sich wohl auf die damalige Boulevardpresse beziehen, die naturgemäß schnell in Vergessenheit gerät. Über eine im Stück auftauchende Reitpeitsche schreibt Hofmannsthal beispielsweise, ebendiese habe* in ein paar Garde-

officiersscandalen eine Rolle gespielt *(S. 31,28); auf welche Skandale er sich bezieht, konnte nicht ermittelt werden.*

In den Erläuterungen zu diesem Kapitel soll dem Leser die Möglichkeit gegeben werden, die bahnbrechende Kritik des kaum 17-jährigen Hofmannsthal zu verstehen, ohne Bahrs Theaterstück kennen zu müssen, da die Bedeutung von Hofmannsthals Kritik weit über eine Rezension des Stückes hinausgeht. Winfried Woesler rät im Hinblick auf die Behandlung der Quellentexte: »Wörtlicher Abdruck ist empfehlenswert«.[14] *Deshalb wurden die von Hofmannsthal erwähnten Passagen aus Bahrs ›Die Mutter‹ nicht nur mit Seitenzahlen angegeben, sondern ausführlich zitiert, damit der Leser alles, was zum Verständnis dieses Textes nötig ist, zur Verfügung hat. Daher ist auch in den ›Zeugnissen‹ Bahrs berühmter ›Loris‹-Aufsatz ausführlich wiedergegeben (S. 39–41): So hat der Benutzer die Möglichkeit, Hofmannsthals Text und Bahrs Reaktion darauf parallel zu lesen.*

Der Text Die Mutter *hat über den Inhalt hinaus eine biographisch wichtige Komponente: Durch ihn lernte Hofmannsthal Hermann Bahr persönlich kennen und damit wurde diese für das Junge Wien des Fin de Siècle so wichtige Freundschaft begründet. Die Geschichte dieses Kennenlernens wird in der ›Entstehung‹ und durch die ›Zeugnisse‹ skizziert. Dabei ist Bahrs Schilderung seiner ersten Lektüre von Hofmannsthals Rezension wahrscheinlich nachträglich stark stilisiert, um einen Gründungsmythos zu schaffen. Er spricht in seinem ›Loris‹-Aufsatz von einem »coup de foudre«: »mit so viel Grazie wurde ich von ihm zerzauset und zerzupft, daß ich es vielmehr wie eine Liebkosung empfand« (s. ›Zeugnisse‹, vgl. auch das Eingangszitat dieser Einleitung).*

*

Neben den Rezensionen gibt es auch Texte, die sich schwerer kategorisieren lassen, beispielsweise zwei kurze und mysteriöse Bildbeschreibungen von 1891, die zwar gemeinhin als ein zweiteiliger Essay gelten, mit gleichem Recht aber auch als zwei Prosagedichte bezeichnet werden könnten. Sie erschienen gemeinsam mit zwei weiteren Bildbeschreibungen anderer Autoren unter dem Titel ›Bilder‹ in der Zeitschrift ›Moderne Rundschau‹ und trugen die Untertitel ›Van Eyck: Morituri. – Van Eyck: Resurrecturi‹. Im Juliheft korrigierte die Redaktion nachträglich ›Van Eyck‹ in ›Hieronymus Aeken‹. In der Edition wurde der Text nach der redaktionellen Korrektur emendiert. Weder bei Jan van Eyck (um 1390–1441) noch bei Jeroen van Aken, genannt Hieronymus Bosch (1450–1516), noch bei anderen Malern lassen sich Darstellungen finden, die Hofmannsthals Bildbeschreibungen entsprechen. Gleichwohl wollte Hofmannsthal seine Beschreibungen anscheinend auf die phantastische Bilderwelt Boschs bezogen wissen, den er zu jener Zeit auch an anderer Stelle erwähnte. Allerdings können die beiden Bildbeschreibungen von

---

[14] *Winfried Woesler: ›Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars‹. In: ›editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft‹ 7 (1993), S. 18–35, hier S. 26. Im folgenden zitiert als* WOESLER, AUFGABEN DES KOMMENTARS.

Boschs Stil nur diffus inspiriert sein. Die Titelnennungen sind anscheinend eine bewußte Irreführung des Lesers. Im Verlauf der Recherche ergab sich schließlich die These, daß die beiden Texte als fiktive Bildbeschreibungen nach dem antithetischen Muster von Goethes Lorrain-Beschreibungen[15] *anzusehen sind, die von Claude Lorrains Landschaftsmalerei (vgl. Abb. II–VI, S. 250–252) inspiriert sind. Poetologisch schließen sie an Turgenjews Prosagedichte an, und durch die Nennung des Malers »Hieronymus Aeken« in Verbindung mit dem augustinischen Begriffspaar ›Morituri‹ und ›Resurrecturi‹ rückt Hofmannsthal den Text ästhetisch in den Kontext christlicher Eschatologie ein.*

Die philologische Detektivarbeit brachte in diesem Kapitel die Eruierung der Lebensdaten von Jacob Leopold Windholz mit sich, einem der beiden Autoren der an Hofmannsthals Bildbeschreibungen anschließenden Texte. Peter Sprengel, der 2005 zu diesem Schriftsteller recherchierte, schrieb, das Sterbejahr sei nicht bekannt.[16] *Für die Edition ist dies letzten Endes nur eine kleine Jahreszahl in Klammern samt einer Fußnote, dennoch zeigt sich daran, daß hinter jedem Detail einiges an Rechercheaufwand steckt. Die Lösung fand sich letztlich durch die Büchersuche von Google (http://books.google.de) – einem bei dieser Arbeit durchweg wichtigen und praktischen Hilfsmittel zum Auffinden von Quellen und damit oft der erste Einstieg in die Recherche.*[17] *Darüber fand sich das Protokoll des Parteitages der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs von 1926 (Wiener Volksbuchhandlung), in dem man in den Todesanzeigen des abgelaufenen Berichtsjahrs (Herbst 1925–Herbst 1926) liest: »Am 21. Februar ist auch Jakob Leopold Windholz, Schriftsteller und Gemeinderat, in Deutsch-Altenburg einem Schlaganfall erlegen.« (S. 160) Dies zeigt, daß sich die Recherchemittel der Philologie in den letzten Jahren entscheidend erweitert haben, ohne daß jedoch die konventionellen Wege damit hinfällig geworden wären.*

*

Schließlich gibt es auch eine Rezension, bei der lange nicht klar war, ob Hofmannsthal als Autor in Frage kommt oder nicht: Die mit ›Loris‹, Hofmannsthals gängigem Pseudonym, signierte Buchbesprechung von Ola Hanssons Aufsatzsammlung ›Das junge Skandinavien‹ aus dem Jahr 1891 wurde erst 1996 von Hans-Georg Schede und Ursula Renner wiederentdeckt.[18] *Sie wird in Hofmannsthals eigenen Titellisten nicht erwähnt und weicht im Stil auffallend von den anderen Kritiken ab. Dank einiger Bezüge und Verweise wurde jedoch klar, daß*

---

[15] *Vgl. dazu Ursula Renner: ›Die »Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten‹. Freiburg 2000, S. 51f.*

[16] *Peter Sprengel: ›Wer war Windholz? Ein deutsch-jüdischer Schriftsteller aus Österreichisch-Schlesien an der Peripherie und zwischen den Zentren der Moderne‹. In: ›Jahrbuch der ungarischen Germanistik‹ 2004, Budapest <2005>, S. 60–89.*

[17] *Natürlich müssen diese digital aufgefundenen Quellen immer im Original überprüft werden.*

[18] *›Loris. Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays. Ein unbekannter Aufsatz Hugo von Hofmannsthals‹. Mitgeteilt von Ursula Renner und Hans-Georg Schede, eingeleitet von Hans-Georg Schede. In: HJb 4, 1996, S. 11–22.*

Hofmannsthals Autorschaft mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann: Niemand sonst verwendete zu jener Zeit dieses Pseudonym, und die Kritik erschien in der ›Allgemeinen Kunst Chronik‹, in der Hofmannsthal bereits zuvor publiziert hatte und mit deren Redakteur Felix Salten er auch schon in jungen Jahren persönlich bekannt war. Bezüglich einer vorherigen Veröffentlichung in dieser Zeitschrift hatte Hofmannsthal Salten in einem Brief für die musterhafte Korrektur *(B I 24) gedankt; Texteingriffe sind also auch für den Hansson-Essay sehr wahrscheinlich, und das wiederum könnte eine Erklärung für den abweichenden Stil sein. Ein Blick in Hofmannsthals Tagebuchaufzeichnungen und seinen Briefwechsel mit Hermann Bahr verdeutlicht, daß dieser Hanssons literarische Produktion schon seit 1889 aufmerksam verfolgt hatte. All diese Hinweise, die bei der Untersuchung des Werks und seines Umfelds gefunden wurden, weisen auf Hofmannsthal als Autor hin.*

*

Hofmannsthals Rezension von Ferdinand von Saars ›Schloß Kostenitz‹ ist neben der Analyse der im Titel des Essays genannten Novelle auch eine Besprechung der großen Ausstellung im Prater *(S. 93,2). Gemeint ist damit die ›Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen‹, die 1892 in Wien stattfand (vgl. Abb. VII/VIII, S. 253). Über diese hatte Hofmannsthal schon in Briefen an seine Freundin Marie von Gomperz gesprochen und dabei Formulierungen gewählt, die er fast wörtlich in seinen Aufsatz übernahm. Dazu assoziiert und zitiert er Grillparzer, Castelli, Tiedge, Byron, Stifter, Mozart und Beethoven, auch Nietzsche schwingt mit. Hier blieben trotz intensiver Recherche einige Fragen offen. Hofmannsthal spricht beispielsweise von Goethes* »Die erziehenden Frauen« *(S. 94,24). Ein solcher Titel läßt sich bei Goethe nicht nachweisen, und es wird nicht zweifelsfrei klar, auf welches Werk sich Hofmannsthal hier bezieht. Seine Behauptungen sind generell mit Vorsicht zu genießen, er hält sich nie akribisch an die Fakten, sondern behält sich – auch in den Essays – eine künstlerische Freiheit vor. In Saars Novelle ist von einem aufgeschlagenen Buch im Zimmer der Hauptfigur Clotilde die Rede, das ihr Mann nach ihrem Tod findet. An anderer Stelle heißt es, Nikolaus Lenau sei einer ihrer Lieblingsautoren gewesen. Daraus folgert Hofmannsthal, daß das aufgeschlagene Buch der Gedichtzyklus ›Schilflieder‹ von Lenau sei und postuliert dies als Tatsache. Solche Unstimmigkeiten aufzudecken, ist auch eine der Aufgaben des Kommentars.*

*

Zum Aufsatz über Walter Pater *haben sich im Vergleich zu den anderen Essays viele Notizen und Zeugnisse erhalten. Dabei war eine Hauptaufgabe der Edition, zwischen reinen Lektüreexzerpten und Werknotizen für den Aufsatz zu unterscheiden und diese chronologisch zu sortieren. Ein Rätsel gab das Pseudonym auf, unter dem der Essay in der Wochenschrift ›Die Zeit‹ am 17. November 1894 erschien:* Old Rookery, Herfordshire. Archibald O'Hagan, B. A. *Hofmannsthal*

verwendete es nur für diesen Aufsatz; die fiktive Adresse taucht allerdings schon im September 1891 in Hofmannsthals Aufzeichnungen auf. Er wollte mit dem irischen Namen wohl englischsprachige Kennerschaft fingieren. Es gibt in Großbritannien allerdings kein Herfordshire, sondern nur die Grafschaften Hertfordshire und Herefordshire.

*

Im Essay Theodor v. Hörmann *über die Nachlaßausstellung des Österreichischen Landschaftsmalers im Wiener Künstlerhaus 1895 findet sich eine ausführliche Bildbeschreibung, deren Vorlage der Hofmannsthal-Forschung bislang nicht bekannt war. Dieses Bild wurde im Zuge der Vorbereitung zur Edition wiederentdeckt. Es befindet sich im Privatbesitz eines Urgroßneffen des Malers und trägt auf der Rückseite den handschriftlichen Vermerk ›Am Trafoi Gletscher 1859‹ (s. Abb. IX/X, S. 254).*

Hofmannsthal nimmt in seiner Besprechung den Ausgangspunkt bei einer in der Ausstellung aufgestellten Büste Hörmanns, anhand derer er versucht, den Typus dieses Infanterie-Officier<s> *(S. 135,6) zu umschreiben. Erst dann geht er auf Hörmanns Bilder ein, und dabei ist ›Am Trafoi Gletscher 1859‹ das einzige, das er en detail beschreibt. Im Ausstellungskatalog von 1895 wird das Gemälde auf 1869 datiert und als erste Originalarbeit Hörmanns bezeichnet. – Daß es sich wirklich um eine Originalarbeit handelt, ist allerdings unwahrscheinlich. Im Zuge der Recherche hat sich das exakt gleiche Motiv nochmals von einem anderen Tiroler Maler, dem Zeitgenossen Hörmanns, Franz Richard Unterberger, gefunden (s. Abb. XI, S. 255). Es wird um 1866 datiert, trägt den Titel ›Stilfserjoch. Soldaten am Lagerfeuer‹ und befindet sich im Depot des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck. Es ist unklar, wer wen kopierte bzw. ob beide Maler eine dritte, unbekannte Vorlage hatten. Jedoch ist es wahrscheinlich, daß Hörmanns Bild, also dasjenige, welches Hofmannsthal als die* Akme in diesem ganzen Menschenleben *(S. 137,3f.) beschreibt, eine Kopie ist, da Unterberger früher als Hörmann mit der Ölmalerei begonnen hatte.*

*

Hofmannsthals Feuilleton Eine Monographie *von 1896 ist keine Rezension im eigentlichen Sinne. Vielmehr nimmt Hofmannsthal das Erscheinen des Buchs von Eugen Guglia über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer zum Anlaß, um über Schauspielkunst im allgemeinen und über die Kunst Mitterwurzers im speziellen zu reflektieren, wobei grundsätzliche sprach- und theaterkritische Überlegungen ins Zentrum rücken. Die sprachkritischen Gedanken, die Hofmannsthal in den Aufsatz einflicht und die auch später in seinem Werk eine große Rolle spielen (am prominentesten in dem Essay* Ein Brief *von 1902; SW XXXI 45–55), beschäftigten ihn zu dieser Zeit in vielfacher Weise, und er kam immer wieder darauf zurück.*

*

Zu Poesie und Leben *haben sich im Zuge der Recherche im Briefwechsel mit Hermann Bahr einige Indizien dafür gefunden, daß der Text schon vor dem 3. März 1896, also mehr als zwei Monate vor der Veröffentlichung in der ›Zeit‹, entstanden ist und als poetologische* Einleitung *(s. ›Zeugnisse‹) zu der am 21. März erschienenen Besprechung* Gedichte von Stefan George *(TBA, RuA 1, S. 214–221) verstanden werden kann. Es ist dabei wahrscheinlich, daß Hofmannsthal den Vortrag wirklich vor Publikum gehalten, also nicht als gedruckte Rede konzipiert hat. Allerdings haben sich keinerlei Briefzeugnisse, Ankündigungen oder Veranstaltungshinweise erhalten. Denkbar ist daher, daß Hofmannsthal ihn in einem informellen Rahmen, mutmaßlich in einer Studentenvereinigung, vorgetragen hat.*

Im Text finden sich zahlreiche nuancierte und gegen Ende auch kritische Anklänge an das Gedankengut von Georges Zeitschrift ›Blätter für die Kunst‹ und deren formstrenger Poetologie. Man kann sogar annehmen, daß Hofmannsthal in Poesie und Leben *von einem bestimmten Dichter, nämlich von Stefan George selbst, spricht. Er nennt einen* Dichter Ihrer Zeit und Ihrer Sprache *(S. 164,36), also einen deutschsprachigen Zeitgenossen, und sagt, er könne nichts erzählen,* was Ihnen seine Gedichte nicht erzählen können *(S. 167,33f.); es muß sich also um einen Lyriker handeln. Die vielen versteckten George-Zitate (s. Erl., S. 177ff.) sprechen für diese These, zumal Hofmannsthal George trotz persönlicher Differenzen als Poeten schätzte und noch in einer Titelliste von 1903 als* de<n> groß-e<n> Dichter unserer Zeit *bezeichnete (H VA 47.8; SW XXXVIII).*

*

Zum Essay Ueber ein Buch von Alfred Berger *hat sich – eine Rarität für die frühen Jahre – ein selbstkritischer Kommentar Hofmannsthals erhalten. Er schreibt in einem Brief an Hermann Bahr:* Der Aufsatz wird Ihnen ein bissel unfrei, ungeschickt und wie mit abgewandten Gedanken geschrieben vorgekommen sein. *Er habe beim Schreiben einen* sonderbar tiefen Widerwillen zu überwinden *gehabt (S. 197,5ff.). Dieses Zeugnis eröffnet einen neuen Blickwinkel auf den ansonsten eher unauffälligen Aufsatz und macht deutlich, daß sich hier unter der Oberfläche die allmähliche, subtile Loslösung Hofmannsthals von Bergers Poetik dokumentiert, die er bis dato bewundert hatte. Noch 1893 beschwor er gegenüber Marie Herzfeld in einem Brief das* Zusammentreffen gewisser innerer Entwicklungsstadien *zwischen Berger und ihm (BW 36). Dies hat 1896, während der Entstehung des Aufsatzes, deutlich nachgelassen. Die Erläuterungen offenbaren, daß Hofmannsthal kaum auf Bergers Buch eingeht, sondern die meisten seiner Beispiele und Verweise selbst assoziiert.*

*

Bei den beiden Aphorismengruppen Bildlicher ausdruck *und* Dichter und leben *von 1897 stellte sich für die Edition die Frage, ob die Kleinschreibung aus den ›Blättern für die Kunst‹ beibehalten werden sollte oder nicht. Beide Texte, die in*

einem hochartifiziellen Zusammenhang stehen und sich gegenseitig auf nuancierte Weise spiegeln, erschienen ausschließlich in Georges ›Blättern für die Kunst‹ und sind demgemäß in der im George-Kreis üblichen Kleinschreibung mit von der Norm abweichender Kommasetzung gedruckt. Es sind die einzigen Prosatexte Hofmannsthals in den ›Blättern‹. Die Gedichte sowie Der Tod des Tizian, *die dort zuvor erschienen waren, haben in der Kritischen Ausgabe spätere Drucke als Textgrundlage; nur bei der Textkonstitution des Gedichts* <Wir gingen einen Weg...> *griff man auf den Druck in den ›Blättern‹ zurück, änderte allerdings die Schreibweise: »Kleinschreibung nach der Reinschrift (2 H^2) normalisiert« (SW I 333,7f.). Im vorliegenden Fall wurde anders entschieden: Die Schreibweise des Erstdrucks ist beibehalten. Dieses Novum läßt sich wie folgt begründen: Die Kritische Ausgabe dokumentiert prinzipiell den historisch wirksamen Text, und dieser ist im vorliegenden Fall de facto in Kleinschreibung erschienen; zudem liegt zu beiden Texten keine Reinschrift vor, so daß kein differierender Autorwille zu erkennen ist. Hofmannsthal wußte, daß die Texte in den ›Blättern‹ so abgedruckt würden, und nahm dies bewußt in Kauf. Daher kann man davon ausgehen, daß er beim Schreiben den poetisierenden Gestus der Typographie mitdachte. Die beiden Texte nähern sich stilistisch und inhaltlich an ähnliche Gedankenreihen dieser Zeitschrift an. Sie sind auf Drängen Stefan Georges entstanden (s. ›Entstehung‹) und erschienen ausschließlich in den ›Blättern‹. Die beiden Aphorismen im George'schen Stil werden auch später in keiner Titelliste und keinem Werkverzeichnis erwähnt. Sie sind also ausschließlich für die ›Blätter‹ produziert worden, daher wäre es ein unzulässiger Eingriff, wenn die Orthographie im Nachhinein »normalisiert« würde, so daß sich die vorliegende Edition gegen einen entsprechenden Eingriff entschieden hat.*

Bildlicher ausdruck *ist zudem das einzige der hier ausgewählten Prosastücke, zu dem sich eine konzeptionelle Handschrift erhalten hat. Allgemein gibt es für diese frühen Werke Hofmannsthals wenige Zeugnisse, kaum Notizen, und die meisten der ausgewählten Aufsätze wurden erst postum wieder abgedruckt, wodurch es selten zu Varianten kommt. Am Beispiel von* Bildlicher ausdruck *erhält der Leser einen seltenen Einblick in die Werkstatt von Hofmannsthals früher Prosa und damit in die Arbeitsweise des Autors. Ein Faksimile der Handschrift 1 H und die Transkription dazu finden sich im Anhang auf S. 256f. (Abb. XII).*

*

In der Besprechung Der Engelwirt *von 1901 zeigt sich schließlich im Vergleich zu den vorhergehenden Essays exemplarisch der Wandel, den Konrad Heumann für Hofmannsthals Essayistik der Jahrhundertwende konstatierte. Während die Arbeiten der 1890er Jahre »mit großem sprachlichen Aufwand und programmatischem*

Anspruch auftraten«, ist die Prosa nach 1900 »in gewissem Sinne unauffälliger. Die Form ist weniger artistisch, der Inhalt weniger bekenntnishaft.«[19]

*

Heinz Rölleke schrieb anläßlich von Hofmannsthals Gedicht Vorfrühling*, der Autor übernehme diverse Elemente »mit Geschmack und großem Einfühlungsvermögen aus bester lyrischer Tradition«; er sei »ein genialer und produktiver Rezipient auch schon in seinen frühesten Dichtungen«.*[20] *Dies gilt nicht nur für die Dichtungen, auch die Essays sind vielfach durchsetzt mit intertextuellen Bezügen, und Hofmannsthal zeigt sich hier ebenfalls als »produktiver Rezipient«. Zum Aufsatz* Das Tagebuch eines Willenskranken *notierte Hofmannsthal am 21. Mai 1891 in sein Tagebuch:* In der Zwischenzeit den Aufsatz über Amiel angefangen, in den sich, wie immer, alle Ideen hineindrängen, die bei mir gerade flüssig sind *(H VII 17; SW XXXVIII). Das beschreibt die Arbeitsweise Hofmannsthals in der Essayistik zu jener Zeit recht treffend: In alle Kritiken fließt ein, was* gerade flüssig *ist, und so entfernen sie sich teils recht weit von ihrem titelgebenden Gegenstand. Die Themen, die Hofmannsthal aktuell beschäftigen, meist angeregt durch diverse Lektüren, tauchen immer wieder in Aufzeichnungen, anderen Werken oder auch in Briefen auf. Gotthart Wunberg bemerkte 1976, Hofmannsthal greife »die Anlässe souverän und selbstverständlich auf, um an ihnen die Partikeln dessen kristallieren zu lassen, was man nur seine österreichisch katalysierte abendländische Bildung nennen kann. Auf diese Weise stellt er in jeder einzelnen Kritik ein in sich geschlossenes Artefakt her, das das Genus Literatur- und Kunstkritik in das transzendiert, was Gerke treffend den ›Essay als Kunstform‹ genannt hat.«*[21] *Außerdem heißt es dort: »Hofmannsthals assoziativer Stil der frühen Essays, der die entlegensten Partikeln aus Bildung und Tradition zu amalgamieren vermag, läßt zuletzt doch immer wieder den Gegenstand selbst zu Wort kommen.«*[22] *Diese »entlegensten Partikeln aus Bildung und Tradition« für heutige und künftige Generationen von Literaturwissenschaftlern und Lesern aufzuschlüsseln, ist Aufgabe des Stellenkommentars. Er dient der Texterschließung und der Einbettung des Werks in das literarische und historische Universum. Damit eröffnet er einen Blick in die Lebenswelt Hofmannsthals und legt das Gefüge literarischer Reminiszenzen offen. In der Editionsphilologie wird gefordert, der Stellenkommentar solle die »zeitliche, kulturelle und geistige Distanz«*[23] *zwischen Werk und Leser überbrücken und das »Verstehensumfeld zur Zeit oder am Ort der Entstehung eines*

---

[19] *Konrad Heumann: ›Hugo von Hofmannsthal: »Die Wege und die Begegnungen« sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition‹. Phil. Diss. Wuppertal 2001, S. 4.*

[20] *Heinz Rölleke: ›Vom Winde geschüttelt. Eduard Mörikes »Äolsharfe« im »Vorfrühling« Hugo von Hofmannsthals‹. In: ders.: ›»und Bestehendes gut gedeutet«. Deutsche Gedichte vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Erläuterungen und Interpretationen‹. Trier: WVT 2011, S. 213.*

[21] *Gotthart Wunberg (Hrsg.): ›Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik‹. Bd. 1, 1887–1896. Tübingen: Niemeyer 1976, S. XC.*

[22] *A.a.O., S. LXXXIX.*

[23] *WOESLER, AUFGABEN DES KOMMENTARS, S. 20.*

Textes« präsent machen, indem der »Kultur- und Bildungshorizont des Autors, bzw. des zeitgenössischen Lesers« rekonstruiert wird.[24] *Dabei müssen sowohl ›primäre Dunkelheit‹, also Verständnisschwierigkeiten, die bereits das zeitgenössische Publikum betrafen, als auch ›sekundäre Dunkelheit‹,*[25] *also erst im Verlauf der Rezeption mit zunehmendem historischen Abstand entstandene Unklarheiten, aufgedeckt und erhellt werden. Die ›primäre Dunkelheit‹ gilt zwar als »konstitutive Eigenart literarischer Texte überhaupt«,*[26] *dennoch »sollte der Kommentator das Material zur Verfügung stellen, mit dem der Leser dann weiterarbeiten kann.«*[27] *Die »Konsequenzen für das Verständnis« der Textstellen zu ziehen, wird bewußt dem Leser überlassen.*[28] *So auch Woesler: »Das letzte Wort behält der Leser.«*[29] *Von den Kommentatoren wird erwartet, »den Anspruch auf Objektivität zu verschärfen«, zugleich wird »etwas mehr Interpretation über mögliche Bedeutungen des Textes oder einer Textstelle« gewünscht.*[30] *Diesen widerstrebenden Forderungen gerecht zu werden, stellt in der Praxis eine Gratwanderung dar.*

Die Editionsprinzipien der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe definieren die Aufgabe der Erläuterungen folgendermaßen: »Der Kommentar besteht in Wort- und Sacherklärungen, Erläuterungen zu Personen, Zitat- und Quellennachweisen sowie Hinweisen auf Anspielungen und wichtige Parallelstellen. Auf interpretierende Erläuterungen wird grundsätzlich verzichtet.« (z.B. SW XXXIII 857) Um ein Mindestmaß an Interpretation kommt jedoch naturgemäß kein Editor herum, da in vielen Fällen interpretative Hypothesen gebildet werden müssen, um überhaupt edieren zu können; ebenso fließt die »unwillkürliche Subjektivität des Herausgebers«[31] *immer in die Edition mit ein. Keinesfalls wird jedoch mit den Erläuterungen eine Gesamtinterpretation bezweckt.*[32] *Die Tradition der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe ist es, nur zu kommentieren, was sich mit Zeugnissen belegen läßt. In erster Linie soll dem Leser vom Editor aufbereitetes Material zur Verfügung gestellt werden; die interpretative Auswertung wird ihm überlassen. Der Editor soll »seine Perspektive dem Benutzer nicht aufdrängen, ihn nicht bevor-*

---

[24] *Gunter Martens: ›Kommentar – Hilfestellung oder Bevormundung des Lesers?‹ In: ›editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft‹ 7 (1993), S. 36–50, hier S. 40. Im folgenden zitiert als* MARTENS, HILFESTELLUNG.

[25] *Die beiden Begriffe gehen zurück auf Manfred Fuhrmann: ›Kommentierte Klassiker. Was man von einem guten Kommentar erwarten darf‹. In: ›Klassiker Magazin‹ 3 (1988), S. 6–21, hier S. 11. Im folgenden zitiert als* FUHRMANN, KOMMENTIERTE KLASSIKER.

[26] MARTENS, HILFESTELLUNG, *S. 40.*

[27] PLACHTA, EDITIONSWISSENSCHAFT, *S. 127.*

[28] *A.a.O., S. 129.*

[29] WOESLER, AUFGABEN DES KOMMENTARS, *S. 35.*

[30] *Mathijsen, Marita: ›Die »sieben Todsünden« des Kommentars‹. In: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina (Hrsg.): ›Text und Edition. Positionen und Perspektiven‹. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 245–261, hier S. 252. Im folgenden zitiert als* MATHIJSEN, SIEBEN TODSÜNDEN.

[31] *Manfred Windfuhr: ›Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben‹. In: ›Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte‹ 31 (1957, Heft 3), S. 423–442, hier S. 440.*

[32] *Vgl.* FUHRMANN, KOMMENTIERTE KLASSIKER, *S. 10.*

munden, sondern auch – u. U. entsagungsvoll – Informationen sammeln, die für andere mögliche Perspektiven wichtig sein könnten. Dadurch daß im Kommentar einer Gesamtausgabe auch seltenere Texte erläutert, Informationen gegeben werden, die vielleicht z. Zt. niemanden interessieren, ermöglicht der Bearbeiter die Erweiterung des Diskurses oder die Überprüfung von Kanonisierungen.«[33]

*

Für die Sacherklärungen in dieser Edition sei beispielhaft verwiesen auf die Erläuterung zu dem von Hofmannsthal in Theodor v. Hörmann *beschriebenen Gemälde (S. 144,17ff., vgl. Abb. IX, S. 254). Hier liegt eindeutig ›sekundäre Dunkelheit‹ vor: Der zeitgenössische Leser konnte die Nachlaßausstellung besuchen und sich das Bild anschauen; diese Möglichkeit ist dem heutigen und zukünftigen Leser verwehrt. Andere Beispiele, die ebenfalls der Zeitgeschichte geschuldet sind, finden sich in den Erläuterungen zur Rezension von Hermann Bahrs Theaterstück* Die Mutter*: Hofmannsthal beruft sich auf zeitgenössische Werke, von denen einige heute noch bekannt sind – und viele andere nicht in die Rezeptionsgeschichte der Literaturwissenschaft eingegangen sind. So ist beispielsweise Georges Ohnets seinerzeit von der Académie Française ausgezeichneter Roman ›Serge Panine‹ von 1881 heute wohl kaum noch jemandem ein Begriff. Hofmannsthal setzt ihn als bekannt voraus, indem er eine Figur in Bahrs Stück als einen* Modegenosse<n> des Prinzen Sergius Panin *(S. 31,32) bezeichnet. Auch ›Jonel Fortunat‹, ein Roman von Marco Brociner von 1889, der heute in Vergessenheit geraten ist, lebt durch Hofmannsthals Essay auf, da eine Figur dieses Romans, der* bucklige<> Staatsanwalt<> Pantasi Tschuku *(S. 31,33), erwähnt wird. In* Eine Monographie *vom Dezember 1895 schreibt Hofmannsthal über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer:* Und den Struwelpeter können wir gar nicht laut vorlesen, dabei kommt unsere Unzulänglichkeit elend an den Tag, und das Hohle und Spitze unserer Worte, die ihre kindische Kraft verloren haben. Er aber kann's. Er stellt sich hin und thut's. Dies ist die eine Facette seines Triumphes. *(S. 148,26–30) Ohne Vorwissen ergibt diese Stelle für den heutigen Leser keinen Sinn. Aus der ›Wiener Abendpost‹ vom 25. November 1895 wissen wir hingegen, daß Mitterwurzer am Vortag im Bösendorfer Saal den ›Struwwelpeter‹ im Rahmen einer Märchenlesung vorgetragen hatte. Diese Alltäglichkeit wird zum Textverständnis vorausgesetzt; der semantische Zusammenhang ergibt sich nur für den vorinformierten Leser. Um den fortdauernden Gehalt der Kritiken Hofmannsthals von den Zeitumständen unabhängig zu machen, müssen diese Bezüge in den Erläuterungen aufgedeckt und erklärt werden.*

Daneben gibt es aber auch viele Fälle von ›primärer Dunkelheit‹. Beispielsweise schreibt Hofmannsthal in seiner Besprechung Walter Pater*, der Roman ›Marius the Epicurean‹ spiele zur* hadrianischen Zeit *(S. 111,1); tatsächlich ist er aber zur Zeit Mark Aurels angesiedelt. Darauf wird in den Erläuterungen verwie-*

[33] *WOESLER, AUFGABEN DES KOMMENTARS, S. 34.*

sen, wobei dem Leser überlassen wird, zu entscheiden, ob es sich hierbei um Absicht oder ein Versehen handelt. Da Hofmannsthal im Aufsatz Die Mutter *den* cosmopolitische<n> Kaiser Hadrian *(S. 30,36) als Prototypen des römischen Décadents erwähnt, ist es möglich, daß er die Assoziation zu Hadrian gewollt setzte. Ähnlich verhält es sich mit den Soldaten in Theodor von Hörmanns Gemälde, die er als* costümirte Bauern oder Räuber *(S. 136,30) bezeichnet. Hofmannsthal, der selbst im September 1895, also kurz vor Erscheinen des Aufsatzes, seinen einjährigen Militärdienst beim Sechsten Dragoner-Regiment abgeschlossen hatte, wußte von Hörmanns Militärkarriere und ging im selben Essay bei der Beschreibung der Büste darauf ein. Es ist also unwahrscheinlich, daß er die Tatsache, daß es sich um Soldaten handelte, schlicht übersehen hat. Eher wollte er dies absichtlich verschleiern, weil ihm in diesem Bild der stimmungsvolle Hintergrund so viel wichtiger schien als der tradierte Vordergrund. Es ist dabei durchaus pikant, daß er hier Soldaten als* costümirte Bauern oder Räuber *bezeichnet, zu einer Zeit, in der er selbst noch dem Militär verpflichtet war.*

Einige Editionsphilologen beklagen die »Banalität« der Erläuterungen in den heutigen Kritischen Ausgaben und beziehen sich dabei hauptsächlich auf die Worterklärungen, die »jeder in einem Wörterbuch finden kann«.[34] *Natürlich könnte man Begriffe wie ›Akme‹, ›Vergatterung‹, ›Patschuli‹, ›Bibelot‹, ›emotiv‹, ›Gelahrtheit‹, ›Meteorolith‹; ›Alräunchen‹, ›*Epitheton*‹, ›Marginalglosse‹ ›Meiningerei‹, ›Chrysopras‹, ›Myriade‹, ›Augiasstall‹ und ›Paria‹ als bekannt voraussetzen, jedoch ist es eine Serviceleistung der Edition, daß sie, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen, hier kurze Erklärungen bietet, die im übrigen nur einen Bruchteil der Erläuterungen ausmachen. Es sollten alle zum Verständnis des Textes nötigen Informationen an Ort und Stelle vereinigt werden, um Verständnislücken schnell und unkompliziert zu schließen. Nicht jeder Leser hat ein zeitgenössisches Konversationslexikon, Militärlexikon, Wienlexikon, Theaterlexikon, Biographisches Lexikon oder das Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens jederzeit greifbar. Es wird immer fraglicher, was als Allgemeinbildung vorausgesetzt werden kann, welche Fremdsprachenkenntnisse beispielsweise erwartet werden können und welche literaturgeschichtlichen oder historischen Fakten erläuterungsbedürftig sind. Das Kommentieren von literarischen Texten ist ein seit der Antike übliches Verfahren. In neuerer Zeit wurde es auch für ›moderne Klassiker‹ wie Hofmannsthal wichtig, da sich der allgemeine Bildungshorizont verschoben hat. Zu Hofmannsthals Zeiten konnte man von einem humanistisch gebildeten Leser ausgehen; heute wird man nicht mehr durchweg von einem durch die »bürgerlichen Bildungsinstitutionen tradierte<n> Kanon«*[35] *sprechen, da sich nach den Weltkriegen ein »radikaler Wandel des gesamten Bildungs- und Vorstel-*

[34] MATHIJSEN, SIEBEN TODSÜNDEN, S. 252.
[35] FUHRMANN, KOMMENTIERTE KLASSIKER, S. 13.

lungshorizontes«[36] *vollzogen hat. Winfried Woesler gibt dazu zu bedenken: »Historisch-lexikalische Sacherklärungen (›Realien‹) werden nicht nur mit größerem Zeitabstand notwendiger, sondern Kenntnisse können auch, wie es sich etwa in jüngster Zeit im Bereich der antiken Mythologie und des Christentums gezeigt hat, fast ganz verlorengehen.«*[37] *Die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe tritt mit dem Anspruch auf, so weit es möglich ist, von der heutigen Zeit unabhängig zu sein, d.h. sich weder am Bildungshorizont von Hofmannsthals Zeitgenossen noch am heutigen Standard – falls ein solcher existiert – zu orientieren, sondern für jeden (akademisch vorgebildeten) Leser zu jeder Zeit zu schreiben. Daher gilt der Grundsatz, im Zweifel lieber eine Erläuterung zu viel als eine zu wenig zu setzen, um den individuellen Bildungshorizonten der Leserschaft entgegenzukommen. Auch Manfred Fuhrmann rät dazu: »in Sachen Einzelerklärung sollte der Kommentator lieber zu großzügig verfahren als zu sparsam«.*[38]

Von einigen Kritikern der Kritischen Ausgaben wird beklagt, daß der Benutzer durch ein »Hinweislabyrinth« zum ständigen »<H>in- und <H>erblättern« gezwungen sei.[39] *Die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe versucht von jeher so ausführlich wie nötig und gleichzeitig so knapp wie möglich vorzugehen, d.h. dem Benutzer am jeweiligen Ort alle notwendigen Informationen zu liefern und nur, um Redundanz zu vermeiden, auf entsprechende Stellen innerhalb der Ausgabe zu verweisen.*

*

Erläuterungsbedürftig sind auch solche Begriffe, die von Hofmannsthal individuell verwendet werden; so, wenn er in Die Mutter *davon spricht, daß Hermann Bahr* aus der Renaissance nicht herauskommen *könne (S. 29,9f.). Hier ist keineswegs das Zeitalter der Renaissance gemeint, sondern eine persönliche Renaissancephase in der Entwicklung eines Individuums, wie anhand einer Tagebuchaufzeichnung aus demselben Jahr erläutert wird. Auch der Begriff* Dilettantismus, *den er als* Anempfindungsvermögen *versteht (S. 30,24), wird von Hofmannsthal zu jener Zeit in spezifischer Weise verwendet, die es dem Leser in den Erläuterungen darzulegen gilt.*

In <Bilder> *ist die Rede vom* blasse<n> Wiederschein einer versunkenen Stadt *(S. 67,28f.). Während* Wiederschein *bislang, z.B. in der Taschenbuchausgabe von 1979, für einen eindeutigen Druckfehler gehalten und stillschweigend in ›Widerschein‹ korrigiert wurde, ergibt sich durch die Beibehaltung der ie-Schreibweise eine neue Interpretationsnuance. In Grimms ›Deutschem Wörterbuch‹ heißt es: »uneinheitliche schreibung in neuerem schrifttum (bald mit wieder-, bald mit wider-) ein schwanken in der auffassung des ersten kompositionsgliedes (im sinne*

---

[36] *A.a.O., S. 12.*
[37] *WOESLER, AUFGABEN DES KOMMENTARS, S. 26.*
[38] *FUHRMANN, KOMMENTIERTE KLASSIKER, S. 21.*
[39] *MATHIJSEN, SIEBEN TODSÜNDEN, S. 259.*

von ›zurück, abermals‹ oder ›gegen‹).«[40] *Innerhalb von Hofmannsthals Werk gibt es beide Varianten. Auch darauf wird in den ›Erläuterungen‹ eingegangen.*

*

Daß von Hofmannsthal verwendete Zitate und Anspielungen nachgewiesen werden müssen, ist unzweifelhaft. Insbesondere, da Hofmannsthal diese gelegentlich nicht als solche kennzeichnet bzw. zwar in Anführungszeichen setzt, aber keine Quellenangabe dazu gibt. In Poesie und Leben *bedient sich Hofmannsthal* der Worte eines mir unbekannten aber wertvollen Verfassers *über den* Wert der Dichtung *(S. 165,19–28). Das lange Zitat entstammt Stefan Georges anonym in den ›Blättern für die Kunst‹ erschienenem Aphorismus ›Über Dichtung‹. Neben diesem direkten, aber nicht namentlich nachgewiesenen Zitat finden sich Reminiszenzen und wörtliche Übernahmen aus den ›Blättern‹. Teilweise scheint es, als würde Hofmannsthal direkt auf Georges Thesen reagieren: Dieser schrieb in ›Über Dichtung‹: »Jeder widergeist jedes vernünfteln und hadern mit dem leben zeigt auf einen noch ungeordneten denkzustand und muss von der kunst ausgeschlossen bleiben.«*[41] *Hofmannsthal fügt diesem regelpoetischen Gedanken ein ›naturgesetzliches‹ Argument hinzu:* Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede directe Nachahmung des Lebens, sondern die einfache Unmöglichkeit: diese schweren Dinge können dort ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume *(S. 165,14–18). Es ist also für Hofmannsthal keine zu befolgende Norm, sondern eine Naturgegebenheit, die das Vernünfteln von der Kunst trennt. In dem dichten Netz von Zitaten und Anspielungen sind aber nicht nur die ›Blätter für die Kunst‹ verwoben; auch eine Formulierung John Ruskins, die Hofmannsthal zuvor in dem in seiner Bibliothek erhaltenen Exemplar angestrichen hat, überträgt er ins Deutsche, ohne dieses Zitat als solches auszuzeichnen: »You sent for me to talk to you of art; and I have obeyed you in coming. But the main thing I have to tell you is, – that art must not be talked about. The fact that there is talk about it at all, signifies that it is ill done, or cannot be done. No true painter ever speaks, or ever has spoken, much of his art. The greatest speak nothing.«*[42] *Bei Hofmannsthal heißt es:* Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder über die Dichtung überhaupt. <…> Ich müsste Ihnen verschweigen, dass ich ernsthaft erkannt zu haben glaube, dass man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, dass es nur das unwesentliche und wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und dass man desto schweigsamer wird, je tiefer

---

[40] *Grimms ›Deutsches Wörterbuch‹. Band 14.I.2, 1960, Sp. 1176.*
[41] *2. Folge, Bd. 4, Oktober 1894, S. 122.*
[42] *John Ruskin: Lecture III: ›The Mystery of Life and its Arts‹. In: ›Sesame and Lilies. Three lectures‹. New complete edition, London 1893, S. 176; FDH/HvH Bibl.; in Hofmannsthals Exemplar angestrichen.*

man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist. *(S. 163,3f. und 22–27, vgl. Erl. dazu) Bereits in* Eine Monographie *hatte Hofmannsthal sich auf Ruskin berufen, dort hat das quellenlose Zitat jedoch immerhin Anführungszeichen:* »Denn ich kann Ihnen sagen, nicht weniger Sensation ist es, was wir brauchen, sondern mehr, v i e l mehr!« *(S. 147,6–8, vgl. Erl. dazu) Diese Beispiele offenbaren viel von der Arbeitsweise Hofmannsthals, die von überall her Ideen und Gedankensplitter aufsaugt, um sie dann neu und eigen zusammenzusetzen. Dabei verwendet er einige sprachliche Bilder, die ihm besonders treffend erscheinen, wiederholt, so z.B. Goethes Bild von der Natur als Kern und Schale (S. 166,40 und Erl. dazu) oder die* beiden Eimer eines Brunnens *von Schiller (S. 165,13f., vgl. Erl. dazu).*

Im letzten Absatz von Ferdinand v. Saar: »Schloss Kostenitz« *spielt Hofmannsthal auf eine Formulierung aus den Schlußsätzen von Saars Novelle an. Der Erzähler in ›Schloß Kostenitz‹ nennt die neue Generation »ein neues, bestimmteres, zuversichtliches Geschlecht« (SAAR, KOSTENITZ, S. 138). Hofmannsthal dementiert dies in gewisser Weise, indem er schreibt:* Wir sind kein zuversichtliches Geschlecht, aber wir betasten viel zu viele Dinge; wir reden auch zu laut, zu schnell und von zu Vielem; wir sind zur Anmuth nicht gesund genug und all' zu arm an innerer Musik. *(S. 94,40–95,2)*

*

Neben den Erläuterungen zu Personen, Zitat- und Quellennachweisen sowie Hinweisen auf Anspielungen wird im Kommentar auf Parallelstellen in Hofmannsthals Werk hingewiesen. So gibt es in den frühen Aufsätzen einige Belege für Hofmannsthals Sprachkritik, die zum 1902 erschienenen Chandos-Brief in Beziehung gesetzt werden können (z.B. in Die Mutter, Eine Monographie, Ueber ein Buch von Alfred Berger *und* Bildlicher ausdruck*). Auch Gedanken über das Verhältnis der Poesie zum Leben ziehen sich wie ein roter Faden durch die frühen Jahre, am prominentesten im Vortrag* Poesie und Leben *von 1896. Die Rede* Der Dichter und diese Zeit *von 1906 liest sich dazu teilweise wie ein Gegenstück; beispielsweise übernimmt er die berühmte Formulierung aus* Poesie und Leben*:* Es führt von der Poesie kein directer Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie *(S. 165,10f.) – in* Der Dichter und diese Zeit, *allerdings in völlig anderem Zusammenhang:* aus der Wissenschaft, in ihrem reinen strengen Sinn genommen, führt kein Weg ins Leben zurück. *(SW XXXIII 136,7–9)*

*

Interessant sind des weiteren Bezüge zu Hofmannsthals Biographie. Wenn dieser z.B. 1896 in Ueber ein Buch von Alfred Berger *schreibt, der Leser von Bergers Buch* entsinnt sich schnell eines gesprochenen Tones von ähnlicher kraftvoller Bewegung; ein Hörsaal der Universität *(S. 189,8f.), so sollte man erfahren, daß Hofmannsthal 1892 bis 1896 selbst ein regelmäßiger Hörer der Ästhetik-Vorlesungen Bergers war. Wenn er 1895 in* Theodor v. Hörmann *von einer* ganz be-

stimmten Art von österreichischem Infanterie-Officier *(S. 135,6) spricht, ist es interessant zu wissen, daß Hofmannsthal selbst bis Herbst 1895 seinen einjährigen Militärdienst absolvierte.*

Die hier ausgewählten Prosatexte umfassen einen sehr weiten Zeitraum von zehn in Hofmannsthals Leben sehr wichtigen Jahren: Die Mutter *veröffentlichte er als 17-jähriger Gymnasiast unter Pseudonym; es folgten seine Zeit als Jurastudent, der Militärdienst, sein Romanistikstudium mit Dissertation und Habilitationsschrift; bei Erscheinen von* Der Engelwirt *war er bereits mit Gerty Schlesinger verlobt. All diese Veränderungen haben natürlich Einfluß auf seine Texte und werden daher in den jeweiligen Entstehungsgeschichten kurz angerissen, sofern sie relevant erscheinen.*

*

*Im Oktober 1891 fragte Bahr Hofmannsthal, warum er sich ein neues Pseudonym (*Theophil Morren*) zugelegt habe. Dieser antwortete:* Neues Pseudonym soll ein w i r k l i c h e s sein. Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen bleibt Loris. *(BW BAHR, ÖTM AM 25796 Ba) Er charakterisierte sich also selbst scherzhaft als* Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen *und erwog gleichzeitig, sein poetisches Werk vom kritischen zu trennen und dies durch ein anderes Pseudonym deutlich zu machen. Diese Trennung, die, wie die Edition zeigt, nicht problemlos zu ziehen ist, da bei Hofmannsthal oft die Gattungsgrenzen verwischen und auch seine Rezensionen nie Kritiken im klassischen Sinne sind, gab er aber bald wieder auf. Als ihn Marie Herzfeld zu sehr in die Richtung des Kritikers drängte, antwortete er ihr bezeichnenderweise:* Ihre Kritik meiner Kritik ist, glaub ich, streng richtig; daß Sie mich »ernst nehmen«, freut mich aufrichtig. Aber warum Sie gerade einen wirklichen Kritiker aus mir machen und so den allenfalls möglichen Künstler ganz ersticken wollen, sehe ich nicht recht ein. Warum soll ich nicht bei der »geistreich«-nebensächlichen Causerie bleiben dürfen; ich will aus dem Plaudern über Métiersachen keinen Beruf machen. *(14. Dezember 1892, BW 32)*

Die Mutter*)

Hermann Bahr ist der lebendigste unter uns allen. Keine Prophetennatur, keine Flamme und auch kein Schwert. Er predigt nicht. Er zersetzt nicht. Er reformirt nicht. – Er kämpft nicht. Er hat sogar aufgehört zu suchen. – Er lebt sein Leben, wie man ein entdecktes, erworbenes, theuer erkauftes genießt; er trinkt es, langsam schlürfend, vollbewußt. Er setzt sich in Scene; nicht im großen und ganzen, wie die andern, nein, Tag für Tag, Stimmung für Stimmung, jeden Uebergang, jede Nuance, jede Erfahrung, jedes Existenzatom. Wie die andern mit der Lebensverneinung, coquettirt er mit der Lebensbejahung. Er kann aus der Renaissance nicht herauskommen, nicht über eine Phase seines Entwicklungsprocesses hinweg. Es ist ein Unüberwundenes in ihm, etwas, wovon er sich nicht gesundschreiben kann: daß dieses Leben mit seinen starren Formen und Formeln, dies System gedankenlos ineinandergreifender Räder und Rädchen, diese selbstverständliche Aufeinanderfolge entseelter Erscheinungen eigentlich etwas Großes, etwas Wirkliches ist, ein unbegreiflich hohes Wunder: diese Erkenntniß des lebendigen Lebens, die eine Wiedergeburt ist aus dem Feuer und dem heiligen Geist, die hat Bahr erfahren – und seither hat er nichts erfahren. Seither ward ihm sein Leben Ereigniß, Vorwurf zugleich und Instrument, und in tausend Formen hat das Instrument den Vorwurf variirt. Bahr in Wien, Bahr in Berlin, Bahr in Paris, Bahr bei Ibsen, Bahr im Louvre, lauter kleine lebenfunkelnde, gegenwartsfreudige Ichdramen ... so entstand die »Kritik der Moderne«.**) Diese Kritik ist Mitempfinden, stürmisches Erobern, frei und zugänglich für alles Lebendige, athemloses Mitjubeln bei fremden Siegen, klirrendes Mitkämpfen fremder Kämpfe, ein Blick in die ganze weite Welt voll reicher Formen, voll Gegenwartslust und Zukunftsarbeit. Und darum ist es ein so wohlthuendes Buch, aufregend und befreiend zugleich; denn es ist die starke Bewegung der Zeit darin. Er sieht allerlei besonderes, aber er sieht es nicht besonders, er will es nur entdecken, für sich und die Welt, alles entdecken: die alte herrliche Burgtheaterkunst und die neue unfertige Kunst, die er mehr fühlt als kennt; und die fantastisch-localgefärbte Künstlerkneipe au chat noir; und die hehre mystische Kunst des Puvis de Chavanne, dieses »Lied von ganz hohen fein gestrichenen zitternden Geigentönen, süß und schmerzlich zugleich, von den schwarzen Wogen einer klagenden Harfe getragen« und noch tausend anderes, neue schwirrende Namen, neue Töne, neue Farben. »Choses vues« hat Victor Hugo auf sein Lebensausgangsbuch geschrieben,

*) Hermann Bahr. Die Mutter. In drei Acten. 3. Auflage. (Verlag von Joh. G. Sallis, Berlin.)
**) Hermann Bahr. Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. (Zürich. J. Schabelitz.)

»choses entrevues«, könnte auf diesem erwartungsreichen Lebenseingangsbuch stehen.

Damals war Bahr ein Herold: auf seinen Wanderungen knüpfte er Culturfäden aneinander, ließ sich in wechselnder Begeisterung von tausend Strömen treiben, war ungerecht, inconsequent und anregend wie das Leben selber. Er hatte kein Vorurtheil, keine Ansicht, kaum einen Stil. Die Dinge sprachen mit ihm ihre eigene Sprache. Er schreibt in Deutschland, über Deutschland in dem romantischen, schillernden, hüpfenden, ironischen Stil der »Reisebilder«, in Frankreich im rollenden Triumph Victor-Hugosquer Perioden und mit dem aufregenden Pomp der rhetorischen Nation.

Damals war Hermann Bahr noch sehr jung und der deutsche Naturalismus noch jünger, beide in froher Erwartung. Bahr ist älter geworden: er hat seinen Geist, der doch eine so große Flamme werden sollte, in tausend eigensinnigen Funken versprühen lassen; er hat seinen Geist, der doch ein großer Lebensspiegel hätte werden können, in tausend blitzende Scherben zerschlagen. Und der deutsche Naturalismus ist heute noch ein Kind, aber aus einem demüthigen, hoffenden Kind ist er ein krankes, fieberndes, ungeduldiges geworden.

Aber beide sind ja noch so jung, sehr, sehr jung – hoffentlich.

Die handelnden Menschen in Bahr's neuestem Buch, »Mutter«, sind, was er selbst, Künstler des gesteigerten Lebens, der raffinirten Empfindung, der potenzirten Sensation. »Mutter« ist modern und romantisch zugleich, indem es moderne Motive in's Romantische zuspitzt, verzerrt, hinüberbildet. Denn Romantik ist ja gar nichts Selbstständiges, sie ist Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen, Krankheit des Empfindungsvermögens ist. Und die beiden, Romantik und Dilettantismus, sind immer zusammengegangen. Als das Alterthum seine große romantische Periode hatte, als der Hellenismus der Diadochenzeit mit dem cäsarischen Universalismus Roms zu einem formlosen Meer von Culturelementen zusammenrann, in jener Periode »religiösen und metaphysischen Irrsinns, wo alles zu allem wurde, wo man Mâjâ und Sophia, Mithra und Christus, Virâf und Jesaias, Belus, Zarva und Kronos in ein einziges System bodenloser Speculation zusammen braute«,[***)] da dilettirte man auch auf allen Gebieten, freute sich, die Resultate tausendjähriger Culturarbeit in sich aufzunehmen, und spielte dasselbe gefährliche Spiel mit seiner Elasticität, wie wir es spielen; man coquettirte mit der romantischen Räuberwelt Halb- und Ganzasiens wie nur je dies westöstliche Jahrhundert der »Orientales« und des »Childe Harold«; der cosmopolitische Kaiser Hadrian betreibt keinen minder raffinirten Exotismus wie der cosmopolitische Physiolog Stendhal; Bibelotstil und Meiningerei machen aus jeder Villa in Puteoli ein ebenso verwirrendes Disparitätencabinet,

***) Max Müller. Essays zur vergl. Religionsgeschichte.

wie es das »Haus eines Künstlers im XIX. Jahrhundert« ist****) und Varro ist ein ebenso vornehm parteiloser Religionskritiker wie Erneste Renan.

»Mutter« führt aus dem Dilettantismus an der Kunst vorbei in die Romantik.

Man kann sich kein Milieu erschaffen, wie man sich keine Heimat machen kann; man kann keine fremden, angefühlten Empfindungen künstlerisch gestalten. Der Dilettantismus will beides. Er hat sich, im archaistischen Roman, an der Wiederbeseelung des Ausgelebten versucht, im Baudelairismus an der Darstellung des Angelebten. In »Mutter« spielen die Milieus seltsam und zerstörend durcheinander. Die Gestalt der »Mutter« selbst und was sie unmittelbar umgibt, weist auf e i n Land, Frankreich, auf e i n e Stadt, Paris, beinahe auf e i n e Person, die Sarah Bernhardt. So athmet und vibrirt die Centrale des Weltnervensystems, so componirt Berlioz, so malt Rochegrosse. Diese Virtuosität der Nervenerregung, dieses zuckende Arrangement der suprême sensation, das Intérieur dieser Schauspielerin, ihr Altar, ihr Costüm, ihr Sohn und ihre Rolle, diese Frédegonde, vorweggenommener Sardou, dies erzählte Scenenbild: »Denk' Dir den Thron von verloschener Malvenfarbe – und nun ich in diesem Purpur, hoch ausgestreckt, steil und starr wie eine Säule und unten das heulende Getümmel meiner jauchzenden Krieger und zwischendurch die schlanken Tänzerinnen in bacchantischen Sprüngen – und über allem immer ich, steil und starr zum Himmel hinauf, und mein Blick duckt alle Wildheit und mein Purpur verschlingt alle Farben. ... Weißt Du, es muß eine Mischung von Brutalität und Raffinement werden – so wüst und jähe, so ... – !« Das ist Paris.

Dann, diesem paquet de nerfs gegenüber, die Geliebte des Sohnes, Terka, mit breiten plumpen Zügen; ihr Boudoir theure, schreiende Tapeziererreleganz, voll Cigarettendunst und Patschuli; am Schaukelstuhl eine Reitpeitsche. Das ist Berlin, die Parvenügroßstadt; diese Einrichtung kommt aus den grellen Riesenläden der Leipzigerstraße, diese Atmosphäre hat Conrad Alberti gemalt, diese Reitpeitsche hat in ein paar Gardeofficiersscandalen eine Rolle gespielt. –

Es gibt beinahe noch ein drittes Milieu in dem Stück. Es liegt freilich in der Vorfabel und spielt nur in seinen Nachwirkungen herein. Das ist Rumänien, die interessante exotische Halbcivilisation. Da ist der todtgelebte Mann der Mutter her, ein Modegenosse des Prinzen Sergius Panin, der illyrischen Gesellschaft der »rois en exil« und des buckligen Staatsanwalts Pantasi Tschuku. Das ist auch eine Slaveninvasion und auch ein Zeichen der Zeit.

Die Menschen aus diesen 2½ Welten sprechen ein seltsames Gemisch von Sprachen: bald die schmiegende, vibrirende Sprache Bahr's, bald ein wolkenlyrisches Pathos, gewolltes falsches Theaterpathos, für die Schauspielerin außer der Bühne übercharakteristisch, darum uncharakteristisch, dann wieder Berliner und Wiener Localismen von beängstigender Plattheit. Zugegeben, wir haben keinen allgemeingiltigen Gesprächston, weil wir keine Gesellschaft und kein Gespräch,

****) Goncourt.

wie wir keinen Stil und keine Cultur haben: aber es gibt richtigere Näherungswerte an die Umgangssprache.

So versündigt sich der Dilettantismus gegen unanfechtbare Forderungen naturalistischer Kunsttheorie.

Der dargestellte Vorgang, eine Synthese von brutaler Realität und lyrischem Raffinement, ist fast ein Symbol der heutigen Kunstaufgabe überhaupt. So hat Bahr selbst das Problem gefaßt: aus Zolaismus und Romantik, aus der Epik der Straße und der Lyrik des Traumes soll die große, die neue, die mystische Einheit werden.

An diesem großen Kunstproblem führt die »Mutter« vorbei, sie streift es nur. Bahr scheitert in der »Mutter« am Zuvielwollen, wie Claude im »Œuvre«. Mit allen Mitteln des lebendigen Vorganges, der episch-detaillirtesten Charakteristik, mit Bild, Ton, Wortschattirung, Stimmungsmalerei ringt er nach einer überkünstlerischen unmöglichen Deutlichkeit der Sensation, nach einem letzten feinsten und stärksten des Eindrucks, den die Absicht nie erzwingt. An diesem Nichtweiter-Nichttieferkönnen geht Claude zu Grunde; in Bahr geht der naive Künstler unter, der romantische bleibt. Alle Kunstmittel der Romantik rollen sich klirrend, dissonirend, blendend auf, um dieses letzte, stärkste, feinste, ewig versagte zu erreichen. Es wird Nacht. Der Ton steigert sich zum gewollten Fieber, zum gemachten Krampf, zum Lallen, zum Gurgeln, zum Röcheln. Romantisch absichtliche Contraste zersprengen die Einheit der Stimmung. Neben dem Altar hängt eine Watteauscene; neben die purpurne Frédegonde tritt der Clown mit seinen Circusmätzchen; die Motive, unnatürlich gesteigert, verzerren sich: die Romantik des Todes wird herbeigerufen, der Sohn stirbt vor dem Bild des Vaters, dessen Todesgeheimniß sich grauenvoll enthüllt; nichts bleibt uns geschenkt, nicht der Wind, der am Fenster rüttelnd, die irren Reden des Sterbenden begleitet, nicht der unsicher über des Vaters Bild hinflackernde Schein der erlöschenden Lampe, nicht das Ausklingen in ein Wahnsinnsgelächter. Da tritt der Dichter ganz aus dem Kunstwerk heraus und indem er in dieser Scene des Grauens dem Clown, dem lebendigen Contrast, das letzte Wort läßt, mit souveräner Ironie die selbstgeschaffene Stimmung zerstörend, ist er ganz Romantiker, ganz Individualist, ganz 1830. –

Wie Heine seine großen Schmerzen, so können wir dieser Romantik ihre leidenden Menschen nicht glauben. Und doch hat Heine gelitten und doch ist in der »Mutter« ein Wort aus der qualvollsten und wahrsten Stimmung herausgeschrieben. Ich meine den Wunsch, den traurigen Wunsch: »Komm', Mama, erzähle. So, weißt Du, ja, so etwas recht gutes und ruhiges! Weißt Du, von ganz dummen Leuten – die sind glücklich; weit draußen, ganz am Ende ... ja, sie wissen nichts und sind schlecht frisirt und haben keinen Geschmack, sondern häßliche, rothe Hände, und wenn sie am Sonntag spazieren gehen, dann lachen wir sie aus – aber die sind glücklich!« Das ist furchtbar wahr. Und doch, wie man einem Künstler

ein wahres, reines, ganzes Kunstwerk glaubt, gleichviel welcher Form, welcher Schule, nur etwas Wirkliches, Lebendiges, s o glaube ich Hermann Bahr seine Mutter nicht. Ob d a ran etwas liegt? Ihm selbst wohl kaum ... Glaubt er denn an sein g e s t e r n selber noch?! ... Und an sein m o r g e n glauben ja auch wir.

Entstehung

Der 16-jährige Gymnasiast Hofmannsthal hatte seit August 1890 unter dem Pseudonym Loris *vereinzelte Gedichte veröffentlicht, hauptsächlich in dem Unterhaltungsblatt für die Familie ›An der Schönen Blauen Donau‹; die* Sturmnacht *(SW I 9) wurde in der von Eduard Michael Kafka in Brünn herausgegebenen Monatsschrift ›Moderne Dichtung‹ publiziert.*[43] *Ab dem Frühjahr 1891 folgte literaturkritische Prosa, davon ist der dritte Text die vorliegende Rezension zu Hermann Bahrs viertem Drama ›Die Mutter‹.*

Der erste Akt dieses Stücks wurde am 8. Februar 1891 parallel zur Buchausgabe in der von Leo Berg und Eduard Michael Kafka begründeten Berliner Halbmonatsschrift ›Die Moderne‹ abgedruckt (1. Jg., Nr. 2/3, S. 31–40, FDH/HvH Bibl.). Im selben Heft erschien auch Hofmannsthals erster veröffentlichter Essay, die Bourget-Rezension Zur Physiologie der modernen Liebe *(TBA, RuA 1, S. 93–98). In dieser hatte der gerade 17 Jahre alt Gewordene bereits Hermann Bahrs Abhandlung ›Die neue Psychologie‹ (1890) und dessen ersten Roman ›Die gute Schule‹ (1890) erwähnt. Das zeigt, daß er sich schon geraume Zeit mit dem seit Anfang der 1880er Jahre publizierenden Schriftsteller und Kritiker Bahr beschäftigte.*

Seit dem Erscheinen dieses Hefts der ›Moderne‹ war Hofmannsthal also der erste von drei Akten der ›Mutter‹ bekannt. Der Entstehungszeitraum seines Aufsatzes Die Mutter *liegt somit zwischen Mitte Februar und Mitte April 1891. Am 15. April 1891 erschien er, wieder signiert mit* Loris*, in der ›Modernen Rundschau‹, der Nachfolgezeitschrift der ›Modernen Dichtung‹, die von April bis Dezember 1891 von E.M. Kafka gemeinsam mit Jacques Joachim in Wien herausgegebenen wurde.*[44]

*

---

[43] *Den Kontakt zu Kafka hatte Hofmannsthal selbst hergestellt. Am 7. Oktober 1890 schickte er sein Gedicht* Sturmnacht *(SW I 9) an die ›Moderne Dichtung‹, mit einem Begleitschreiben, in welchem er die Zeitschrift als* Vereinigungspunkt für eine stattliche Zahl bedeutender Vertreter des »jüngsten« Deutschland *würdigte und um* Aufnahme in die Spalten Ihres Kampfblattes *bat (SW I 119,6f. und 13f.). Kafka druckte das Gedicht am 1. November 1890 ab und forderte Hofmannsthal auf, mehr zu schreiben, unter anderem die ›Physiologie de l'amour moderne‹ von Paul Bourget zu rezensieren (*Brief-Chronik*, S. 22f.). – Zur Beziehung Hofmannsthals zu Kafka vgl. auch: Eugene Weber: Eine frühe Rezension von Karl Kraus: Hofmannsthals ›Gestern‹. In: HB 5, 1970, S. 346–355, besonders S. 349–353. Gotthart Wunberg bezeichnet die Gründung dieser Zeitschrift 1890 als Ausgangspunkt des Jung-Wien an sich, s. Gotthart Wunberg (Hrsg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik. Bd. 1, 1887–1896. Tübingen: Niemeyer 1976, S. XL.*

[44] *Die nun in Wien erscheinende ›Moderne Rundschau‹ wollte kein rein naturalistisches Blatt sein, wie es die Brünner ›Moderne Dichtung‹ zu Anfang war, sondern hatte sich zum Ziel gesetzt, das Nebeneinander verschiedener literarischer Richtungen zu repräsentieren. Ende 1891 schloß sie sich mit der Berliner ›Freien Bühne für modernes Leben‹ zusammen, vgl. dazu den editorischen Hinweis im letzten Heft der ›Modernen Rundschau‹ vom 15. Dezember 1891: »Mit vorliegendem Heft schließt die ›Moderne Rundschau‹ in ihrer bisherigen Form, um vom 1. Januar 1892 ab als Monatsschrift Freie Bühne für den Entwickelungskampf der Zeit im Verlag von S. Fischer in Berlin zu erscheinen.«*

Das Drama ›Die Mutter‹ stieß in der Presse auf heftigen Widerstand und hatte Bahr nach eigenen Angaben »zum Kinderschreck der gesitteten Menschheit« gemacht.[45] *In einer Rezension von Curt Grottewitz vom März 1891 heißt es beispielsweise, Bahr habe sich damit »vollends der Gefahr ausgesetzt, den litterarischen Kredit des Ernstnehmens und des Ernstgenommenwerdens zu verlieren«, das Drama sei »unnatürlich, ungesund und deshalb ungenießbar, vielleicht lächerlich und verächtlich«.*[46] *Bahr dagegen hielt das Stück für »technisch weitaus <s>ein bestes« und war überzeugt, »daß es zum bleibenden Bestand der Literatur gehört«.*[47]

Der Inhalt des Stücks, das rund zur Hälfte aus Regieanweisungen besteht, läßt sich wie folgt zusammenfassen: Im ersten Akt bereitet sich die Titelheldin, eine nervöse Schauspielerin, auf eine Premiere vor, die am selben Abend stattfinden wird. Sie lebt als Witwe mit dem von ihr abgöttisch geliebten Sohn Edi und einem Zirkusclown in einem Haushalt. Die Mutter verbietet dem narzißtischen Décadent Edi, das Haus zu verlassen und seine Geliebte Terka zu besuchen, welche von ihr nicht geduldet wird. Er wird eingeschlossen, während die Mutter im Theater ist, entkommt aber mit Hilfe des Dienstmädchens und befindet sich im zweiten Akt bei Terka. Die Mutter erscheint dort, es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen den Frauen, bei welcher sich herausstellt, daß die Mutter selbst in früheren Zeiten ein amouröses Verhältnis mit Terka gehabt hat. Terka gibt offen zu, daß sie die Beziehung zu Edi nur gesucht hat, um sich an ihrer früheren Geliebten zu rächen. Trotz dieser Enthüllung bleibt Edi ihr verfallen. Die Frauen werden handgreiflich, Terka wird von der Mutter erschlagen. Im dritten Akt versucht die Mutter, den hysterisch erregten Edi daheim in dessen Schlafzimmer zu beruhigen. Sie erklärt, ihn vor der Liebe der Frauen, die die Männer töte, beschützen zu wollen, denn »alle Frauen sind Mörderinnen am Manne«, und bietet sich ihrem Sohn sogar zu sexuellen Diensten an; es gelingt ihr aber nicht, ihn aus Terkas Bann zu befreien. Edi beschuldigt die Mutter, den Tod seines Vaters verschuldet zu haben, und stirbt.

Hofmannsthal setzt in seiner Besprechung diesen Inhalt als bekannt voraus, er wendet sich also allein an vorinformierte Leser.

*

Der Titel Die Mutter *legt nahe, daß es sich ausschließlich um eine Besprechung des Dramas handelt, aber nicht nur dieses ist Gegenstand der Betrachtung, auch Bahrs 1890 erschienene Aufsatzsammlung ›Zur Kritik der Moderne‹ ist eine maßgebliche Quelle für den Essay und wird ausführlich besprochen. Diese hatte*

---

[45] *Hermann Bahr: ›Selbstbildnis‹. Berlin S. Fischer 1923. FDH/HvH Bibl. S. 265. Im folgenden zitiert als: BAHR, SELBSTBILDNIS.*

[46] *In: ›Das Magazin für Litteratur‹, 60 Jg., Nr. 11, 14. März 1891, S. 175.*

[47] *Bahr an seinen Vater am 28. Dezember 1890. In: ›Hermann Bahr. Briefwechsel mit seinem Vater‹. Ausgewählt von Adalbert Schmidt. Wien 1971, S. 299. Im folgenden zitiert als: BAHR, BW VATER. – Um so erstaunlicher ist es, daß ihm Hofmannsthals vernichtende Kritik so gut gefiel (s. ›Zeugnisse).*

Hofmannsthal schon am 23. Februar 1891 in seinem Tagebuch erwähnt und den ›Essais de psychologie contemporaine‹ von Paul Bourget gegenübergestellt.[48] *In einem späteren Tagebucheintrag vom 28. April 1891 heißt es über sein zweites Treffen mit Bahr im Restaurant Wieninger:* ich hatte allerdings den Vortheil, dass ich aus seiner »Kritik der Moderne« genug von seinen Neigungen und dem Stil seines Geistes wusste, um schnell über das Tasten und Sichzuorientierensuchen des ersten Gespräches hinwegzukommen *(H VII 17, pag.* 96*; SW XXXVIII). Im Aufsatz* Die Mutter *kann man sehen, daß Hofmannsthal mit dieser Einschätzung nicht übertrieben hatte. Er hatte Bahrs* Neigungen *und den* Stil seines Geistes *verinnerlicht und wendete diese nun mitsamt den von Hermann Bahr in den verschiedenen Aufsätzen des Sammelbandes etablierten und propagierten Kunstprinzipien auf dessen eigenes Stück an.*

So, wie Bahr an Edmond de Goncourt kritisiert, daß dessen Figuren »goncourtisch« sprechen, so kritisiert Hofmannsthal an Bahr, daß dessen Figuren in die schmiegende, vibrirende Sprache Bahr's *fielen.*[49] *So, wie Bahr Ibsen attestiert, seine Stücke seien »Protest gegen die Romantik«, aber »noch selber Romantik«, so urteilt Hofmannsthal über Bahrs Stück:* »Mutter« ist modern und romantisch zugleich.[50] *Und wenn schließlich Bahr fordert, daß die »Synthese von Naturalismus und Romantik« die »gegenwärtige Aufgabe der Litteratur« sei, stellt Hofmannsthal ernüchternd fest:* An diesem großen Kunstproblem führt die »Mutter« vorbei, sie streift es nur.[51] *Was Bahr theoretisch von anderen fordert, spricht Hofmannsthal ihm selbst für dessen eigenes Stück ab, mit Bahrs eigenen Argumenten.*

Hofmannsthal adaptiert in dieser Kritik jedoch nicht nur Bahrs theoretische Argumente, er imitiert regelrecht Bahrs Stil und Habitus. Dies geht so weit, daß sich sogar sein Wortschatz dem Bahrs angleicht. Dabei verwendet er die gängigen Vokalen der Dédadence-Literatur, die bei Bahr in dieser Zeit häufig zu finden sind, wie die potenzirte<> Sensation *oder die* Virtuosität der Nervenerregung, *aber auch allgemeine, jedoch nicht alltägliche Begriffe finden sich bei beiden Autoren:* Bibelotstil und Meiningerei, wolkenlyrisches Pathos *und* Zolaismus.[52] *Auch die Werke und Namen, die fallen, um als Beispiele für die verschiedenen ästhetischen Richtungen zu stehen, finden sich genauso in ›Zur Kritik der Moderne‹: ›Childe Harold‹, Berlioz, Rochegrosse, Goncourt, Bernhardt.*[53]

Hofmannsthal macht sich also Bahrs Ansichten zu eigen, um diese dann wiederum auf dessen eigene Produktionen anzuwenden. Bahr bemerkte und würdigte

---

[48] *Vgl. Erl. zu S. 29,21–25* Diese Kritik ... Zukunftsarbeit.
[49] *Vgl. Erl. zu S. 31,35–39* Die Menschen ... von beängstigender Plattheit.
[50] *Vgl. Erl. zu S. 30,21* »Mutter« ist modern und romantisch zugleich.
[51] *Vgl. Erl. zu S. 32,10f.* An diesem ... Zuvielwollen.
[52] *Vgl. Erl. zu S. 30,37* Meiningerei*; S. 29,29f.* Künstlerkneipe au chat noir*; S. 31,36f.* wolkenlyrisches Pathos *und S. 32,7* Zolaismus.
[53] *Vgl. Erl. zu S. 30,35f.* »Childe Harold«*; S. 31,11f.* so componirt Berlioz*; S. 31,12* so malt Rochegrosse*; S. 31,35–39* Die Menschen ... von beängstigender Plattheit*; S. 30,26–31,2* Als das Alterthum ... wie Erneste Renan*; S. 29,28f.* die neue ... mehr fühlt als kennt. – *Vgl. dazu ferner Erl. zu S. 29,33* neue schwirrende Namen.

dieses Verfahren Hofmannsthals beim Lesen der Rezension: »Da war endlich einmal einer«, schrieb er in seinem Aufsatz ›Loris‹, der »in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maße seine Kunst entschied.« (s. ›Zeugnisse‹)

Allerdings fließen in den Essay auch umfassendere eigene Betrachtungen Hofmannsthals ein. Kurz nach dem Erscheinen von Die Mutter*, am 21. Mai 1891, schrieb er zu* Das Tagebuch eines Willenskranken *(TBA, RuA 1, S. 106–117) in sein Tagebuch:* In der Zwischenzeit den Aufsatz über Amiel angefangen, in den sich, wie immer, alle Ideen hineindrängen, die bei mir gerade flüssig sind *(H VII 17; SW XXXVIII). Das Gleiche gilt für* Die Mutter*: Auch in diese Kritik fließt ein, was* gerade flüssig *ist, beispielsweise Gedanken über die Renaissancephase in der persönlichen Entwicklung eines Menschen, die er am 4. Februar 1891 in seinem Tagebuch notiert hatte, aber auch seine Beschäftigung mit dem Dilettantismus als Anempfindungsvermögen, die am 21. März 1891 in seinem Tagebuch dokumentiert ist.*[54]

Einige Gedanken und Thesen, die Hofmannsthal in dieser Rezension auf Bahrs ›Mutter‹ anwendet, lassen sich über einen längeren Zeitraum in seinen Aufzeichnungen verfolgen: Schon am 2. Dezember 1889, also über ein Jahr zuvor, hatte er in seinem Tagebuch eine ausführliche Notiz Über Romantik *formuliert, von welcher er zum Teil wörtlich Passagen in* Die Mutter *aufnimmt, so Goethes Definition vom Romantischem als* Krankheit der reinen Kunst*, die durch seine Gregorovius-Lektüre angeregte Unterscheidung zwischen dem* Hellenismus der Diadochenzeit *und dem* cäsarischen Universalismus Roms *sowie ein wörtliches Zitat des Sprach- und Religionswissenschaftlers Friedrich Max Müller.*[55]

*

Die Rezension des bislang noch eher unbekannten ›Loris‹ beeindruckte Bahr so stark, daß er die Redakteure der ›Modernen Rundschau‹ bat, ihm den Verfasser vorzustellen. Darüber berichtete er im Jahr darauf, am 1. Januar 1892, als Hofmannsthal sich durch Gestern *(SW III 5–35) unter Literaturkennern bereits einen Namen gemacht hatte, in seinem Aufsatz ›Loris‹ (vgl. ›Zeugnisse‹). Obwohl Hofmannsthal Bahr »zerzauset und zerzupft« hatte, empfand dieser es »vielmehr wie eine Liebkosung«, da es »mit so viel Grazie« geschehen war und Bahr sich grundsätzlich verstanden fühlte. Bahr hatte sich den Rezensenten als unbedingt französischer Herkunft und »zwischen 40 und 50 etwa, in der Reife des Geistes« vorgestellt und war dann bei dem daraufhin stattfindenden Treffen der beiden am 27. April 1891 im Café Griensteidl sehr überrascht, einen Gymnasiasten vor sich zu sehen (BAHR, LORIS, S. 96f., s. ›Zeugnisse‹). Hofmannsthal bemerkte über diese*

---

[54] *Vgl. Erl. zu S. 29,9f.* Er kann ... herauskommen *und S. 30,23f.* der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen.

[55] *H VII 17, vgl. SW XXXVIII. S. Erl. zu S. 30,22f.* Romantik ... Krankheit der reinen Kunst *und S. 30,26–31,2* Als das Alterthum ... wie Erneste Renan.

erste Begegnung[56] *knapp in seinem Tagebuch:* Heute im Cafféehaus Hermann Bahr vorgestellt. *Am Tag darauf sahen sie sich erneut, und es heißt:* Als wir (es war ein Dienstag) zu Wieninger kamen, war Bahr schon da, ich setzte mich neben ihn und wir waren gleich in ein lebhaftes und gewissermassen vertrauliches Gespräch verwickelt *(H VII 17, pag.* 95*f., SW XXXVIII). In der Folgezeit trafen sich die beiden häufig zu Mittag, zum gemeinsamen Theaterbesuch oder zu Spaziergängen und natürlich im Café Griensteidl. Durch diese neue Freundschaft entschloß sich Bahr, entgegen seiner ursprünglichen Pläne in Wien zu bleiben.*

*

Der Aufsatz Die Mutter *wurde zu Lebzeiten Hofmannsthals nicht wieder veröffentlicht. In verschiedenen Titellisten des Autors aus den Jahren 1904 und 1905, die im Zuge der Vorbereitung einer Ausgabe seiner* Frühesten Schriften *entstanden sind, findet sich zwar die* Buchanzeige (sic). (Über »die Mutter« von Hermann Bahr) *mehrmals wieder,*[57] *diese Ausgabe wurde jedoch nicht realisiert. Man beachte dabei den geänderten Titel, der sogar mit* (sic) *markiert wurde.*

Ein Jahr später plante Hofmannsthal, seinen Aufsatz über Bahr in den Band V seiner Prosaischen Schriften *aufzunehmen. Dieser sollte im April 1908 erscheinen und laut Titelliste vom Sommer 1906 folgende Essays enthalten:* Victor Hugo u. früheste Aufsätze: über H. Bahr George. Kunst u Leben. Maurice Barrès, Oliphant, Amiel, Gabriel d'Annunzio, die Bashkirtseff, Swinburne Malerei.[58] *Die ursprünglich auf fünf Bände konzipierte Ausgabe erschien nach mehreren Planungsänderungen schließlich in drei Bänden (1907 und 1917) ohne* Die Mutter.

1917, im selben Jahr, in dem der dritte Band der Prosaischen Schriften *bei S. Fischer erschien, erwog Anton Kippenberg, ein »Prosa-Bändchen« Hofmannsthals im Insel-Verlag zu publizieren (BW* INSEL *675). Daraufhin notierte sich Hofmannsthal in seinen Aufzeichnungen* Aufsätze: die sich in Band III der Prosaschriften nicht finden werden. *Unter anderen nennt er* Die ältesten 1892–95. (aus Frankf. Ztung. Oest Revue. Moderne Rundschau) *(H VB 24.53,*

---

[56] *Der BW* SCHNITZLER *enthält zwar schon eine auf den 24. Februar 1891 datierte Postkarte (AM 25797 Ba), in der Hofmannsthal an Arthur Schnitzler schreibt:* Bahr wohnt Heumarkt 9, 3. Stiege, 3. Stock, Tür 37. Kommt aber, wenn Sie ihm nichts anderes schreiben, ebenso wie ich Sonntag um 5 zu Ihnen *(BW 7). Bei der Datierung muß es sich allerdings um einen Lesefehler handeln; vermutlich wurde die ›11‹ im Poststempel als ›II‹ gelesen. Das Treffen bei Bahr in Wien, von dem Hofmannsthal spricht, fand am 29. November statt. Für diesen Hinweis sei Frau Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel) gedankt, die darauf im BW* BAHR *eingehen wird. Vgl. auch Schnitzlers Eintragung in seinem Tagebuch vom 29. November 1891 (TB* SCHNITZLER *1879–1892, S. 356).*

[57] *1904: FDH/VW V V 4.1–5, Typoskript:* 4. / Die Mutter./: H. Bahr :/ Loris Moderne Rundschau. Wien 15. April III. B. II. Heft. – *1905: FDH 16698/1:* 4. Buchanzeige (sic). (Über »die Mutter« von Hermann Bahr), *FDH/RH 27567, Verzeichnis von Schreiberhand:* 1891 15. April Moderne Rundschau, III. Bd., 2. Heft Loris: »Die Mutter« (:H. Bahr:), *auch H VA 47.2. Näheres in SW XXXVIII. Der Anordnung der Titel beigelegt war ein Konvolut von Abschriften und Originalen, die* Aufsätze *wurden* in Form von Zeitungsausschnitten oder als ganzes Heft einer Revue *an die Herausgeber verschickt (FDH 16698/31); diese haben sich jedoch im Nachlaß nicht erhalten. – Vgl. auch: Hugo von Hofmannsthal. Anordnung einer Ausgabe seiner ›Frühesten Schriften‹. Mitgeteilt von Hilde Burger. In: ›Die Neue Rundschau‹ 73, Heft 4, 1962. S. 583–610, hier S, 583–586.*

[58] *H VB 26.13, SW XXXVIII.*

SW XXXVIII). Da die ›Moderne Rundschau‹ einzig 1891 erschien, kann er damit nur die fünf in dieser Zeitschrift publizierten Texte Die Mutter, Das Tagebuch eines Willenskranken, <Bilder>, Maurice Barrès *und* Englisches Leben *gemeint haben. Am 31. Dezember 1917 schrieb er an Katharina Kippenberg:* Es gibt ziemlich gute Prosastücke von mir, die bei der Sammlung in den 3 Bänden außen geblieben sind *(BW INSEL 690). Auch dieses »Prosa-Bändchen« kam nicht zustande. So kam es, daß der erste Abdruck des Aufsatzes* Die Mutter *in einem Sammelband erst postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 186–192) publiziert wurde.*

ÜBERLIEFERUNG

D Loris (Wien).
Die Mutter.
In: ›Moderne Rundschau‹. Halbmonatsschrift, hrsg. von Dr. <Jacques> Joachim und E<duard> M<ichael> Kafka. Wien: Verlag von Leopold Weiß. III. Band, 2. Heft, 15. April 1891, S. 75–77. Emendiert wurde S. 30,8f. rollenden] rollendenden *(Druckfehler)*

ZEUGNISSE

1. Januar 1892, Hermann Bahr: ›Loris‹

Man giebt mir die ›Moderne Rundschau‹. Da ist etwas über mich, eine lange Recension. Das auch noch – <...>! Loris heißt der Herr – was das nur schon für ein Name ist! So kann ein Pudel heißen oder ein herziges Koköttchen, aber freilich ein vornehmer, sehr gekämmter Pudel und eine in den achtbaren Kreisen, wo sie wieder anständig werden, mit Coupé. Es roch nach ›Welt‹ in diesem wunderlichen Namen: er klang so wohlerzogen und manierlich – für einen Kritiker viel zu nobel. Aber egal: Hören wir einmal, wie der Kerl schimpft – vielleicht hat er wenigstens eine neue Methode. Und mit dem blasiert mitleidigen Wohlwollen, das man diesen Recensenten schenkt, begann ich.

Da erging es mir sonderbar, gleich nach zwei Sätzen. Ich weiß keinen rechten Ausdruck dafür. Es gab mir plötzlich einen heftigen Klaps – anders kann ich's nicht sagen. Meine Seele blinzelte vor unvermutetem Lichte. So stellte ich mir den berühmten coup de foudre vor, von dem die Romane so viel wissen. Ich warf bestürzt den Löffel weg und rührte den Kaffee nicht weiter.

Man muß das Elend der deutschen Kritik an den eigenen Nerven erlebt haben, um meine Verblüffung zu begreifen. Da war endlich einmal einer, der nicht nach

abgegrasten Phrasen, nicht nach den Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmackes sprach, sondern in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maße seine Kunst entschied. Da war einmal einer, der die ganze Zeit, wie tausendfältig sie sich widersprechen und bestreiten mag, in seinem Geiste trug, mit jener ängstlichen Gerechtigkeit des Bourget, von dem man gesagt hat, daß er se croisait perdu d'honneur si une seule manifestation d'art lui était restée incomprise. Da war endlich ein Psychologe und Psychagoge. Und alles das in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen Anmut des Lemaitre; mit so viel Grazie wurde ich von ihm zerzauset und zerzupft, daß ich es vielmehr wie eine Liebkosung empfand. Es konnte nur ein Franzose sein, unbedingt. Nun rannte ich besessen durch die Stadt, achtete auf kein Mädchen. Wer ist Loris? Ich traf ein paar Herren von der Redaktion dieser Zeitschrift: um Gotteswillen, wer ist Loris? Ein Franzose, von dem ich nichts wußte – ich schämte mich so tief! Sie lächelten seltsam, gutmütig von oben, wohlwollend und spöttisch zugleich, wie wenn ein vorlauter ›Fratz‹ nach dem Christkindel fragt. Und es ist doch natürlich ein Franzose? Da wurde es schon ganz unhöflich, wie sie lachten. Sie machten mich nervös. Aber sie versprachen, daß ich ihn sehen sollte, in den allernächsten Tagen … und dabei lachten sie noch immer hochvergnügt in sich hinein, wie über einen Hauptspaß. Es war aber nichts weiter herauszukriegen, als daß es kein Franzose, sondern nur ein simpler Wiener war. – Sie werden schon sehen!

Sondern nur ein simpler Wiener! Es ließ mir keine Rast. Ich suchte sein Bild. Das konnte doch keine solche Hexerei sein – ich las den Aufsatz noch einmal und las ihn wieder. Da war eine feinhörige Empfindsamkeit für die leisesten und leichtesten Nuancen tiefer, dunkler Triebe, so vom Stamme der Stendhal und Barrès, und auch in der Liebe des farbigen Wortes, in der Empfänglichkeit für den Geruch der Dinge jüngstes Frankreich; aber darauf eine ausgeglichene, vielleicht sogar absichtlich etwas pedantische, nach den ›Wanderjahren‹ hin kokette Würde, wie das Alter sie liebt, wenn Leid und Freude überwunden sind; eine fast klösterliche Beschaulichkeit und Besonnenheit über der Welt – aber offenbar stieg dieser weiße Mönch gern bisweilen zu Tortoni auf einen five o'clock Absynth. Bloß daß es ein simpler Wiener, kein Franzose sein sollte – !

Aber ich kam jetzt schon langsam darauf. Es stimmte schon allmählig. Wir haben diesen Schlag in Oesterreich, wenn er sich freilich meist geflissentlich versteckt und von seiner spröden Schönheit nichts verraten will, den Schlag der heimlichen Künstler. Ich dachte an Villers, von dem die Briefe eines Unbekannten sind, an Ferdinand von Saar und die Ebner-Eschenbach; das war offenbar seine Race und seine Generation. Nur daß er noch die besondere Note des Boulevard enthielt: er mußte lange französisch gelebt haben, um so an Schnitt und Tracht des Geistes durchaus pariserisch zu werden, wozu die Wiener Neigung und Talent besitzen. Ja, ich kannte ihn jetzt ganz genau.

Ich kannte ihn jetzt ganz genau. So zwischen 40 und 50 etwa, in der Reife des Geistes – sonst konnte er diese verzichtende Ruhe nicht haben, welche die Dinge nur noch als fremdes Schauspiel nimmt und nicht mehr begehrt; aus altem Adel augenscheinlich, wo Schönheit, Maß und Würde mühelose Erbschaft ist; in Kalksburg bei den Jesuiten aufgezogen, daher die dialektische Verve, die logische Akrobatie, das Schachspielerische seines Verstandes. Zwanzigjährig bei unserer Legation in Paris, ein geistreicher Bummler durch alle Raffinements, Viveur im großen Stile jener wilden Tage – davon klebte an seiner Sprache dieser schwüle, süßliche Parfüm, wie letzter Nachgeschmack am anderen Tage von Champagner, und ich dachte mir ihn gern, wie er damals mit der glücklichen Neugier der Jugend den Musenhof der Prinzeß Mathilde streifte, an Flaubert, den Goncourts und Turgenjew vorbei, und jene gelebte Kunst durch die Spalte schimmern sah. Aber dann, nach dem Falle des Reiches, enttäuscht, ernüchtert, müde, vom Dienst weg in einsames Sinnen verzogen, auf langen, langsamen Reisen erweitert und vertieft, ein stiller, heimlich freudiger Dilettant. Jetzt mochte er in einem stadtentrückten Winkel irgendwo seine heiteren Träume verspinnen, zwischen großen Büchern, tiefen Bildern, seltenen Krystallen, auf stumme Gärten hinaus, von hellen Comtessen verwöhnt, Sonderling, ein bischen schrullenhaft, manchmal wohl auch ein wenig Poseur, um fremden Gefühlen, unverträglichen Erlebnissen, getrennten Erinnerungen Einheit zu geben, dem inneren Sinne des Lebens beschaulich zugethan, aller vergangenen Schönheit voll und lüstern, eine künftige zu vermuten. So stand er in jedem Satze – nur wie er wohl blos auf die närrische Marotte gekommen sein konnte, sich auch um das irre Stammeln der neuen deutschen Kunst zu kümmern, das blieb vorläufig ein Rätsel ....

Nächsten Tag wieder im Café. <...> Plötzlich schießt aus der anderen Ecke quer durchs Zimmer, wie von einer Schleuder, ein junger Mann mit unheimlicher Energie auf mich, mir mitten ins Gesicht sozusagen. Ich erschrecke ein wenig; er lacht, giebt mir die Hand, eine weiche, streichelnde, unwillkürlich karessante Hand der großen Amoureusen, wie die leise, zähe Schmeichelei verblaßter alter Seide, und sagt beruhigend: Ich bin nämlich Loris. Damals muß ich wohl das dümmste Gesicht meines Lebens gemacht haben.

(BAHR, LORIS, S. 95–97)

Ostern 1923, Hermann Bahr: ›Selbstbildnis‹

Noch bevor ich nach Wien kam, war mir in der ›Modernen Dichtung‹ ein Aufsatz über mein Schauspiel ›Die Mutter‹ durch die Reife des Inhalts wie des Ausdrucks aufgefallen. Sein Verfasser nannte sich Loris, und auch was er über Barrès, über die Memoiren von Laurence und Alice Oliphant, über Amiel schrieb, ließ eher einen von vielen Erfahrungen, vielleicht auch Enttäuschungen gesättigt ausruhenden, mit einem müden Lächeln zurückblickenden, alles verstehenden, alles verzei-

henden, allen Unwert dieser trügerischen Welt erkennenden Geist vermuten, der sich zum Spaß unter der tollen Jugend herumtrieb. <...>

Wer ist Loris? war nach meiner Ankunft die erste Frage. Kafka lächelte sonderbar. Aber am nächsten Tag trat im Griensteidl ein schmaler Knabe, seine Verlegenheit in theresianistisch näselnder Dreistigkeit verbergend, pagenhaft auf mich zu, mir lässig die weiche Hand hinhaltend: Hugo von Hofmannsthal, der damals zwischen den Decknamen Loris und Theophil Morren abwechselte, weil zu jener Zeit Gymnasiasten noch verboten war, öffentlich zu dichten. Er war von einer leichten, huldvoll zur Schau getragenen, bezaubernden Anmut, Freiheit und Würde des Geistes <...>.

(BAHR, SELBSTBILDNIS, S. 278f.)

ERLÄUTERUNGEN

29,1 DIE MUTTER *Ob die Literaturangaben in den Fußnoten von Hofmannsthal selbst oder von der Redaktion der ›Modernen Rundschau‹ stammen, ist nicht zu ermitteln. Da sie von Hofmannsthal zumindest passiv autorisiert wurden und für das Textverständnis unabdingbar sind, werden sie im Textteil wiedergegeben. – Die drei ersten Titelauflagen von Hermann Bahrs Schauspiel ›Die Mutter‹ erschienen 1891. Sogar eine vierte Auflage wurde 1891 gedruckt, allerdings ohne Autorisation des Verfassers (vgl. BAHR, BW VATER, S. 313).*

29,2 Keine Prophetennatur *Dieser Einschätzung Hofmannsthals zum Trotz erhielt Hermann Bahr in späteren Jahren den Beinamen ›Prophet der Moderne‹. Bahr selbst bezeichnet viele andere Vorreiter seiner Zeit mit dem Terminus Prophet, zum Beispiel nennt er Théophile Gautier in seinem Aufsatz ›Villiers de l'Isle-Adam‹ eine »grollende<> Prophetenstimme« für die ›Parnassiens‹ (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 196). – Der Begriff der ›Prophetennatur‹ findet sich u.a. in Theodor Mommsens ›Römischer Geschichte‹. Dort wird Publius Scipio »eine ächte Prophetennatur« genannt (Bd. 1, Berlin [7]1881, S. 631, FDH/HvH Bibl.). Ein Lektüreplan in Hofmannsthals Tagebuch verzeichnet diesen Band im Herbst 1889 (H VII 13a, S. 34, SW XXXVIII).*

29,2f. keine Flamme ... kein Schwert *Das Flammenschwert gilt gemeinhin als Attribut des Erzengels Michael. – Vgl. auch 2. Mose 3,2 (»Und der Engel des Herrn erschien ihm in einer feurigen Flamme aus dem Busch.«). – Vgl. zu dieser Formulierung eine Aufzeichnung Hofmannsthals von Ende 1889:* Lessing *(1)* räumte mit feurigem Schwert *(2)* trieb mit der Geißel der schonungslosen Wahrheit | die Krämer und Mäkler aus dem Tempel der deutschen Literatur, als sie dessen alleinige Bewohner waren; Börne zu einer Zeit, wo es zwar Priester gab,

aber die Feilscher sich schon wieder eingeschlichen hatten. *(H VB 11.24[a,b], SW XXXVIII)*

29,9f. Er kann ... herauskommen *Die Renaissancephase in der Entwicklung eines Individuums definierte Hofmannsthal am 4. Februar 1891 in seinem Tagebuch:* Renaissance. Jeder Mensch erlebt sie einmal an sich: die Zeit wo ihm alles bedeutend, verwandt, beseelt erscheint, alles der Darstellung wert, jede Strassenecke Bild, jedes Tagesereignis Drama. Wo er sich handeln zusieht, auf sein Aussehen achtet, sich und die Welt in Scene setzt, das Leben freudig gebraucht wie eine neu erworbene Fähigkeit Dann erwacht in ihm, wie damals in der Welt, der Schönheitsdrang, wie ein unbezwingliches Bedürfniss und es regt sich der Künstler oder der Liebende. *(H VB 12.17, SW XXXVIII)*

29,15 ein unbegreiflich hohes Wunder *Vgl. Richard Wagners ›Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‹, 2. Aufzug, 2. Szene: »E l i s a b e t h . / Was war es dann, das euch zurückgeführt? / T a n n h ä u s e r . / Ein Wunder war's, ein unbegreiflich hohes Wunder!« (Richard Wagner: ›Sämtliche Schriften und Dichtungen‹. Volks-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel <1871>. Bd. 2, S. 18)*

29,16 Wiedergeburt ... heiligen Geist *In Anlehnung an die Worte Johannes des Täufers in Matthäus 3,11: »Ich taufe euch mit Wasser zur Buße; der aber nach mir kommt, ist stärker denn ich, dem ich nicht genugsam bin, seine Schuhe zu tragen; der wird euch mit dem Heiligen Geist und mit Feuer taufen.« Vgl. auch Titus 3,5.*

29,18 in tausend Formen *Vgl. Goethes Gedicht ›In tausend Formen magst du dich verstecken‹ aus dem ›West-östlichen Divan‹ (WA I/6, S. 197). Ähnlich auch in Hofmannsthals* Ghaselen II. <A>*:* Jede Seele, sie durchwandelt der Geschöpfe Stufenleiter: / Formentausend, rein und reiner, immer höher, hell und heiter *(SW II 44, V. 1f.).*

29,19 Bahr in Wien *Der aus Linz stammende Hermann Bahr studierte 1881–1883 in Wien, leistete dort 1887–1888 seinen Militärdienst und versuchte Anfang 1890 vergeblich, in der österreichischen Hauptstadt eine Wochenschrift zu gründen, bevor er zur ›Freien Bühne‹ nach Berlin ging. Nachdem er im April 1891 erneut einen Monat in Wien verbracht hatte, ließ er sich im November des Jahres dauerhaft dort nieder (vgl. Jens Rieckmann: ›Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle‹. Königstein/Ts. 1985, S. 30f.).*

29,19 Bahr in Berlin *Hermann Bahr studierte 1884–1887 in Berlin. Ab Mai 1890 weilte er erneut dort und versuchte, sich als Autor und Kritiker einen Namen zu machen. Er arbeitete zunächst in der Redaktion der Zeitschrift ›Freie Bühne‹, in*

der er teils unter eigenem Namen, teils unter verschiedenen Pseudonymen publizierte, bis er sich nach drei Monaten mit dem Herausgeber Otto Brahm überwarf. Anschließend kooperierte er kurzzeitig mit dem Theaterverein ›Deutsche Bühne‹ und versuchte in Fritz Mauthners Zeitschrift ›Das Magazin für Litteratur‹ Fuß zu fassen. In dieser Zeit wurde er durch seine umstrittenen literarästhetischen Schriften und Romane bekannt, fand jedoch keine Gleichgesinnten, weil er zwischen den gängigen ästhetischen Positionen stand und keiner eindeutig zugeordnet werden konnte, weshalb ihm nachgesagt wurde, daß er in seiner Geisteshaltung zu wandelbar sei. Als sich auch die Redaktion des ›Magazins‹ von ihm distanzierte, verließ Bahr Anfang Februar 1891 Berlin. Sein im Frühjahr 1891 erschienener Aufsatzband ›Die Überwindung des Naturalismus‹ enthielt die in der Berliner Zeit verfaßten Artikel (vgl. Gregor Streim: ›Hermann Bahr und die Differenzierung der literarischen Moderne zwischen Wien und Berlin‹. In: Peter Sprengel und Gregor Streim: ›Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik‹. Wien u.a. 1998, S. 45–114).

29,19 Bahr in Paris *Die Zeit zwischen dem Wiener Militärdienst und dem zweiten Berlin-Aufenthalt verbrachte Bahr in Paris (1888–1890). Dort entstanden die meisten Essays, die in den Sammelband ›Zur Kritik der Moderne‹ eingingen. Bahrs erster Roman ›Die gute Schule. Seelenzustände‹ (1890) handelt von einem österreichischen Künstler, der im Pariser Bohème-Milieu lebt und agiert.*

29,19f. Bahr bei Ibsen *Über seinen Besuch bei Henrik Ibsen berichtete Bahr in einem ›Münchener Brief‹: »Ich bin auch bei Henrik I b s e n gewesen, der seit Jahren hier <in München> einsam und weltfern seinen tiefen Träumen lebt. Ich will es gestehen: nur zögernd bin ich hingegangen, mit Bangen. Ich habe schon Schlimmes erfahren und im allgemeinen gilt der Grundsatz: Große Meister, die wir nach ihren Werken recht von Herzen als ein Heiliges verehren, trachte man lieber nicht von Person kennen zu lernen – das Zufällige und Gewöhnliche, das oft selbst an den Größten klebt, trübt nur das aus den Äußerungen ihrer Reinheit geschöpfte Bild. Bei Henrik Ibsen ist das anders: ihn kennt man erst und die ehrfürchtige Liebe zu ihm erhält erst die rechte Weihe, wenn man ihn von Angesicht gesehen hat. Das ist eine unbeschreibliche Wonne und unvergeßlich sein Anblick. Ein reineres Bild menschlichen Adels und lauterer Seelengröße kann nicht gedacht werden. Es ist einem, wenn man in dieses stille, friedliche, kummervolle Antlitz schaut, das ganz nur gelassene Wehmut und unendliche Güte ist, als blickte man in das aufgeschlagene Herz der Menschheit und läse von tausendjährigem Weh. <…> Ich hatte mir vorgenommen, ihn recht vieles zu fragen; aber da ich vor dieser ausgeglichenen Würde stand, nun fand ich kein Wort und stotterte nur verzagt und hatte Mühe, meine Thränen zu verbergen.« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 128f.) – Hofmannsthal selbst besuchte Henrik Ibsen am 18. April 1891, also nur drei Tage nach der Publikation von* Die Mutter*, in dessen*

Hotel in Wien (s. SW XXXVIII). Zu Hofmannsthals Verhältnis zu Ibsen vgl. dessen 1893 erschienene kritische Studie*:* Die Menschen in Ibsens Dramen *(TBA, RuA 1, S. 149–159).*

29,20 Bahr im Louvre *Bahr besuchte 1887 und 1889 mehrfach den Louvre. In ›Au chat noir. Ein Pariser Bild‹ bezeichnet er das Museum und andere touristische Attraktionen der Stadt als »nur die für die Fremden ausgestellte Büste von Paris« (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE*, S. 187).*

29,21–25 Diese Kritik ... Zukunftsarbeit *Vgl. Hofmannsthals Tagebucheintrag vom 23. Februar 1891:* Hermann Bahr Kritik der Moderne / polemisch theilnehmend / geht vom allgem. aus / sieht das werdende / gährende. *Dem stellt er Paul Bourgets ›Essais de psychologie contemporaine‹ gegenüber:* Bourget Essais de psych. / Kritisch analysierend / läuft ins allgem. aus / sieht das absterbende / faulende *(H VII 17, pag.* 45*, SW XXXVIII).*

29,24f. Zukunftsarbeit *Diese Formulierung, die Ende des 19. Jahrhunderts besonders in den Naturwissenschaften gebräuchlich war, verwendete Hermann Bahr z.B. in seinem politischen Vortrag über ›Rodbertus' Theorie der Absatzkrisen‹ (Wien, Konegen 1884): »Sparen ist immer Ansammlung vorweggethaner Zukunftsarbeit. Ich verzehre heute weniger als ich erarbeitet habe, um künftig weniger zu erarbeiten zu brauchen, als ich verzehre.« (S. 11)*

29,28 die alte herrliche Burgtheaterkunst *In Bahrs Aufsatz ›Die Krisis des Burgtheaters. Ein Pariser Brief‹ (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE*, S. 138–147), der als Reaktion auf ein Feuilleton gleichen Titels von Ludwig Speidel konzipiert ist, heißt es: »Die Thatsache ist unzweifelhaft: die alte Burgtheaterkunst ist mit dem neuen Burgtheater unverträglich. Und daraus deduzirt Ludwig Speidel: fort aus dem neuen Burgtheater! Und daraus deduzire ich: fort mit der alten Burgtheaterkunst! <...> Und beachten Sie wohl: beide wollen wir genau das Gleiche. Beide lieben wir das Burgtheater über alles <...>.« (S. 140) Im selben Aufsatz bezeichnet Bahr das Burgtheater als »die köstlichste Errungenschaft der deutschen Kunst« (S. 138), und er erinnert sich: »Im Burgtheater habe ich als blutjunger Student die reinsten Stunden des lautersten Glückes verbracht und ich trage kaum was Gutes und Edles in meinem Herzen, das mich nicht, wenn ich nur nach seinem Ursprung und seiner Herkunft forsche, nach dem Burgtheater zurückführte.« (S. 138f.) Aber er deutet eine Veränderung an: »Wenn das Burgtheater bleiben will, was es ist: das erste Theater der Welt, dann muß es aufhören, was es ist: das Theater der intimen Spielweise. Die Welt der intimen Spielweise ist versunken; eine andere ist an ihre Stelle getreten.« (S. 141f.) – Eine völlig andere Meinung zum alten Burgtheater äußerte Hofmannsthal 1917 in seiner* Proposition für die

Errichtung eines Mozarttheaters *(SW XXXIV 335–337, s. auch die ›Entstehung‹ dort und die Erl. zu S. 336,18).*

29,28f. die neue ... mehr fühlt als kennt *Im selben Aufsatz (›Die Krisis des Burgtheaters. Ein Pariser Brief‹) vergleicht Bahr ausführlich die alte ›klassizistische‹ mit der modernen Kunst. Er proklamiert, das Burgtheater müsse sich ändern, »da nun dieser klassische Geist vorbei und aus seiner qualmenden Asche die Moderne aufgestiegen ist, für die wir nicht einmal noch einen Namen haben« (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE*, S. 142). Weiter heißt es: »Ich kann Ihnen diese moderne Schauspielweise nicht zeigen. Ich höre sie pochen. In der einsilbigen, breitstrichigen Wahrheitsgewalt Bernhard Baumeisters <…>, in der kurzgefaßten, ungeduldigen Treffsicherheit Thimigs, in der abgerissenen, gierigen, taumelnden Nervosität Josef Kainz', in der dämonischen Wildheit der Bernard <sic>, in der grimmigen, stöhnenden, stoßweisen Leidenschaft der Rejane höre ich sie pochen. In jener grandiosen Schlußscene des Götz <…> habe ich ihren trotzigen Schrei vernommen, wie sie ungestüm an den Thoren bereits um Einlaß rüttelt. In der flüsternden Glut jener unendlichen Wehmut und an die geheimsten Fasern des zuckenden Herzens rührenden Sehnsucht, mit welcher wie mit einem berückenden Parfum die Hohenfelssche Spielweise durchtränkt ist, habe ich ihren heißen Atem ganz nahe gefühlt, so wonnig nahe. In jener rasenden Wucht, mit der der unvergeßliche Coupeau Friedrich Mitterwurzers im Assommoir alle überlieferten Regeln niederstürmte, habe ich den rauhen Griff ihrer Riesenfaust am Nacken gespürt. Aber ihr Antlitz habe ich nie geschaut, als manchmal im Traume. Ich träume sie groß, wild und ungeheuer, wie das Leben selbst, dieses moderne Leben« (S. 144f.).*

29,29f. Künstlerkneipe au chat noir *In dem Essay ›Au chat noir. Ein Pariser Bild‹ (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE*, S. 186–194) führt Hermann Bahr einen fiktiven Fremden im Habitus des intimen Connaisseurs aus dem touristischen Paris, »indem <sic> Sie sich immer herumtreiben, Tag und Nacht, wie es der Bädecker <sic> vorschreibt« (S. 187), in das Künstlerviertel Montmartre, »in dem es noch Pariser gibt, wahrhaftige Pariser und echten Pariser Geist« (S. 186). Der Rundgang gipfelt in einem Besuch der berühmten, 1881 von Rodolphe Salis begründeten Kabarettkneipe ›Le Chat Noir‹, über deren Pforte eine Inschrift prangt, die mit den Worten endet: »Sous les Auspices du Chat Noir. / Passant, sois moderne.« (S. 191) Die Kneipe ist laut Bahr das, »was man eine brasserie artistique heißt, mit der Ausstattung unserer ›altdeutschen Weinstuben‹. Geschnitzte Möbel. Bibelots in Masse. Ein ungeheurer Kachelofen mit Katzen und Sphinxen. Darauf, darum, am Schrank, überall eine Wirrnis kunstgewerblichen Tandes, mit Geschmack verstreut.« (S. 191)*

29,30 die hehre mystische Kunst des Puvis de Chavanne *In seinem Essay ›Puvis de Chavanne‹ <sic> (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 241–247) berichtet Bahr eingangs von seiner ersten Bekanntschaft mit den Bildern des französischen Malers Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898): »Ich erinnere mich nicht, von einem anderen Künstler jemals eine solche Erschütterung der Seele erfahren zu haben. Ich war wie umgestürzt, durch eine Offenbarung, die mir erst ein neues, schöneres Leben eröffnete« (S. 241). Die Attribute, die Hofmannsthal dem Maler verleiht, mögen auch durch folgende Passage inspiriert sein: »Er ist nicht nur für viele, unter den Künstlern und unter den Laien, der größte Maler des Jahrhunderts, welche Formel zu verschenken der Franzose leicht geneigt ist, sondern er heißt der ›göttliche‹, der ›himmlische‹, der ›heilige‹, seltsame Beiworte, die einem anderen Maler zu geben niemandem einfällt, und wie ein Patriarch oder Profet, wie der Stifter einer neuen, lange verheißenen Religion, in welcher das wahre Glück sei, wie ein Erlöser und Befreier aus schlimmer Not, die nicht länger erträglich, wird er von frommen Jüngern gepriesen.« (S. 242f.) – In Hofmannsthals Nachlaß finden sich Vorarbeiten von 1898 zu einem eigenen Aufsatz über Pierre Puvis de Chavannes (TBA, RuA 1, S. 573f.).*

29,31–33 »Lied … getragen« *Zitat aus Hermann Bahrs ›Puvis de Chavanne‹ (in: BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 242). Bahr zitiert hierbei aus eigenen »ersten Niederschriften, in welchen ich die unmittelbaren Eindrücke der Erscheinungen, welche bei ihrem ersten Zusammenstoß mit meiner Seele geformt wurden, gleich frisch nach dem Empfange ausdrückte« (S. 241).*

29,33 neue schwirrende Namen *Vgl. dazu Karl Kraus in seiner Polemik ›Die demolirte Literatur‹ über Bahr: »In jedem seiner Referate ergoss sich eine Sturzfluth neuer Eigennamen ins Land. Die Kunstgrössen, die er einführte, waren einzig und allein i h m dem Namen nach bekannt; oft hatte er sie von spanischen Theaterzetteln oder gar portugiesischen Strassentafeln abgelesen.« (In: ›Wiener Rundschau‹, Bd. 1, Nr. 1, 15. November 1896, S. 24)*

29,34 »Choses vues« ... geschrieben *Die Tagebücher und Aufzeichnungen Victor Hugos (1802–1885) erschienen ab 1887 bei Hetzel und Quantin in Paris in der Serie ›Œuvres inédites de Victor Hugo‹. Deren Titel ›Choses vues‹ geht allerdings nicht auf Victor Hugo selbst zurück, sondern wurde von den postumen Herausgebern gewählt.*

30,1 »choses entrevues« *Erahnte Dinge. – Vgl. in N 4 zu* Gestern*:* Das potenzierte Leben entrevu *(SW III 307,13 und 329,34–39).*

30,6f. Die Dinge ... ihre eigene Sprache *Vgl.* Ein Brief *(1902):* eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen *(SW XXXI 54,38f.) sowie die von Goethes ›Farbenlehre‹ abgeleitete Formulierung in* Ueber ein Buch von Alfred

Berger*:* die geheimnisvolle Sprache <…>, in der die Natur zu bekannten, zu unbekannten, zu verkannten Sinnen redet *(S. 191,1f. und Erl. dort) und* Bildlicher ausdruck*:* nur das leben vermag das gleiche auszudrücken, aber in seinem stoff, wortlos *(S. 205,15f.).*

30,8 ironischen Stil der »Reisebilder« *Gemeint sind Heinrich Heines ›Reisebilder‹. – Moritz Necker schrieb am 19. April 1890 in seinem Aufsatz ›Hermann Bahr als Kritiker‹ (in: ›Die Nation‹, 7. Jg., Heft 29, S. 431–433), daß in Bahrs Diktion »die Nachahmung Heine's in den Reisebriefen, die Grillparzer's in der Schilderung des Besuches bei Ibsen« zu beobachten sei (S. 431). Weiter heißt es dort: »Es ist die köstliche Ironie, in deren Licht Bahr mit seinen Forderungen an das moderne Ideal sich selbst stellt <...>.« (S. 432)*

30,9f. Pomp der rhetorischen Nation *Hofmannsthal stellt mehrfach den rhetorischen französischen Geist der weniger umrissenen, ins Unendliche träumenden Denkungsart der Deutschen entgegen, z.B. bezeichnet er Henri-Frédéric Amiel in* Das Tagebuch eines Willenskranken *als* protestantische<n> Sohn des rhetorischen Volkes*, der* aus der analytischen, rhetorischen Welt*, dem* Land der Antithese, des classischen Alexandriners*, nämlich Frankreich, in* die synthetische, poetische <Welt>*, in* das <Land> des freien Rhythmus*, nämlich nach Deutschland, komme (TBA, RuA 1, S. 115 und 109).*

30,14 ein großer Lebensspiegel *Die Voraussetzungen, die ein Geist erfüllen muß, um ein Lebens- oder Zeitspiegel und damit ein Künstler zu werden, definierte Hofmannsthal in einem Tagebucheintrag vom 18. Dezember 1890:* gerade eine eminent subiective, unphilosophische systemlose Natur kann phil. Spiegel der Zeit werden, weil sie alle feinen Nervenbeweg. fühlt und nichts gewaltsam in ein system pressen will *(H VII 17, pag.* 4.*, SW XXXVIII). Diese Eigenschaften (Subjektivität, Systemlosigkeit, feine Nervenbewegung) spricht er Bahr also zu, bemerkt aber, daß dieser seine Spiegelungsfähigkeiten nicht genug gebündelt habe. – In N 6 zu* Walter Pater *(entstanden wohl im Juni 1894) schrieb Hofmannsthal über den* Künstler im Leben*, er sei* Spiegel / Erzieher / Erheiterer / sonderbare Seele *(S. 120,12–15). – Arthur Schnitzler erzählte später in einem Brief vom 20. Juli 1929 an Olga Schnitzler, daß Hofmannsthal ihm einst gesagt habe: »Sie sind der irrende leidende Mensch .. ich der Spiegel der Welt ..« (*SCHNITZLER, BRIEFE *II, S. 608).*

30,18 noch so jung, sehr, sehr jung *Bahrs Temperament wurde häufig seiner Jugendlichkeit zugeschrieben, vgl. die kritische Bemerkung Moritz Neckers in dessen Aufsatz ›Hermann Bahr als Kritiker‹ (in: ›Die Nation‹, 7. Jg., Heft 29, 19. April 1890, S. 431–433): Bahr »thut so, als wüßte außer ihm Niemand etwas von ei-*

ner historischen Aesthetik, als wäre er nicht ihr Schüler, sondern ihr Schöpfer. Das muß man seiner Jugend zugute halten.« (S. 433)

30,20f. Künstler … der potenzirten Sensation *Vgl. Hofmannsthal über Maurice Barrès im gleichnamigen Essay aus demselben Jahr:* Unablässig steigert und schärft er seine Empfindungsfähigkeit: »mon âme mécanisée sera toute en ma main, prête à me fournir les plus rares émotions.« Jeder Stunde eine Sensation, jedem Nerv ein Schauder, das ist das Ziel des wissenden, des systematischen Lebens. *(TBA, RuA 1, S. 120) – Vgl. auch Erl. zu S. 30,26–31,2* Als das Alterthum ... wie Erneste Renan.

30,21 »Mutter« ist modern und romantisch zugleich *Hier kehrt Hofmannsthal Bahrs eigene Argumentation gegen diesen um. In seinem Aufsatz ›Henrik Ibsen‹ sagt Hermann Bahr über den norwegischen Naturalisten und dessen Stücke ›Brand‹ und ›Peer Gynt‹: »Beide sind sie Protest gegen die Romantik. Aber sie sind beide noch selber Romantik« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 67). Weiter heißt es: »Nicht jede Schöpfung der Romantik ist durchaus in allem Ausdruck des romantischen Geistes, und nur wenige Schöpfungen des Naturalismus sind völlig frei von jeder Nachwirkung der Vergangenheit, von jeder Vorbereitung der Zukunft.« (S. 68) – Auch über Villiers de l'Isle-Adam sagt Bahr in seinem gleichnamigen Aufsatz, er sei »der letzte Romantiker und der erste ›Décadent‹« (a.a.O., S. 195), der niemals »das Heimweh nach der Romantik verwinden« konnte (S. 196).*

30,22f. Romantik ... Krankheit der reinen Kunst *Am 2. Dezember 1889 notierte Hofmannsthal* Über Romantik *in sein Tagebuch (H VII 17, pag.* 10., *SW XXXVIII):* Wechselnde und wachsende Bedeutung des Wortes. Goethe fasst die Begriffe folgdmssen: Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen der das Verhältnis (von rom. und class.) nicht übel bezeichnet. Das Klass. nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch weil es neu sondern weil es schwach kränklich und krank ist und das Alte ist nicht <klassisch, weil es alt ist> sondern weil es stark frisch froh und gesund ist. / Im Geiste dieser Definition wäre das krankhaft-krampfhafte überreizte nervöse Element in der Prod<uktion> unsrer Tage nur ein (letztes) Stadium eines langen Krankheitsprocesses <...>. *Das Goethe-Zitat stammt aus: Johann Peter Eckermann: ›Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens‹. Mit Einleitung u. Anmerkungen hrsg. v. Gustav Moldenhauer. Bd. 2. Leipzig: Reclam 1884. FDH/HvH Bibl., S. 63 (2. April 1829). Im folgenden zitiert als ECKERMANN II.*

30,23f. der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen *Hofmannsthals Definition des Dilettantismus als Anempfindungsvermögen geht wohl hauptsächlich auf*

zwei Quellen zurück: auf Nietzsches ›Unzeitgemäße Betrachtungen‹ und auf Paul Bourgets ›Essais de psychologie contemporaine‹, welche Hofmannsthal in einem Tagebucheintrag vom 23. Februar 1891 mit Hermann Bahrs ›Zur Kritik der Moderne‹ verglich (SW XXXVIII, s. Erl. zu S. 29,21–25 Diese Kritik ... Zukunftsarbeit*). – Paul Bourget beginnt den zweiten Abschnitt seines Essays ›M. Ernest Renan‹, der ›Du Dilettantisme‹ überschrieben ist, mit folgenden Worten: »Il est plus aisé d'entendre le sens du mot d i l e t t a n t i s m e que de le définir avec précision. C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune.« (BOURGET, ESSAIS, S. 59) – Bei Nietzsche heißt es in ›Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben‹, Teil 10: »Resultat <der deutschen Jugenderziehung>, recht empirisch-gemein angeschaut, ist der historisch-aesthetische Bildungsphilister, der altkluge und neuweise Schwätzer über Staat, Kirche und Kunst, das Sensorium für tausenderlei Anempfindungen, der unersättliche Magen, der doch nicht weiss, was ein rechtschaffner Hunger und Durst ist.« (NIETZSCHE, KSA I, S. 326) – Über ›Richard Wagner in Bayreuth‹, Teil 2, urteilt Nietzsche: »Ihn schränkte keine strenge erb- und familienhafte Kunstübung ein: die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisiren geboren. <...> Die gefährliche Lust an geistigem Anschmecken trat ihm nahe, ebenso der mit dem Vielerlei-Wissen verbundene Dünkel, wie er in Gelehrten-Städten zu Hause ist; die Empfindung wurde leicht erregt, ungründlich befriedigt <...>.« (NIETZSCHE, KSA I, S. 436) – Auch in Oscar Wildes ›Intentions‹ fand Hofmannsthal Formulierungen, die sein Verständnis vom Anempfundenen beeinflußt haben. In Hermann Bahrs Exemplar dieses Bandes (London: Osgood 1891, UB Salzburg) notierte Hofmannsthal:* Triumpf des Anempfindens, der emotionsübertragung. *Das Notat bezieht sich auf den Dialog ›The Critic as Artist‹: »It is a strange thing, this transference of emotion. We sicken with the same maladies as the poets, and the singer lends us his pain.« (S. 164) Etwas früher heißt es über Musik: »It creates for one a past of which one has been ignorant, and fills one with a sense of sorrows that have been hidden from one's tears.« (S. 100, angestrichen) Hofmannsthal notiert dazu:* Musik giebt einem Erinnerungen an eine Vergangenheit, die man nie erlebt hat. – *Hofmannsthals Tagebuch dokumentiert seine Beschäftigung mit dem Thema Dilettantismus und Anempfindung im Jahr 1891 mehrfach. Am 21. März 1891 schrieb er beispielsweise:* Unsern unklaren Gedanken bietet sich, da wir mit Ererbtem, Anempfunden, und Anerzogenem erfüllt sind, sofort eine fertige Ausdrucksform; wir sprechen ihn biblisch oder philosophisch aus, rhetorisch oder plaudernd, im Stile Goethes, Schopenhauers oder eines ephemeren Feuilletonisten, wir lassen ihn als echte Dilettanten in einer beliebigen historischen oder Charaktermaske am Liebhaberthea-

ter spielen; wir geben ihm die beinahe richtige Form aber nur beinahe; es bleibt immer ein Rest der nicht aufgeht, eine Lüge. *(H VII 17, pag.* 90*, SW XXXVIII). – Vgl. auch Hofmannsthals Aufsätze* Zur Physiologie der modernen Liebe *(1891, TBA, RuA 1, S. 93–98) und* Die Menschen in Ibsens Dramen *(1892, TBA, RuA 1, S. 149–159). – Zu Hofmannsthals Dilettantismus-Begriff vgl. auch Gregor Streim: ›Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal‹. Würzburg 1996, S. 86–94.*

30,26–31,2 Als das Alterthum ... wie Erneste Renan*. Am 2. Dezember 1889 notierte Hofmannsthal* Über Romantik *in sein Tagebuch (H VII 17, pag.* 11.*, SW XXXVIII):* Gregorovius (Gesch. Hadrians) faßt Romantik als Ausdruck des Geistes jener Epoche wo an die Stelle des naiv-class. Bürgerbewusstseins mit seiner altväterisch-beschränkten virtus das Weltbewusstsein getreten ist: in diesem Sinne wären im Alterthum 2 Rom. zu unterscheiden / 1.) Der Hellenismus von der Diadochenzeit bis auf Christus / 2.) d. röm Universalismus in der Kaiserzeit. / Elemente: Sophistik, Sectirerei, ironisierende Manier Mysticismus, Orientalismus, Antiquarismus / Character: mehr beschaulich geniess<end> und reflect<ierend> als handelnd Diese Periode der Romantik ist eine universale, eine »Periode religiösen u. metaphys. Irrsinns, wo Alles zu Allem wurde, wo man Mâjâ u. Sophia, Mitra u. Christus, Virâf u. Jesaias, Belus, Zarvan u. Kronos in ein einziges System bodenloser Speculation zusammenbraute, von welchem am Ende die posit<iven> Lehren Muhamm<eds> den Osten, das einf<ache> Christentum der Germanen den Westen befreite.« M. Müller. Essays I. – *Das Zitat stammt aus Friedrich Max Müllers (1823–1900) Aufsatz ›Der Veda und das Zendavesta‹ von 1853. In: ders.: ›Essays‹. Band 1: ›Beiträge zur vergleichenden Religionswissenschaft‹. Leipzig* ^{2}*1879, S. 90. – Gemeint ist dort die Zeit der sassanidischen Dynastie in Persien (ca. 224–642 n. Chr.) – Hermann Bahr vergleicht in der Schrift ›Vom Stile II‹ zwei zeitgenössische stilisitische Tendenzen, einerseits den nüchternen, trockenen Stil Stendhals, andererseits die von der Romantik her kommende Tendenz, welche »ein reicheres, geschmeidigeres, und dienlicheres Instrument für die raffinierten Sensationen <sucht>, welche die neue Zeit gebracht hat. <...> Ihre Vorbilder sind die Stilkünstler des sinkenden Roms. Dem Petronius vor allem eifern sie nach. Ihre Meister sind die Goncourts.« (In: ›Moderne Dichtung‹, Bd. 2, Heft 5, Nr. 11, 1. November 1890, S. 757)*

30,26f. Hellenismus der Diadochenzeit *Die Diadochen (griech.: Nachfolger) waren Feldherren Alexanders des Großen und deren Söhne (auch als Epigonen bezeichnet), die nach Alexanders Tod 323 v. Chr. dessen Reich unter sich aufteilten und sich mit wechselnden Bündnissen in insgesamt sechs Diadochenkriegen bekämpften. Danach hatte sich ein Staatensystem etabliert, das bis zum Auftreten des Römischen Reiches im östlichen Mittelmeerraum im 2. Jahrhundert v. Chr. Bestand hatte und den Rahmen für die kulturelle Entfaltung des Hellenismus bot.*

30,35 dies westöstliche Jahrhundert der »Orientales« *Victor Hugos Gedichtzyklus ›Les Orientales‹ (1829) ist inspiriert von vielen unterschiedlichen Quellen, darunter Goethes ›West-*östlicher *Divan‹ (1819 und 1827) und Claude Fauriels ›Chants populaires de la Grèce moderne‹ (1824).*

30,35f. »Childe Harold« *George Gordon Byrons (1788–1824) Versepos ›Childe Harold's Pilgrimage‹ erschien zwischen 1812 und 1818 und beschreibt die Reisen eines jungen Manns durch den Mittelmeerraum bis hin zum Osmanischen Reich. – Hermann Bahr bezeichnet ›Childe Harold‹ in seinem Aufsatz ›Germinie Lacerteux‹ als »eines jener Ereignisse, wie deren jeder lebendigen Litteratur von fünfzig zu fünfzig Jahren eines, in fruchtbaren Jahrhunderten bisweilen wohl gar drei, vier begegnen« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 151).*

30,36f. der cosmopolitische Kaiser ... Exotismus *Der römische Kaiser Hadrian (76–138 n. Chr.) betätigte sich neben seinen Regierungsgeschäften in vielen Bereichen, insbesondere Philosophie, Mathematik, Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerei und Architektur. Auf seinem Landsitz in Tibur (heutiges Tivoli) ließ er Gebäude sowie ganze Landschaften Griechenlands und Ägyptens nachbauen, die er auf seinen ausgedehnten Reisen gesehen hatte. – Vgl. auch Ferdinand Gregorovius' von Hofmannsthal 1889 gelesene ›Geschichte des römischen Kaisers Hadrian und seiner Zeit‹: »Betrachten wir <...> einen römischen Proletarier aus der Zeit der ersten Kaiser, oder der Periode Hadrian's <...>. Dieser Proletarier auf den Thermen oder im Portikus von Rom ist schon ein römischer Romantiker, weil in ihm diese ungeheure Einheit der römischen Welt selbst zu einer Einheit von Vorstellungen geworden ist, zu dem, was wir ein Weltbewußtsein nennen« (GREGOROVIUS, HADRIAN, S. 143–146).*

30,37 der cosmopolitische Physiolog Stendhal *Über Stendhal (1783–1842) schreibt Paul Bourget in seinem gleichnamigen Essay, er sei »un des représentants les plus complets du cosmopolitisme moderne« (BOURGET, ESSAIS, S. 275). Der dritte Abschnitt des Aufsatzes ist überschrieben ›Le Cosmopolitisme de Beyle‹ (S. 294–308) und setzt gleich zu Beginn Dilettantismus und Kosmopolitismus (dazu Physiologie) in Beziehung zueinander: »Poussé très loin, l'esprit d'analyse aboutit nécessairement au dilettantisme. Les mêmes lois régissent la vie de notre esprit et la vie de notre corps. Nous avons les besoins de nos facultés, comme nous avons les besoins de nos organes. Qui a la puissance d'analyser recherche et provoque les occasions d'analyser, multiplie les expériences, se prête aux émotions, complique ses plaisirs, raffine ses tristesses; manège sentimental qui, peu à peu, transforme l'analyseur en dilettante. Ce dilettantisme revêt des formes diverses suivant les caractères et les époques. Une forme sinon tout à fait neuve, au moins très renouvelée, est celle qui résulte de l'habituelle fréquentation des pays étrangers.« (BOURGET, ESSAIS, S. 294)*

30,37 Bibelotstil *›Bibelots‹ (frz.): Kleinere kunstgewerbliche Gegenstände, Nippes.*

30,37 Meiningerei *Das zwischen 1874 und 1890 in allen europäischen Großstädten gastierende Schauspielensemble des Meininger Hoftheaters verdankte seinen Ruf und Erfolg in erster Linie der aufwendigen Suche nach historischer Echtheit in Kostüm und Dekoration. – Julius Langbehn schreibt in seinem Buch ›Rembrandt als Erzieher‹, das sich in einer Leseliste Hofmannsthals vom März 1890 findet (H VII 13a, S. 42–44, SW XXXVIII): »Gar zu gern berauscht sich die Gegenwart an historischem Flitter; die archäologische Geisteshaltung dominiert und die Meiningerei treibt überall ihre Blüthen. <...> Es ist bezeichnend für diese Art von Künstlern, daß sie sich vorzugsweise dem in Verwesung begriffenen Alterthum, der römischen Kaiserzeit zuwenden; in der Tat stehen sie dem wirklichen Alterthum, dem Geist der griechischen Blüthezeit ferner als irgend eine Kunst, die es je gegeben hat.« (›Rembrandt als Erzieher‹. Von einem Deutschen. Leipzig 1890, S. 32f.) – Vgl. auch Hofmannsthals Tagebucheintrag von Weihnachten 1890:* Es giebt etwas, was ich M e i n i n g e r e i in der Poesie nennen möchte, das Gegenstück des historischen Romans: der Cultus der historischen Localitäten, der äusserlichen Analogie und der falsch genannten »poetischen« Situationen *(H VII 17, pag.* 6.*, SW XXXVIII). – Auch Hermann Bahr verwendet den Terminus in seinem Aufsatz ›Zur Geschichte der modernen Malerei‹; er spricht dort von der »Meiningerei in der deutschen Historienmalerei« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 33).*

30,38 Villa in Puteoli *Puteoli, das heutige Pozzuoli, ist eine Hafenstadt am Golf von Neapel, in der unter anderem Lucius Cornelius Felix Sulla, Marcus Tullius Cicero und Publius Licinius Crassus Landvillen besaßen, die sie nach griechischem Vorbild bauen ließen. Die Villengärten wurden mit repräsentativen Objekten, Kunstwerken und Antiquitäten, die man zuvor aus Tempeln und Palästen des Ostens entwendet hatte, dekoriert.*

31,1 »Haus ... im XIX. Jahrhundert« *Gemeint ist Edmond de Goncourts (1822–1896) Beschreibung der Kunstsammlungen im Haus der Brüder Goncourt: ›La Maison d'un artiste‹ (Paris 1881, 2 Bände). – In der Präambel des ersten Bandes heißt es: »Au XVIIe siècle, il n'y a pas de b i b e l o t e u r s jeunes: c'est là la différence des deux siècles. Pour notre génération, la b r i c a b r a c o m a n i e n'est qu'un bouche-trou de la femme qui ne possède plus l'imagination de l'homme <...>. Ce sont ces causes, et incontestablement l'éducation de l'œil des gens du XIXe siècle, et encore un sentiment tout nouveau, la tendresse presque humaine pour les c h o s e s, qui font, à l'heure qu'il est, de presque tout le monde, des collectionneurs et de moi en particulier le plus passionné de tous les collectionneurs.« (S. 3)*

31,1 Varro *Der römische Universalgelehrte Marcus Terentius Varro (116–27 v. Chr.) kritisiert in seinen Werken häufig die verfeinerte Kultur seiner Zeitgenossen in Religion, Moral, Gesellschaft und Politik.*

31,2 vornehm ... wie Erneste Renan *In seinen theologischen Schriften befürwortet der französische Schriftsteller und Historiker Ernest Renan (1823–1892) die kritische Exegese der Bibel. – Hofmannsthals Formulierung scheint angeregt durch Paul Bourgets Essay ›M. Ernest Renan‹: »Dans les innombrables pages qu'il a écrites, l'insouciance de l'opinion du vulgaire est infiniment sensible. L'élégance discrète du style, dont aucune intention n'est soulignée, <...> suffiraient à révéler chez M. Renan la présence d'un Idéal aristocratique <...>.« (BOURGET, ESSAIS, S. 97)*

31,4f. Man kann … künstlerisch gestalten. *Dies scheint eine Replik auf Bahrs Aufsatz ›Von welschen Literaturen. I. ›La bête humaine‹‹ zu sein, dort heißt es: »Ich untersuche das Milieu, in welchem ich mein Thema gefunden, ob es seine natürliche Heimat, außer welcher es kümmerlich verschrumpfte, oder verunstaltende Fremde ist <...>. Ich gestalte jenes Milieu, von welchem mir mein Thema am besten gestaltet wird, eben um dieser Gestaltung willen. Das Thema zu befestigen, das Thema zu erklären – der Erfolg des Themas ist das Ziel des Milieu.« (In: ›Moderne Dichtung‹, Bd. 1, Heft 5, Nr. 5, 1. Mai 1890, S. 323. – Auch in: WUNBERG, DAS JUNGE WIEN, S. 58–64) Nach Hermann Bahr ist es also grundsätzlich möglich, sich ein fremdes Milieu anzueignen, dies verneint Hofmannsthal. Das Milieu determiniert nach Hippolyte Taine und den Naturalisten neben der Vererbung und der historischen Situation den Menschen.*

31,6 im archaistischen Roman *Wohl gemeint im Sinne von ›Historischer Roman‹.*

31,7f. Baudelairismus ... Darstellung des Angelebten *Vgl. auch Bahrs Klage über den Eklektizismus in seinem zwei Jahre nach Hofmannsthals Aufsatz erschienenen Artikel ›Das junge Österreich‹: Die Verse von Felix Dörmann seien »wie eine Sammlung der besten Citate aus allen Stilen der Gegenwart. Aber wer so in Citaten der Anderen nur spricht, kann natürlich das Eigene, seine heimliche Art, sich selber nicht sagen. <...> Er redet mit fremden Worten, und so reden die fremden Worte für ihn. <...> Durch die Technik der Anderen wird er in den Geist, in das Gefühl der Anderen gezwungen. Er redet nicht aus dem Leben: er redet immer aus fremden Literaturen. Seine Schmerzen sind von Baudelaire, und seine Wünsche sind von Swinburne. Sich verkündet er nirgends. So ist er wie nur je der schlimmste Epigone, nur daß er andere Muster nimmt, welche sich dem neuen Geschmacke nähern.« (In: ›Deutsche Zeitung‹, Wien, Nr. 7823, 7. Oktober 1893, S. 1, zitiert nach: Hermann Bahr: ›Studien zur Kritik der Moderne‹. Frankfurt am Main, Rütten & Loening 1894, S. 89f.)*

31,10f. die Sarah Bernhardt *Der Zusammenhang zwischen Bahrs Figur und der Schauspielerin Sarah Bernhardt (1844–1923), den Hofmannsthal hier herstellt, ist mit Sicherheit auch von Bahr selbst intendiert. Die Parallelen sind offensichtlich und zahlreich: angefangen von den roten Haaren, der überschwenglichen Deklamation und den großen theatralischen Gebärden in ihrer Spielweise, der Inszenierung auch des Privatlebens, des extravaganten Einrichtungsstils, ihren exzentrischen Launen und Liebhabern – Sarah Bernhardt wurden auch bisexuelle Affären nachgesagt – bis hin zur Tatsache, daß auch die Bernhardt lange Zeit als alleinerziehende Mutter mit ihrem 1864 geborenen Sohn Maurice zusammenlebte, der dann 1888 die polnische Prinzessin Therese Jablonowska, genannt Terka, heiratete. – Der junge Hofmannsthal war schon früh fasziniert von der weltberühmten Pariser Schauspielerin. In seinem Tagebuch finden sich in diesen Jahren* Sarah-*Kritzeleien und Beschreibungen ihrer Photographien (H VII 4.22 und 49, H IVB 123.3, SW XXXVIII). Die Bernhardt trat 1888 bei einer ihrer zahlreichen Gastspielreisen in Wien auf. Ob Hofmannsthal sie damals gesehen hat, ist unklar. Spätestens am 11. Oktober 1892 sah er sie in ›Tosca‹ von Victorien Sardou im Carl-Theater in Wien.*

31,11 Centrale des Weltnervensystems *Vgl. Paul Bourget im Abschnitt ›Du Dilettantisme‹ seines Aufsatzes ›M. Ernest Renan‹: »Joignez à cela le formidable afflux des étrangers qui se sont rués sur Paris comme en un caravansérail où la sensation d'exister revêt mille formes piquantes et variées. Cette ville est le microcosme de notre civilisation. <...> Dites maintenant s'il est possible de se conserver une unité de sentiments dans cette atmosphère surchargée d'électricités contraires, où les renseignements multiples et circonstanciés voltigent comme une population d'invisibles atomes. Respirer à Paris, c'est boire ces atomes, c'est devenir critique, c'est faire son éducation de dilettante.« (*BOURGET, ESSAIS, *S. 73f.)*

31,11f. so componirt Berlioz *Eventuell eine Anspielung auf die ›Symphonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste‹ von 1830, in welcher Überspanntheit und extreme Ich-Bezogenheit programmatisch sind. Wahrscheinlich meint Hofmannsthal aber generell die Komponierweise von Hector Berlioz (1803–1869), das Gigantesque des Orchesterapparats und das Suchen nach neuen Klangsensationen. – Vgl. auch Hofmannsthals Tagebuchnotiz vom 4. Oktober 1891:* Musik zu hören, Wagner, Berlioz, / laut aufzuschreien, sich zu wälzen, in Blumen, auf Fellen, Epheu im Haar *(H VII 17, pag.* 169*f., SW XXXVIII) – In ›Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889‹ fordert Bahr, daß die neuen Künstler die Malerei zur Musik machen sollten, »gerade wie Richard Wagner und Berlioz, indem sie die Musik zur Malerei machten, durch eben dieses Verfahren zu dem eigentlich Musikalischen gelangten.« (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, *S. 224)*

31,12 so malt Rochegrosse *Georges-Antoine Rochegrosse (1859–1938), der Adoptivsohn des Dichters Théodore de Banville (1823–1891), betätigte sich vor allem als Historienmaler, später malte er insbesondere orientalische und religiöse Motive. Daneben illustrierte er die Werke von Victor Hugo, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire und Anatole France. – Hermann Bahr erwähnt ihn in ›Zur Kritik der Moderne‹ mehrfach. In seinem Roman ›Die gute Schule. Seelenstände‹ (Berlin 1890) schlendert der Protagonist eingangs durch Paris: »Und wieder auf die andere Seite hinüber, nach dem großen Magazin, vor dem Panthéon. Da hingen, wie blutige Sonnen, zwei Ketten rother Schirme aufgespannt, scharlachen, mit dottergelben Erbsen getupft, und rothe Taschentücher lagen aus und unter den Schichten purpurner Gewänder schmachtete ein einziges sehr grünes, von einem inbrünstigen, sehnsüchtigen Grün. Der reine Rochegrosse, sagte er; es gefiel ihm.« (S. 1)*

31,12 Virtuosität der Nervenerregung *Die ›Nerven‹ spielen als Zentralbegriff der Décadence-Literatur besonders bei Hermann Bahr eine Rolle; in den Werken seiner dekadenten Phase waren sie eine häufig verwendete Chiffre. Vgl. sein Schlußplädoyer in ›Die Herkunft der Weltanschauungen‹: »Und ihr <der neuen Erkenntnistheorie> höchstes Gebot an jeden Einzelnen kann nicht anders lauten als dahin: bis in die Fingerspitzen hinab nervös zu sein.« (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, *S. 17) Zu Beginn seiner ›Russischen Reise‹ heißt es: »Ich muß wieder reisen. Es ist kein Futter mehr auf den Nerven.« (S. 3) »Sensationen sammeln, daß ich dann einen Vorrath habe. <...> Sensationen mit verschärften Sinnen fangen. Mit geübten Nerven genießen. <...> Wenn ich erst wieder reich bin, reich an nervöser Erfahrung.« (Hermann Bahr: ›Russische Reise‹. Dresden und Leipzig 1891, S. 6f., FDH/HvH Bibl.) In seinem ›Loris‹-Aufsatz schreibt Bahr ein Jahr später über den jungen Rezensenten der ›Mutter‹: »Das andere Moment ist noch seltsamer, noch fremder. Ja – wenn ich ganz aufrichtig sein soll: es ist mir oft unheimlich. Seine große Kunst hat kein Gefühl; es giebt in seiner Seele keine sentimentale Partie. Er erlebt nur mit den Nerven, mit den Sinnen, mit dem Gehirne; er empfindet nichts. Er kennt keine Leidenschaft, keinen Elan, kein Pathos. Er sieht auf das Leben und die Welt, als ob er sie von einem fernen Stern aus sähe; so sehen wir auf Pflanzen oder Steine. Daher jenes Maß, die vollkommene Anmut, die edle Würde, daher aber auch die Kälte, die s e c h e r e s s e, der ironische Hochmut seiner Verse.« (*BAHR, LORIS, *S. 97)*

31,13f. das Intérieur ... ihr Altar *BAHR, DIE MUTTER, 1. Akt, S. 9: »Großer Salon in dunklen Farben. Mittelalterliche Kirchenmöbel, die dem Ganzen einen düsteren Charakter geben. An der Wand links eine Reihe von gothischen Chorstühlen mit kostbarer Schnitzerei. In der linken Ecke des Hintergrundes ein hohes gothisches Fenster mit Glasmalerei. <...> In der rechten Ecke ein Harmonium, dahinter, an die Wand gelehnt, eine Harfe. Davor schwere gothische Notenpulte. Ganz vorne*

an der rechten Wand ein schmaler gothischer Altar mit Holzschnitzereien und einer Hängelampe. Dieser gothische Grundstil der Einrichtung wird überall durch modernen Tand unterbrochen, durch Roccocotischchen, geschweifte Fauteuils, Chaiselongues mit japanischen Teppichen, und über den Chorstühlen an der Wand hängt ein schwerer Gobelin mit einer ausgelassenen Liebesscene des Watteau. <...> In dem Salon herrscht eine große Unordnung. Kleider, Schmuck, Hüte liegen herum.«

31,14 ihre Rolle, diese Frédegonde *Fredegunde († 597) war die Konkubine und ab etwa 570/571 Ehefrau des merowingischen Königs Chilperich I. sowie Mutter des Thronfolgers Chlothar II. Sie war bekannt für ihre Intrigen und politischen Morde. Ihr wird sogar die Ermordung ihres Ehemanns Chilperich zugetraut. – Reinhard Keiser verarbeitete ihre Geschichte 1715 zur Barock-Oper ›Fredegunda‹. Das Textbuch dazu basiert auf der italienischen ›Fredegonda‹ von Francesco Silvani und Francesco Gasparini von 1705. – Die Mutter in Bahrs Stück spielt am Abend der Handlung die Titelrolle in einem Stück namens ›Fredegonde‹. Im zweiten Akt erscheint sie bei Terka, direkt aus dem Theater kommend, »in dem rothen Costüm der Fredegonde, eine Krone auf dem Haupt, mit Brillianten reich geschmückt Rosen an den Schultern und Hüften, eine schwarze Mantille über das Costüm geworfen, verwirrt, zerzaust, durchnäßt« (BAHR, DIE MUTTER, S. 36). Sie bedroht Terka »mit einem hohlen, deklamatorischen Ton und stark theatralischen Posen«, woraufhin diese ihr entgegnet: »Wir sind nicht mehr in Fredegonde! <...> Willst Du mir Komödie vorspielen – Du mir!« (BAHR, DIE MUTTER, S. 39).*

31,14f. vorweggenommener Sardou *Victorien Sardou (1831–1908) schrieb viele historische Dramen, Lustspiele und Sittenkomödien speziell für Sarah Bernhardt, unter anderem ›Fédora‹ (1882), ›Théodora‹ (1884), ›La Tocsa‹ (1887) und ›Cléopâtre‹ (1890). In die Reihe dieser ›femmes fatales‹ würde eine Frédegonde gut passen.*

31,15–22 erzählte Scenenbild: … jähe, so … – !« *Gekürztes Zitat aus BAHR, DIE MUTTER, S. 13f., in dem die Mutter ihrem Liebhaber, dem Clown, von der am gleichen Abend bevorstehenden Premiere der ›Fredegonde‹ erzählt, in der sie die Hauptrolle spielen wird.*

31,23 paquet de nerfs *Vgl. BAHR, DIE MUTTER, S. 9: Die Mutter hat ein »<u>nruhiges Auge, das jeden Moment den Ausdruck wechselt« und S. 10: »Alles an ihr ist Nervosität und Hast.«*

31,23f. Terka ... Zügen *Vgl. Terkas ersten Auftritt zu Beginn des zweiten Akts (BAHR, DIE MUTTER, S. 29): Sie erscheint »in einem raffinirten Desherbille <sic>. Sie ist groß, sehr voll, brünett, mit breiten, plumpen Zügen.« – Sarah Bernhardts*

Sohn Maurice heiratete 1888 die polnische Prinzessin Terka Jablonowska, diese könnte als Modell gedient haben.

31,24 ihr Boudoir … Tapezierereleganz *Vgl. BAHR, DIE MUTTER, Bühnenanweisung zum zweiten Akt, S. 29: »Boudoir der Terka. Ueppige, sehr theure Eleganz, aber ohne persönlichen Geschmack, im japanischen Stil. Man sieht es dem Ganzen an, daß es von einem Magazin geliefert und vom Tapezierer aufgestellt ist: die Details sind Geschenke, die in den Rahmen nicht passen, möglichst aufdringlich ihren Preis ausschreien und untereinander nicht harmoniren.« – Ein Boudoir (von frz. bouder = schmollen, grollen) bezeichnete ursprünglich das in der Regel elegant eingerichtete Rückzugs- und Ankleidezimmer der Dame des Hauses. – Vgl. auch einen späteren Brief Hofmannsthals an Bahr, in dem es heißt, Fanny Leininger, eine Romanfigur von Bahr (›Neben der Liebe‹), wohne* in einer neuen stillosen aufdringlich theueren Wohnung im Rathhausviertel: in ihrer Wohnung streitet der Geist des väterlichen Glas- und Geschirrkastens mit Tapezierelegance. *(BW BAHR, ÖTM AM 25790 Ba, nach dem 2. Oktober 1891)*

31,25 Cigarettendunst und Patschuli *Vgl. BAHR, DIE MUTTER, Bühnenanweisung zum zweiten Akt, S. 29: »Es liegt auf ihm <dem Boudoir der Terka> wie eine Wolke aus schwerem Cigarettendunst und Patschuli.« Patschuli ist ein hauptsächlich in der Parfümindustrie verwendetes ätherisches Duftöl.*

31,25 am Schaukelstuhl eine Reitpeitsche *Vgl. BAHR, DIE MUTTER, Bühnenanweisung zum zweiten Akt, S. 29: »Daneben ein Schaukelstuhl, auf welchem allerhand Kleider, darunter ein vollständiges Reitcostüm, unordentlich durch einander geworfen sind.« – Vgl. Erl. zu S. 31,27* diese Reitpeitsche.

31,25 Das ist Berlin *Woher Terka ursprünglich kommt, wird im Drama nicht erwähnt (vgl. aber Erl. zu S. 31,10f.* die Sarah Bernhardt*), Berlin wird von Hofmannsthal lediglich assoziiert.*

31,26f. Riesenläden der Leipzigerstraße *Hofmannsthal selbst war nachweislich 1898 zum ersten Mal in Berlin, er kannte es bis dato nur aus theoretischen und literarischen Quellen. Der in seiner Bibliothek erhaltene Reiseführer ›Baedeker's Berlin und Umgebungen‹ (Leipzig [4]1885. FDH/HvH Bibl.) empfiehlt die »eleganteren Geschäfte« der Leipziger Straße in der nördlichen Friedrichstadt (S. 28). Die verkehrsreiche Straße sei »Abends elektrisch beleuchtet« und in ihr fänden sich »stattliche Privatbauten des vorigen Jahrh. und der Neuzeit« sowie »das prächtige Verkaufslager der königl. Porzellan-Manufactur« (S. 93). Weitere empfohlene Geschäfte führten Majolika, Möbel, Polsterwaren, Möbelstoffe und Teppiche (S. 29). Das berühmte Kaufhaus Wertheim am Leipziger Platz wurde allerdings erst 1896 bis 1906 erbaut.*

31,27 diese Atmosphäre ... gemalt *Konrad Alberti (1862–1918), ein naturalistischer Schriftsteller, Kritiker, Biograf (von Bettina von Arnim, Gustav Freytag und Ludwig Börne), war einer der Initiatoren des 1890 gegründeten Berliner Theatervereins ›Deutsche Bühne‹. 1889 erschien sein Berlinroman ›Die Alten und die Jungen‹ innerhalb der sechsteiligen Romanfolge ›Der Kampf ums Dasein‹, den Hofmannsthal in seiner Bourget-Rezension* Zur Physiologie der modernen Liebe *im Januar 1891 erwähnt (vgl. Erl. zu S. 32,11* wie Claude im »Œuvre«*). In diesem Roman werden Berliner Milieus detailliert beschrieben. Die Hauptfigur, der arme Provinzmusiker Franz Treumann, ist ein Parvenü, der sein Glück in der Weltstadt Berlin versucht. Er lernt einerseits die nächtliche Kaffeehausszene kennen, z.B. eine abgelebte alte Wirtin, mit »jenen durch ein wildes Vorleben erschlafften Zügen, welche die ehemalige Schauspielerin oder Halbweltlerin kennzeichnen. Sie duftete auf einen Kilometer nach Moschus« (S. 172) und »überall dieselbe schäbige Eleganz – die gleichen Tapeten, Vorhänge, Thürzieren, Teppiche, Sessel, Divans von buntgemustertem Stoff, schlechte Nachahmungen persischer Muster, werthloser, billiger Zunder, der Luxus und Reichthum erheuchelt – derselbe matte, trübe Glanz des Cafes – die gleiche dumpfte, muffige Atmosphäre, von hundert widerlichen Gerüchen durchsetzt« (S. 173). – Andererseits beschreibt der Roman auch beispielsweise den Salon eines Berliner Finanzmannes: »Treumann fühlte sich fast bedrückt durch all den Luxus, der ihn umgab. Wie glänzend war das Alles, wie gediegen, wie prunkhaft! Er wußte nicht, was er zuerst bewundern sollte: die herrlichen Ledertapeten, die mächtigen Majolikakamine, in denen die schweren Kloben hell auflohten, die riesigen Gemälde der modernsten Künstler an den Wänden, eines Werner, Sichel, Ekwall, Gräf; das mattglänzende Delfter Porzellan auf den Regalen längs der Wände; den wundervollen Steinway mit seinem berauschend starken Tonklange; die blitzenden, goldnen Teller und Aufsätze längs der Tafel, mit herrlich ciselirten Figuren geschmückt; die Kleider der Damen, ohne Ausnahme Pariser Modelle, deren Atlas schillerte, deren Seide knisterte und elektrische Funken zu sprühen schien. Welcher Reichthum war in diesen Räumen aufgehäuft! welche Summe von Geschmack hatte sie ausgestattet! welches Kunstverständniß, welcher Adel der Gesinnung mußte in ihnen wohnen <...>.« (S. 133f.)*

31,27 diese Reitpeitsche *Die Reitpeitsche der Terka spielt in ihrer Konfrontation mit der Mutter, die mit dem Tod der Terka endet, eine bedeutsame Rolle: Als die Mutter mit ihrem Regenschirm auf Terka losgeht, greift diese zur Reitpeitsche, »mit der sie nervös vor sich hin spielt« (BAHR, DIE MUTTER, S. 37). Sie weist die Mutter hinaus, »indem sie eine herrische und verächtliche Geberde mit der Reitpeitsche macht und, mit der Zunge schnalzend, nach der Thüre weist <...> Sie hat während der ganzen Rede nervös mit der Reitpeitsche gespielt und führt jetzt mit derselben einen sausenden Hieb durch die Luft« (S. 38). Schließlich kommt es zum*

Eklat: Terka »stürmt mit hochgeschwungener Peitsche, einen wilden Hieb von oben führend, auf die Mutter los, welche, um zu pariren, den großen alten Regenschirm zum Schutze aufspannt, so daß der Hieb Terkas an demselben klatschend abprallt. Terka steht dann einen Augenblick vorgebeugt, von der Wucht ihres eigenen Schlages wie gelähmt, nur leise an den Fingern zitternd, mit weit aufgerissenem Munde <...>«. Daraufhin wirft sie die Peitsche weg und holt unter satanischem Gelächter die alten Liebesbriefe der Mutter an sie aus ihrer Schreibtischschublade, um sie laut vorzulesen und damit die Affäre der beiden Frauen vor dem anwesenden Sohn Edi zu offenbaren (S. 40).

31,30f. Rumänien ... Halbcivilisation *Der verstorbene Vater Edis kommt aus Rumänien und war, so die Mutter, »eigentlich ein Zigeuner«; er hat »immerfort gespielt – immer nur die Geige« (BAHR, DIE MUTTER, S. 55).*

31,32 Modegenosse ... Panin *Das Jugendportrait des Vaters wird in der Bühnenanweisung zum dritten Akt gezeichnet: »ein etwa zwanzigjähriger Jüngling von außerordentlicher Schönheit, in der Tracht der sechziger Jahre. Die Aehnlichkeit mit Edi ist unverkennbar, nur giebt eine edle Schwermuth dem Antlitz einen besonderen Ausdruck, der Edi vollständig fehlt.« (BAHR, DIE MUTTER, S. 47) – In Georges Ohnets (1848–1918) von der Académie Française ausgezeichneten Roman ›Serge Panine‹ (1881, Theateradaption: 1882, deutsche Übersetzung: ›Sergius Panin‹) wird die Titelfigur wie folgt beschrieben: »Il était réellement admirable, ce Panine, avec ses yeux bleus, purs comme ceux d'une jeune vierge, et ses longues moustaches blondes tombant de chaque côté de sa bouche vermeille. Une tournure vraiment royale avec cela, trahissant son gentilhomme de vieille race. Une main charmante, un pied cambré et fin à faire le désespoir de toutes les femmes. Puis, doux et insinuant, avec sa voix tendre et son parler caressant de Slave. Point ordinaire, à coup sûr, et produisant d'habitude une grande sensation partout où il se présentait. / Son histoire était fort connue à Paris. Il était né dans cette province de Posen <...>. Lors du soulèvement de 1848, le père de Serge avait été tué, et lui-même, âgé d'un an, emporté en France par son oncle Thadée Panine.« (Georges Ohnet: ›Les Batailles de la vie. Serge Panine‹. Paris [44]1882, S. 52f.)*

31,32f. der illyrischen Gesellschaft ... exil« *Der 1879 erschienene Roman ›Les Rois en exil‹ von Alphonse Daudet (1840–1897), der 1890 von Wilhelm Löwenthal ins Deutsche übersetzt wurde, handelt von der aus Illyrien vertriebenen, gestürzten Königsfamilie, die in Paris im Exil lebt und sich an ihre Zeit in Illyrien in den 1860er Jahren erinnert. Illyrien war im Altertum eine unbestimmte Bezeichnung aller östlich von Italien und Noricum sowie westlich von Makedonien und Thrakien bis an den Ister hinauf gelegenen Länder.*

31,33 des buckligen ... Tschuku *Figur in Marco Brociners Roman ›Jonel Fortunat‹ (›Ein Roman aus Rumänien‹. Zwei Bände. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1889). Brociner, der seit 1888 als Redakteur für das ›Wiener Tagblatt‹ arbeitete, dramatisierte den Roman gemeinsam mit Ludwig Ganghofer: Das Trauerspiel ›Die Hochzeit von Valeni‹ wurde seit dem 29. November 1889 im Deutschen Volkstheater in Wien gespielt. – In einer anyonym erschienenen Rezension des Romans in der Wochenschrift ›Blätter für literarische Unterhaltung‹ (hrsg. von Friedrich Bienemann, Nr. 41, 10. Oktober 1889, Sp. 646–648) heißt es: »Aus Rumänien! Immerhin werden wir da manche uns interessirende und eigen ansprechende Dinge zu hören bekommen, wie jedes Mal, wenn sich ein Schriftsteller in die schon ›halbasiatischen‹ Länderkreise hineinwagt. Und ein socialer Roman aus den Culturgebieten, ›wo alles noch im Werden begriffen, wo neben manchen Lastern einer raffinirten Civilisation die ungebrochene eines jugendlich aufstrebenden Volks schäumt‹, er hat genug zu sagen und mag anziehen« (Sp. 646f.). Die Figur des Staatsanwalts Tschuku wird beschrieben als die eines »buckeligen, aber geistvollen Zwergs, der Lea wahnsinnig liebt, dann aus Eifersucht ihre Verurtheilung erzwingen möchte und nach dem Ende des Processes sich durch einen Schuß tödtet. Ein origineller Charakter, in ihrer Seltsamkeit und den großartigen Widersprüchen eine der gelungensten Figuren, dieser geistreiche Krüppel fast dämonischer Art, bei dessen Anschauen wir unwillkürlich an eine der Shakespeare'schen Gestalten erinnert werden« (Sp. 647).*

31,35–39 Die Menschen ... von beängstigender Plattheit *Hofmannsthal kritisiert hier an Bahr, was dieser zuvor für Edmond de Goncourts ›Germinie Lacerteux‹ festgestellt hatte: »Dagegen gibt es kaum eine wunderlichere Seltsamkeit als dieses aus dem derben Platt des Pöbels und der hohen Rhetorik des Ateliers gemischte Idiom, in dem dieses Drama sich ausdrückt. <...> Es klingt wie der Gassenhauer in der Kehle einer Nachtigall. <...> Jupillon beginnt jupillonisch und Germinie beginnt gerministisch, um alle beide jedesmal goncourtisch zu schließen.« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 160)*

31,36 schmiegende ... Bahr's *Vgl. Eduard Michael Kafkas Rezension von Bahrs ›Zur Kritik der Moderne‹: »Ich kann es nicht unterlassen, auch noch speciell auf Bahrs Stil hinzuweisen. Er ist modern, fast möchte ich sagen der moderne Stil schlechtweg. Es ist ein überaus complicierter, raffinierter Stil. Sein Athem ist schwül und nervös. Er flimmert und flirrt, er klingt und tönt. Auf alle Sinne zugleich übt er seine Wirkung: er hat Farbe, Duft, Rhytmus. / Bahr meistert die Form als ein Fanatiker der ›schönen Sprache‹. Er ist ein Gourmand des raffinierten Ausdrucks.« (In: ›Moderne Dichtung‹, Bd. 1, Heft 2, Nr. 2, 1. Februar 1890, S. 122)*

31,36f. wolkenlyrisches Pathos *Hermann Bahr verwendet den Terminus ›Wolkenlyrismus‹ in seinem Aufsatz ›Salon 1889‹ (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 213).*

31,37f. gewolltes falsches Theaterpathos ... uncharakteristisch *Vgl. die Regieanweisungen für die Rolle der Mutter: »mit einem hohlen, deklamatorischen Ton und stark theatralischen Posen«, »mit immer wachsender Leidenschaft und Wuth, aber immer noch stark theatralisch. Der Übergang aus dem Tragödienstil in den Markthallenton muß stark markirt werden«, »Mit einer theatralisch visionären Pose« (BAHR, DIE MUTTER, S. 39).*

32,5f. Synthese von brutaler Realität ... Kunstaufgabe überhaupt *Das ist Hermann Bahrs These in seinem Aufsatz ›Henrik Ibsen‹, in dem er schreibt: »Die Synthese von Naturalismus und Romantik ist die gegenwärtige Aufgabe der Litteratur.« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 69) – In ›Salon 1889‹ heißt es ähnlich: »Zur neuen Kunst kann die Malerei nach meiner innersten Überzeugung auf eine einzige Weise allein gelangen: wenn sie zu den beiden Hauptrichtungen, die gegenwärtig an der Herrschaft sind, zu dem brutalen Straßennaturalismus und zu dem überreizten Wolkenlyrismus die Synthese entdeckt, welche, indem sie diese beiden in sich aufhebt, durch sich alle beide erst bewährt. Das ist das Problem der Zeit für die Malerei, wie es das Problem der Zeit für die Litteratur ist <...>. Hier oder nirgends ist die Zukunft <...>!« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 213)*

32,7 Zolaismus *Den Begriff ›Zolaismus‹ wendet Hermann Bahr im Aufsatz ›Die Geschichte der menschlichen Wohnungen. Von der Pariser Weltausstellung‹ auf die moderne Kunstform an, die »den Zusammenhang im All und die Abhängigkeit aller Nachbarschaften unter einander als das bestimmende Gesetz aufgedeckt« habe (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 202). Er charakterisiert mit dem Begriff auch die »Malerei auf die nackte Alltäglichkeit hin«, die mit Courbet beginne (›Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung 1889‹, in: BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 222).*

32,7–9 Epik der Straße ... Einheit werden *Diese Formulierung erinnert an Hermann Bahrs Feststellung im Aufsatz ›Salon 1889‹: »<Alfred Philippe> Roll, der große Epiker der Straße, und Puvis de Chavanne, der große Lyriker des Traumes, sind die Häupter dieser beiden Schulen, um deren Vereinigung in einer neuen, die in irgend einer noch verschleierten Formel ihre Widersprüche zusammenfaßte, es sich handelt.« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 213f.)*

32,10f. An diesem ... Zuvielwollen *Ähnliche Kritik übt Hermann Bahr an Henrik Ibsen. Hofmannsthal kehrt hier erneut Bahrs eigene Argumentation gegen diesen um. In seinem Aufsatz ›Henrik Ibsen‹ sagt Bahr: »So bedeutet Henrik Ibsen durch das, was er will, nicht durch das, was er kann. Seine Kraft hinkt hinter seiner Ab-*

*sicht. Seine Kunst reicht nicht aus für seine Unternehmungen.« (*BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, *S. 78). – Das Zuvielwollen eines Künstlers beschäftigte Hofmannsthal in jener Zeit mehrfach. In seiner Bourget-Rezension* Zur Physiologie der modernen Liebe *vom Januar 1891 heißt es:* Zolas »L'Oeuvre«, Bahrs »Gute Schule«, Albertis »Alte und Junge« und Bourgets »Claude Larcher« sind Variationen <...> des Künstlers, der über die Kraft hinaus will. *(TBA, RuA 1, S. 98) Vgl. auch Hofmannsthals Tagebucheintrag vom 12. April 1891 über Schiller, Beethoven und Byron:* Alle drei drängt es das Unendliche zu gestalt<en>, unsagbares auszudrücken sie scheitern am Wollen des übergrossen, wie die Romantiker am Wollen des übertiefen, der letzten Empfindung. *(H VII 17, pag.* 92*., SW XXXVIII) – Auch über Henri-Frédéric Amiel schreibt er in* Das Tagebuch eines Willenskranken*:* Dieser Überreichtum ist eigentlich Mangel; dieses Alleswollen nichts als die hilflose Unfähigkeit, sich zu beschränken *(TBA, RuA 1, S. 114). Vgl. auch die folgende Erläuterung.*

32,11 wie Claude im »Œuvre« *›L'Œuvre‹ von 1886 ist der 14. Roman in Émile Zolas Zyklus ›Les Rougon-Macquart‹. Im Mittelpunkt steht der Maler Claude Lantier, von seinen Freunden als das künstlerische Haupt einer neuen Richtung, der Freilichtmalerei, betrachtet. Durch seine Unausgeglichenheit und die bedingungslose Suche nach der Vollkommenheit im eigenen Werk isoliert er sich mehr und mehr und scheitert schließlich an einem monumentalen Bild von Paris, vor dem er sich, wahnsinnig geworden, erhängt. – Vgl. hierzu eine Tagebuchnotiz vom Januar 1891 über Henri-Frédéric Amiel:* Mangel an Selbstbegrenzung, alles Erfassen wollen / überkünstlerisch und darum unkünstlerisch wie Claude in l'Œuvre *(H VII 17, pag.* 149*, SW XXXVIII).*

32,19f. Es wird Nacht … zum Röcheln *BAHR, DIE MUTTER, 3. Akt, S. 48f.: »Die Mutter (indem sie nach der Uhr auf dem Kamine sieht): Es ist kaum vier. / Edi (schaurig, von Fieber geschüttelt): Mitten in der Nacht! Immer noch diese Nacht, immer noch diese selbe entsetzliche Nacht! <...> / Die Mutter <...>: Du fieberst. <...> Dann sinkt er kraftlos wieder in die Kissen zurück und athmet rasch, heftig keuchend, mit offenem Munde und geschlossenen Augen.« – Vgl. auch die Regieanweisungen für Edi: »mit heißen, wilden, wahnsinnigen Blicken«, »röchelnd, mit den Händen in der Luft herumfuchtelnd«, »in äußerster Raserei«, »wie ein Irrsinniger vor sich hin lallend« (S. 51), »röchelnd nach Athem ringend« (S. 52), »in krampfhaftes Gelächter ausbrechend« (S. 59).*

32,20f. Romantisch ... Einheit der Stimmung *Ein Beispiel dafür findet sich im dritten Akt von Bahrs ›Die Mutter‹, als der Clown auftritt, »im Hintergrunde, in der offenen Thüre erscheinend. Er ist im Nachtgewande, mit einer weißen Schlafmütze. Der Widerspruch zwischen seiner berufsmäßig lächerlichen Haltung und dem Entsetzlichen seiner Situation erzeugt eine grausige Komik.« (S. 63)*

32,21f. Neben dem Altar ... Watteauscene *BAHR, DIE MUTTER, 1. Akt, S. 9: »über den Chorstühlen an der Wand hängt ein schwerer Gobelin mit einer ausgelassenen Liebesscene des Watteau.« Der Altar und die Szene des Rokokomalers Antoine Watteau (1684–1721) gehören also nicht, wie der Text Hofmannsthals suggeriert, in das Schlafzimmer Edis im dritten Akt, sondern in den Salon der Mutter im ersten. – Hermann Bahr charakterisiert in seinem Aufsatz ›Zur Geschichte der modernen Malerei‹ »jene merkwürdige französische Malerei, wie sie seit Watteau im 15. Jahrhundert allmälig Manier wird« als eine Kunst, »die wie keine zweite jemals zugleich bis ins Innerste verlogen und manieriert und neben der Lüge und in der Schablone doch auch wieder von einer natürlichen Anmut und einer individualisierenden Lebenswahrheit ist, die verblüfft.« (BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE, S. 32)*

32,22 die purpurne Frédegonde *Vgl. die Regieanweisungen zur Figur der Mutter im ersten Akt (BAHR, DIE MUTTER, S. 9): »Rothe Haare, von einem matten, staubigen, unheimlichen Roth.« Im zweiten Akt erscheint sie bei Terka »in dem rothen Costüm der Fredegonde« (S. 36).*

32,22f. der Clown ... Circusmätzchen *Nach dem Tod des Sohns versucht die Mutter, sich aus dem Fenster zu stürzen. Der Clown hindert sie daran: »Er hat sie umgedreht und in seine Arme genommen, hebt ihren Oberleib und sucht sie zu beruhigen, indem er ihr allerhand Cirkusmätzchen vormacht, sie mit den Fingern kitzelt und Gesichter schneidet.« (BAHR, DIE MUTTER, S. 64)*

32,24 Sohn ... Vaters *BAHR, DIE MUTTER, S. 62f.: »Edi (der vor ihr unwillkürlich mit deutlichen Zeichen von Abscheu und Entsetzen zurückweicht <...> bis er unter das Bild <des Vaters> zu stehen kommt, mit ausgestreckten Fäusten, wie wahnsinnig, vor sich hin murmelnd): Mörderin – Mörderin! / <...> Die Mutter: <...> Weg vom Bilde! – Geh von dem Bilde weg! – Du siehst ihm zu ähnlich! / Edi (vor ihr bis an das Bild zurückweichend, so daß sein Kopf den Rahmen streift <...>): Mörderin! Mör – (in diesem Augenblicke stürzt er, wie vom Blitze getroffen, zusammen, mit dem Kopfe an den Rahmen des Bildes anschlagend, während gleichzeitig ein heftiger Windstoß den Balken wieder an das Fenster wirft.)«*

32,24f. Todesgeheimniß *BAHR, DIE MUTTER, S. 60: »Die Mutter: <...> nein, aber ihr müßt auseinander, weil Du sie liebst – und deshalb will ich Dich retten – die Liebe verdirbt den Mann: daran würdest Du sterben.« – S. 61f.: »Die Mutter <...>: Frage ihn – den Vater. Der kann es Dir erzählen. Wenn Du es nicht glauben willst – der weiß es ganz genau. Denn das ganze Gerede – nämlich – von der Schwindsucht, und was weiß ich, was er sonst noch Alles gehabt haben soll – das ist Alles blos Schwindel. Sondern ich – ich habe ihn ermordet. <...> / Edi <...>: Du – Du! <...> / Mörderin – Mörderin! / Die Mutter <...>: Weil er mich liebte –*

weil ich ihn liebte – das ewige unausweichliche Schicksal <...>. / <...> Die Anderen aber auch! Alle sind es. Alle Frauen sind Mörderinnen am Manne. Es ist in der Natur.«

32,25f. Wind ... am Fenster rüttelnd *Wiederholtes Motiv im dritten Akt, z.B.: »Dann wirft der Wind zweimal nacheinander den Fensterladen zu, der sich losgehakt hat, das zweite Mal fährt die Mutter nervös auf, geht <...> nach dem Fenster und versucht, den Laden zu schließen, was ihr mißlingt <...>.« (BAHR, DIE MUTTER, S. 47) – »Plötzlich wirft der Wind wieder mit einem dröhnenden Stoß den Laden zu, sodaß die Fensterscheibe klirrt.) / Edi (in heftigem Schreck zusammenfahrend <...>): Mutter, es ist wer hier! Es will Jemand herein – mitten in der Nacht will Jemand herein! (Mit einem wahnsinnigen Aufschrei, sie heftig schüttelnd): Ich will aber nicht, ich will nicht sterben – nein!« (BAHR, DIE MUTTER, S. 52f.)*

32,27 hinflackernde ... Lampe *Die Lampe erlischt und flackert während des gesamten dritten Akts, das Flackern des Portraits bewirkt jedoch der Kamin: »Aus dem Kaminfeuer flackert eine heftige Flamme empor, welche ihren rothen Schein nach der anderen Wand auf das Portrait des Vaters wirft. / Edi (leise zusammenfahrend <...>): Schau – schau den Vater! Wie ihn das Feuer färbt! Er ist ganz lebendig.« (BAHR, DIE MUTTER, S. 54f.)*

32,28 Ausklingen in ein Wahnsinnsgelächter *BAHR, DIE MUTTER, S. 64: »Sie starrt erst eine Weile mit gebrochenem Blick vor sich hin, dann schlägt sie plötzlich ein kreischendes, wahnsinniges Gelächter auf. / (Der Vorhang fällt.) / Ende.«*

32,29f. dem Clown … letzte Wort *BAHR, DIE MUTTER, S. 64: »Der Clown <…>: Aber schau – aber schau – sei doch gut – geh, sei vernünftig – wer wird denn solche Geschichten machen!« Mit diesen Worten, seinen »Cirkusmätzchen« und dem wahnsinnigen Gelächter der Mutter endet das Stück.*

32,31f. ganz 1830 *Julirevolution in Frankreich, Beginn der Zeit des Vormärz in Deutschland. Vgl. auch Bourget über ›Le Rouge et le noir‹ von Stendhal: »J'admire plus encore la force d'analyse grâce à laquelle Stendhal a dit le dernier mot sur tout un groupe au moins de ceux que l'on appelait, après 1830, les enfants du siècle. Elle défile, mais drapée magnifiquement, mais auréolée de poésie, dans beaucoup d'œuvres de cette époque, la légion des mélancoliques révoltés: le Ruy Blas de Victor Hugo en est, et son Didier, comme le Rolla de Musset, comme l'Antony de Dumas. Ceux-là souffrent d'une nostalgie qui paraît sublime.« (BOURGET, ESSAIS, S. 319)*

32,36–41 »Komm' … glücklich!« *Gekürztes Zitat aus BAHR, DIE MUTTER, 3. Akt, S. 54.*

33,3f. Glaubt ... noch?! *Eines der wichtigen Motive Hofmannsthals in dieser Zeit. Vgl. z.B.* Gestern *(SW III 5–35) oder das Gedicht* Sünde des Lebens *vom Januar 1891:* Kannst Du denn noch verstehen, / Was selber Du gestern gedacht? *(SW I 15, V. 42f.). Vgl. ferner eine Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juni 1891:* Mein Ich von g e s t e r n geht mich sowenig an wie das Ich Napoléons oder Goethes *(H VII 17, pag.* 125, *SW XXXVIII). – In Hermann Bahrs Exemplar von Oscar Wildes ›Intentions‹ (London: Osgood 1891, UB Salzburg) notierte Hofmannsthal:* »Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr« etc. *Das Notat bezieht sich auf den Dialog ›The Critic as Artist‹: »What other people call one's past has, no doubt, everything to do with them, but has absolutely nothing to do with oneself. The man who regards his past is a man who deserves to have no future to look forward to. When one has found expression for a mood, one has done with it.« (S. 182f.) – Die Gedanken über das Ich von gestern sind eventuell auch angeregt durch Ernst Machs ›Beiträge zur Analyse der Empfindungen‹, deren Titel sich Hofmannsthal auf eine undatierte Visitenkarte notiert hatte (H VII 4.4, SW XXXVIII) und in denen es heißt: »Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der C o n t i n u i t ä t, in der langsamen Aenderung. Die vielen Gedanken und Pläne von gestern, welche heute fortgesetzt werden <…>, die kleinen Gewohnheiten, die sich unbewusst und unwillkürlich längere Zeit erhalten, machen den Grundstock des Ich aus. Grössere Verschiedenheiten im Ich verschiedener Menschen, als im Laufe der Jahre in e i n e m Menschen eintreten, kann es kaum geben. Wenn ich mich heute meiner frühen Jugend erinnere, so müsste ich den Knaben (einzelne wenige Punkte abgerechnet) für einen Andern halten, wenn nicht die Kette der Erinnerungen vorläge.« (Jena: Gustav Fischer 1886, S. 3, Fußnote 1)*

<BILDER
(Hieronymus Aeken: Morituri – Hieronymus Aeken: Resurrecturi)>

... Dann fiel das heiße, letzte Licht des sterbenden Tages auf ein Bild, das ich niemals gesehen hatte. Es war ein Bild des Lebens, reich und bewegt. In der Mitte war Meer, auf dem die Sonne lag, in verrinnenden goldenen Kreisen, in blendenden Purpurflecken und flimmernden Streifen. Und links und rechts vom Meer liefen ungeheure Dämme dahin, bedeckt mit Menschengewimmel, mit Früchten und Reichthümern. Hochbordige Galeeren mit vergoldetem Schnitzwerk schwankten heran; die schönen nackten Leiber der Ruderer glänzten im Sonnengold. Auf der breiten Steintreppe, deren unterste Stufen die laue Fluth bespülte, spielten blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen und haschten einander; und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gitterthor eines hohen Palastes, von Schnörkeln und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten. Auf der Treppe und auf den Dämmen war unabsehbares Getummel, über der Stadt aber lag goldiger Dunst wie eine Wolke des Segens. Und wie ich noch hinaussah auf das wimmelnde Meer, darüber Barken schwebten, hochbordige Galeeren und goldene Wolken, da wurde es dunkel. Noch einmal zuckte die Sonne im letzten Glanze auf und ich sah ein Wort unter dem Bilde stehen. Dann stand ich in grauer Dämmerung, in meinen Augen aber flimmerte purpurn das Wort nach: Morituri.

* * *

Und Jahre vergingen und es war Nacht und ich stand wieder in der stillen Kapelle. Da glitt ein Strahl des Mondes über ein Bild, das ich niemals gesehen hatte. Es war das weite öde Meer, leise athmend mit grünlichem Schimmer; dann brach der Mond durch die Wolken und streute Phosphorglanz über die rieselnden Wellen und der Nachtwind schwieg und das Geflimmer rann zusammen zu blinkenden Tupfen und silbernen Kreisen. Da tauchte ein feuchter Schimmer empor, der blasse Wiederschein einer versunkenen Stadt. Aufwärts glitten zitternd geborstene Dämme, mächtige Dämme, weißleuchtende Säulen, zersprengte Gewölbe; und ich sah hinab in einen öden Palasthof, dessen Gitter lag am Boden und blaugrüne Flechten hielten die nackten Knaben und die goldenen Früchte umschlungen. Dazu kam ein seltsamer Laut aus der feuchten Tiefe, wie leises Weinen. Da fiel der Strahl des Mondes auf goldene Buchstaben, die unter dem Bilde standen und ich las: Resurrecturi. Da trat eine Wolke vor den Mond, ich stand in Nacht.

ENTSTEHUNG

Am 15. Juni 1891 publizierte die Wiener Zeitschrift ›Moderne Rundschau‹ im 5./6. Heft, in dem auch Hofmannsthals Amiel-Aufsatz Das Tagebuch eines Willenskranken *(TBA, RuA 1, S. 106–117) abgedruckt war, unter der Überschrift ›Bilder‹ eine Folge von vier kleinen Bildbeschreibungen. Die beiden ersten Texte, am Ende jeweils mit* Loris *gezeichnet, waren im Untertitel angekündigt als: ›Van Eyck: Morituri. – Van Eyck: Resurrecturi‹. Im Juliheft der Zeitschrift korrigierte die Redaktion: »In Heft V, VI sind einige Fehler stehen geblieben, die wir hiemit zu verbessern bitten: <...> S. 223, im Titel statt: Van Eyk muß es zweimal heißen: Hieronymus Aeken«.*[59] *Es besteht kein Zweifel, daß die Korrektur von »van Eyck« in »Hieronymus Aeken« (d.i. Hieronymus Bosch) von Hofmannsthal veranlaßt war.*

An Hofmannsthals Beschreibungen schließt sich ein Text von Jacob Leopold Windholz (1871–1926) über das Genrebild ›Heimkehr vom Felde‹ des Niederländers Jozef Israels (1824–1911) an. Als viertes folgt ein Text von Felix Dörmann (1870–1928) über die Friedhofsansicht ›Pax. Der Friedhof von Gravosa bei Ragusa‹ des Wiener Malers Emil Jakob Schindler (1842–1892).[60] *Auch für ›Pax‹ gibt es eine Korrektur im Juliheft: »statt: <...> Wilhelm Schindler muß es heißen: Emil Schindler«.*[61] *Es scheint bei der kleinen Serie also grundsätzlich zu Fehlern gekommen zu sein, so daß davon ausgegangen werden kann, daß es sich bei »Van Eyck« auch um einen Flüchtigkeitsfehler handelt. Die lautliche Nähe von »Van Eyck« und »Van Aeken« könnte auf eine akustische Verwechslung schließen lassen.*[62]

Bei den Texten von Windholz und Dörmann handelt es sich um Beschreibungen realer zeitgenössischer Gemälde von damals angesehenen Künstlern. Die ›Heimkehr vom Felde‹ von Jozef Israels war 1891 neben sieben weiteren Werken des Niederländers auf der ›Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalaste‹ zu sehen.[63] *Emil Jakob Schindlers ›Pax‹ wurde im selben Jahr auf der ›Internationalen Kunst-Ausstellung‹ in Berlin zum Kauf angeboten.*[64]

---

[59] *›Moderne Rundschau‹, III. Band, 7. Heft, 1. Juli 1891, S. 286.*

[60] *Beide Texte sind komplett wiedergegeben in Ursula Renner: ›Die »Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten‹. Freiburg 2000, S. 51f. Im folgenden zitiert als* RENNER, ZAUBERSCHRIFT DER BILDER.

[61] *›Moderne Rundschau‹, III. Band, 7. Heft, 1. Juli 1891, S. 286.*

[62] *Vgl.* RENNER, ZAUBERSCHRIFT DER BILDER, *S. 53.*

[63] *›Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalaste‹. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft* [2]*1891, S. 46, Nr. 728 (Saal 10).*

[64] *›Pax. Der Friedhof von Gravosa bei Ragusa‹ (Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. 2548), 1891, Öl auf Leinwand, 207 x 271 cm. ›Pax‹ war ursprünglich als Teil eines Bilderzyklus mit dem Titel ›Der verbannte Mönch‹ geplant, von dem aber nur dieses eine Bild vollendet wurde. – ›Internationale Kunst-Ausstellung. Veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzig-*

Felix Dörmann, der mit Hofmannsthal persönlich bekannt war, publizierte regelmäßig in der ›Modernen Rundschau‹. Windholz[65] *könnte Hofmannsthal am 17./18. Mai auf einem Empfang zu Ehren von Henrik Ibsen kennengelernt haben, bei dem laut Bericht in der ›Modernen Rundschau‹ (III. Band, 3. Heft, 1. Mai 1891, S. 130–132) neben anderen Schriftstellern auch Hofmannsthal, Dörmann und Windholz anwesend waren.*[66]

Die beiden Feuilletons sind von Hofmannsthals Texten ebenso durch drei Asterisken getrennt wie diese voneinander, alle vier Texte erscheinen also für den Leser als ein Komplex.[67]

*

Während die von Windholz und Dörmann beschriebenen Bilder bekannt sind, lassen sich für Hofmannsthals Texte keine Bildvorlagen finden. Es bleibt sogar unklar, ob sie sich auf ein und dasselbe Bild in unterschiedlicher Beleuchtung oder auf zwei verschiedene Bilder beziehen.[68]

Weder bei Jan van Eyck (um 1390–1441) noch bei Hieronymus Bosch (1450–1516) oder anderen mittelalterlichen Malern lassen sich Darstellungen finden, die Hofmannsthals Bildbeschreibungen ähneln. An den flämischen Maler Jan van Eyck zu denken, verbietet das Fehlen einer religiös tradierten Ikonographie. Bei dem etwas jüngeren Niederländer Jeroen van Aken, genannt Hieronymus Bosch, werden die Figuren meist fratzenhaft-verzerrt gezeichnet, wohingegen in Hofmannsthals Text von einem Bild des Lebens *(S. 67,5) die Rede ist, in dem* blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen *(S. 67,12) spielen und* die schönen nackten Leiber der Ruderer *(S. 67,10) glänzen. Menschen fungieren hier als ästhetisch überhöhtes Dekor.*[69] *Gleichwohl wollte Hofmannsthal seine Beschreibungen anscheinend auf die phantastische Bilderwelt Boschs bezogen wissen, den er zu jener Zeit auch an anderer Stelle erwähnte, nämlich in seinem im August desselben Jahres erschienenen Essay über die* Mozart-Centenarfeier in Salzburg. *Dort stellt er fest, daß Salzburg so viele Seelen habe,* daß ein Abbé nicht ausreicht, alle zu verstehen, *und beschreibt unter anderem modrige Verliese mit* der ganzen düsteren Deutschheit von Äken's Bildern voll Kobolden, Martergeräthen und plumpen, phantastischen Waffen.[70] *Das zeigt, daß Hofmannsthal sich zu jener*

---

jährigen Bestehens. 1841–1891‹. Berlin: Verlag des Vereins Berliner Künstler 1891, Nr. 3087 (Saal 23). – Beide Ausstellungen wurden in der ›Allgemeinen Kunst-Chronik‹ Nr. 16 (Erstes Augustheft 1891), in der auch Hofmannsthals Aufsatz Die Mozart-Centenarfeier in Salzburg *(TBA, RuA 1, S. 515–518) erschien, ausführlich besprochen.*

[65] *Vgl. zu Windholz: Peter Sprengel: ›Wer war Windholz? Ein deutsch-jüdischer Schriftsteller aus Österreichisch-Schlesien an der Peripherie und zwischen den Zentren der Moderne‹. In: ›Jahrbuch der ungarischen Germanistik‹ 2004, Budapest <2005>, S. 60–89. – Vgl. ebenso den Nachruf auf Windholz im ›Protokoll des Parteitages der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs‹ von 1926 (Wiener Volksbuchhandlung), S. 160.*

[66] *WUNBERG, DAS JUNGE WIEN, S. 218.*

[67] *Vgl. RENNER, ZAUBERSCHRIFT DER BILDER, S. 51.*

[68] *Vgl. a.a.O., S. 70.*

[69] *Vgl. a.a.O., S. 61, 70.*

[70] *TBA, RuA 1, S. 515–518, hier S. 516. Wenige Zeilen später wird übrigens mit* halbnackten, spiel-

Zeit mit den Bildern des Niederländers beschäftigte und deren Stimmungen assoziierte. Eventuell ließ er sich von Boschs ›Weltgerichtstriptychon‹ anregen, das er aus der Galerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien sicherlich kannte (s. Abb. I, S. 250). Allerdings kann von Boschs Werk und Stil nur eine sehr allgemeine Inspiration ausgegangen sein.

Die von Hofmannsthal verwendete Lichtregie und die Befrachtung der Landschaft mit stimmungsgeladenen Ereignissen erinnert eher an die Landschaftsmalerei Claude Lorrains (1600–1682; s. Abb. II–VI, S. 250–252). Eine Ausgabe mit kolorierten Kupferstichen nach dessen ›liber veritatis‹ mit 195 farbigen Skizzen seiner Gemälde hatte Hofmannsthal laut eines Tagebucheintrags am 31. Januar 1891 im Museum <...> durchblättert.[71] *Darin finden sich in der Tat häufig Hafenansichten und am Wasser liegende, im Abendlicht glänzende Paläste; man könnte beispielsweise denken an: ›Seehafen bei Sonnenuntergang‹ (Nr. 14, 1637), ›Der Hafen von Ostia mit dem Aufbruch der Heiligen Paula‹ (Nr. 49, um 1639/1640), ›Hafen mit dem Aufbruch der Heiligen Ursula‹ (Nr. 54, 1641) oder an ›Hafen mit dem Aufbruch der Königin von Saba‹ (Nr. 114, 1648). Auch Ruinendarstellungen am Meer gibt es bei Lorrain, etwa in der ›Küstenlandschaft mit Apollo und der Cumäischen Sibylle‹ (Nr. 99, um 1645–1650; Abb. V), und ebenso findet sich der sich im Meer spiegelnde Mond in ›Küstenlandschaft mit Perseus und der Entstehung der Koralle‹ (Nr. 184, 1674; Abb. VI). Allerdings sind alle Bilder Lorrains* Bild<er> des Lebens *(S. 67,5). Das düstere Gegenstück läßt sich nicht zuordnen.*

*

Die Bildtitel Hofmannsthals weisen auf das Jüngste Gericht, womit wiederum eine Verbindung zu dem Gemälde Boschs aus der Wiener Akademie gegeben scheint. ›Morituri‹ läßt sich übersetzen mit »die zum Sterben Bestimmten« bzw. »die Sterbensollenden und -werdenden« (Partizip Futur). ›Resurrecturi‹ bedeutet entsprechend »die zur Auferstehung Bestimmten«, »die Auferstehensollenden«. Wörtlich nachzuweisen ist das Begriffspaar in der Vulgata nicht, wohl aber bei Augustinus, bei dem es beispielsweise heißt: »Si negaverimus mortem, negamus et resurrectionem. Inde mortuus est, unde homo esse dignatus est. Inde resurrexit, unde homo esse dignatus est, quia et nos homines et morituri sumus, et resurrecturi sumus.«[72]

---

enden Kindern *und* deren farbigen Lumpen *das gleiche Bildrepertoire genutzt wie in* <Bilder>.

[71] *H VII 17, pag.* 38., *SW XXXVIII. Vgl. hierzu die Ausführungen weiter unten. – Unklar ist allerdings, in welcher Ausgabe und in welchem Museum Hofmannsthal das ›liber veritatis‹ sah. Wahrscheinlich befand sich die Kupferstichausgabe von Richard Earlom (1777), die sich heute in der Bibliothek der Albertina befindet, damals in der öffentlich zugänglichen ›Collectio Albertina‹.*

[72] *Augustinus, Aurelius: ›Sermones inediti. Sermones admixtis quibusdam dubiis‹. Sermo V. ›Iterum de Paschate‹. In: ›Opera omnia‹. Band 11. Paris: Migne 1842, Sp. 831. – In deutscher Übersetzung lauten die Sätze: »Wenn wir den Tod leugnen, leugnen wir auch die Auferstehung. Er ist deshalb gestorben, weil er sich entschlossen hat, Mensch zu werden. Er ist deshalb auferstanden, weil er sich entschlossen hat, Mensch zu werden, denn auch wir Menschen sind dazu bestimmt zu sterben und aufzuerstehen.«*

1878 und 1879 erschienen im Reclam-Verlag zwei Romane des polnischen Schriftstellers Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887) mit den Titeln ›Morituri‹ und ›Resurrecturi‹. ›Morituri‹ beschreibt den allmählichen Niedergang eines einst mächtigen, nun aber unzeitgemäßen polnischen Adelsgeschlechts, während ›Resurrecturi‹ die Auferstehung der verarmten polnischen Aristokratie durch die Aufnahme bürgerlicher Berufe propagiert. Die Romane weisen, abgesehen vom Motiv des Verfalls und der Endzeitstimmung sowie der eingängigen Beschreibung von ehemals herrschaftlichen Palastruinen, keine direkten Parallelen zu Hofmannsthals Bildbeschreibungen auf, zeigen aber, daß die beiden Begriffe Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam verwendet wurden.[73]

*

Die beiden Titel finden sich bereits ein Jahr zuvor, im Juli 1890, in Hofmannsthals Tagebuch aus Bad Fusch im Anschluß an Reflexionen über Turgenjews ›Gedichte in Prosa‹. Dort heißt es zunächst (H VII 17.3, pag. 1.a, *SW XXXVIII):*

Samstag 5. <...> Turgenjew Gedichte in Prosa <...> Die Gedichte in Prosa reine Lyrik, lose Gedanken, kleine Bilder, Allegorien. Ein Schimmer von Subjectivität über allem. Das Aufgreifen des alltäglichen, die meisterhaften[74] kleinen Naturskizzen erinnern an die Spätromantiker die Stimmung von Eichendorff, Heine Helmer etwas variiert.

Idee das Leben dieses Sommers auch mit solchem Schnörkel und Rankenornament zu umgeben, eine Art lyrisches Prosatagebuch, etwa »Gedanken«, oder »Eindrücke« oder »Träume«.

Am Tag darauf notiert Hofmannsthal (ebd.):

Sonntag 6. <...>
»Morituri«. – »Resurrecturi«, »Säufer«
Die Heilige (Mary Vetsera.) Erinnerung (Die Bank)
»Der Dichterzug« »Sommernachmittag«
(Brief an Gruss)

Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Titelliste für eine erste Konkretisierung dieser Idee eines lyrische<n> Prosatagebuch<s>*, von dem sich allerdings nur der* Brief an Gruss *zuordnen läßt. Gemeint ist das Briefgedicht* <Und stündlich steigt der See> *(SW II 27 und 225f.), in dem durch die Anspielung auf die Sintflut in ähnlicher Weise mit biblischem Bildrepertoire gearbeitet wird wie in den vorliegenden Bildbeschreibungen.*

Inwieweit die Notierungen »Morituri« *und* »Resurrecturi« *als Pläne für die ein Jahr später erschienenen Feuilletons gelten können, ist ungewiß. Weniger zweifelhaft scheint dagegen die Annahme, daß die beiden vorliegenden Texte nicht als konkrete Bildbeschreibungen, sondern als Prosagedichte in der Nachfolge Tur-*

---

[73] *›Morituri‹ heißen auch ein 1885 entstandenes Gedicht Otto Erich Hartlebens (1864–1905) und eine Einaktertrilogie von Hermann Sudermann (1857–1928), die allerdings erst 1896 uraufgeführt wurde. – Vgl. auch Sueton, Claudius 21: »Ave, imperator, morituri te salutant«.*

[74] *Eventuell:* musterhaften.

genjews anzusehen sind. Viele der Prosagedichte Turgenjews[75] *ähneln zwar eher kurzen Fabeln, Visionen und Albträumen als Bildbeschreibungen; in der Motivik sind jedoch Parallelen zu Hofmannsthals Texten durchaus zu erkennen. ›Christus‹ beispielsweise beginnt mit den Worten »Ich sah mich als Jüngling, fast Knabe noch, in einer niedrigen Dorfkirche. – Wie rothe Pünktchen glühten die dünnen Wachskerzen vor den ehrwürdigen Altarbildern.« (*TURGENJEFF, GEDICHTE IN PROSA, *S. 87f.) Im folgenden tritt Jesus Christus aus einem der Bilder hinaus und stellt sich neben den Betrachter. ›Necessitas-Vis-Libertas. Ein Basrelief‹ (S. 57f.) erinnert in der lateinischen Titulierung und der Nennung dieses Titels am Ende des Prosagedichts sowie durch den Bildlichkeit evozierenden Zusatz ›Ein Basrelief‹ deutlich an Hofmannsthals Komposition. Für die Zuordnung zu dessen Prosagedichtwerk spricht auch, daß einige Formulierungen Ähnlichkeiten mit seinem später entstandenen Prosagedicht* Das Glück am Weg[76] *haben. Dort ist auch die Rede vom* leere<n>, glänzende<n> Meer, *die Hauptfigur beobachtet mit einem Fernglas Menschen,* die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird, *und am Ende des Textes steht der sprechende Name des Schiffs:* »La Fortune« *(SW XXVIII 7,28; 8,12f. und 11,8).*

*

Neben diesem gattungsgeschichtlichen Muster gibt es einen weiteren literarischen Bezug. Es handelt sich um zwei anonym erschienene Bildbeschreibungen aus den ›Frankfurter gelehrten Anzeigen‹ von 1772, die Goethe zugeschrieben werden.[77] *Sie beziehen sich auf zwei Stiche nach Claude Lorrain und können als intertextuelle Referenzen zu Hofmannsthals Texten gelesen werden:*

»Zwey L a n d s c h a f t e n nach C l a u d e L o r r a i n. Kinder des wärmsten poetischen Gefühls, reich an Gedanken, Ahndungen und paradiesischen Blicken. Das erste, gestochen von M a s o n, ein M o r g e n. Hier landet eine Flotte, von der Morgensonne, die überm Horizont noch im Nebel dämmert, angeblickt, an den Küsten des glücklichsten Welttheils; hier hauchen Felsen und Büsche in jugendlicher Schönheit, ihren Morgenathem um einen Tempel edelster Baukunst, ein Zeichen edelster Bewohner. Wer bist du? der landet? an den Küsten, die von

---

[75] *Im folgenden zitiert nach: Iwan Turgenjeff: ›Gedichte in Prosa‹. Aus dem Russischen von Wilhelm Lange. Leipzig: Reclam 1883 (Universal-Bibliothek 1701).* TURGENJEFF, GEDICHTE IN PROSA.

[76] *SW XXVIII 5–11. Vgl. eine Titelliste mit* Prosagedichte<n> *Hofmannsthals (SW XXIX 397,19–37), in der* Glück am Weg *auch als ein solches genannt wird.*

[77] *Goethe publizierte in jungen Jahren häufig anonym in diesen Blättern. Vgl. Wilhelm Scherer in seiner Einleitung zum Nachdruck der ›Frankfurter gelehrten Anzeigen vom Jahr 1772‹ in der Reihe ›Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken‹ (hrsg. von Bernhard Seuffert, Heilbronn: Henninger 1883). Dort heißt es auf S. LXXXIV: »Diese Claude Lorrainschen Landschaften <…> sind unzweifelhaft von Goethe – und wie herrlich! – beschrieben. Hermann Grimm billigt meine Vermutung. Herr von Loeper, dem ich die Stelle vorlas, fühlte sich gleich an den ›Wanderer‹ erinnert. Und Seuffert, ganz unabhängig von uns, erkannte hier gleichfalls Goethe, indem er bemerkte: ›erinnert mich an den Wanderer‹.« – Vgl. auch Salomon Hirzels ›Verzeichniß einer Goethe-Bibliothek mit Nachträgen und Fortsetzung‹ (4. Aufl., hrsg. von Ludwig Hirzel. Leipzig: S. Hirzel 1884), S. 9.*

Göttern geliebt und geschützt, in untadelicher Natur aufblühen, kommst du mit deinen Heeren, Feind oder Gast des edlen Volks? Es ist Aeneas, freundliche Winde von den Göttern führen dich in den Busen Italiens. Heil dir, Held! werde die Ahndung wahr! der heilige Morgen verkündet einen Tag der Klarheit, der hohen Sonne, sey er dir Vorbote der Herrlichkeit deines Reichs, und seiner taggleich aufsteigenden Größe.

Das zweyte! herabgestiegen ist die Sonne, vollendet ihr Taglauf, sinkt in Nebel, und dämmert über Ruinen in weiter Gegend Nacht wird zur Seite hier der Felsenwand, die Schafe stehn und schauen nach dem Heimweg, und mühsam zwingen diese Mädchen die Ziege zum Bade im Teich. Zusammengestürzt bist du Reich, zertrümmert deine Triumphbogen, zerfallen deine Palläste, mit Sträuchen verwachsen und düster, und über deiner öden Grabstätte dämmert Nebel im sinkenden Sonnenglanz.«[78]

Lorrains korrespondierende Bilder wurden häufig als Allegorien auf den Aufstieg und Niedergang des Römischen Reiches gedeutet. Hofmannsthal scheint Goethes Texte gekannt zu haben. Am 31. Januar 1891 hatte er laut eines Tagebucheintrags, wie bereits erwähnt, im Museum das Liber veritatis von Claude Lorrain durchblättert *und darüber bemerkt:* Goethe meint, er hätte es Liber artis et naturae nennen sollen;[79] sollte sich nicht l. veritatis einfach authent., echtes Buch im Gegensatz zu den verbreiteten Fälschungen heissen? Wiederholung derselben Motive, auch einförmige Anordnung Coulissen und Hintergrund (Ebene oder Meer) die Staffage störend; der Hauptwerth liegt wohl in der lichten behaglich athmenden Farbengebung. *(H VII 17, pag.* 28*f., SW XXXVIII)*

Es ist nicht auszuschließen, daß Hofmannsthal in diesem Zusammenhang auf Goethes kurzen Text über die Kupferstiche gestoßen ist. Zu belegen ist dies nicht. Bemerkenswert ist immerhin, daß die Anlage seiner beiden fiktiven Bildbeschreibungen derjenigen Goethes ähnlich ist. Wie in Goethes Text läuft bei Hofmannsthal ein Handlungsfaden durch beide Beschreibungen; bei Hofmannsthal geht dies sogar so weit, daß offen bleibt, ob es sich um ein einziges oder um zwei Bilder handelt.

*

Im Februar 1891 entstand eine weitere doppelte Bildbeschreibung Hofmannsthals, die sein reges Interesse an der bildenden Kunst zu jener Zeit deutlich macht. Am 23. Februar stellte er seinem Tagebuch zwei Bilder von Ernest Meissonier (1815–1891) gegenüber. Diese Bildbeschreibungen sind nicht eindeutig

---

[78] *›Englische Kupferstiche‹. In: ›Frankfurter gelehrte Anzeigen‹, 6. Oktober 1772, Nr. 80, S. 639f. Zitiert nach dem Nachdruck von 1883, dort S. 532 (auch in: WA I/38, S. 376f.). – Die Bildvorlagen sind: Claude Lorrain: ›Liber veritatis‹, Nr. 122 und Nr. 82. – Vgl.* RENNER, ZAUBERSCHRIFT DER BILDER, *S. 61f.*

[79] ECKERMANN *II 99 (13.04.1829): »›Die Sammlung‹, sagte Goethe, führt den Titel ›Liber Veritatis‹ sie könnte ebenso gut Liber naturae et artis heißen, denn es findet sich hier die Natur und Kunst auf der höchsten Stufe und im schönsten Bunde.‹«*

antithetisch angelegt, auch wenn der kriegerischen Handlung von Napoleons Schlacht bei Friedland eine friedliche Idylle entgegengesetzt wird:

2 Bilder von Meissonier: Napoléon bei Friedland, symphon. Effect der Gruppenvertheilung: die einherwehende tosende klirrende dröhnende Reitermasse; ihnen entgegen nahe fast zum Zusammenstossen, eine Adjutantengruppe über dem rechten Winkel dieser schneidenden Ströme auf einem Hügel über den der Wind hinpfeift, der Feldherr, ruhig grüssend; der Contrast dieser kalt höflichen Bewegung mit dem Wehen, dem Schreien, dem Stampfen – unsagbar aufregend; meine Stimme schrie ohne mich in dem Strassenlärm, wie bei Sturm im Segelboot.

[L'homme] à la fenêtre: cette beauté qui fait presque mal, tout elle ravit le cœur; wie Schuhmann'sche Musik; wenn man sich aus diesem lichtdurchflutheten Fenster beugen könnte, müsste man in ein Paradies unerträglicher, übermenschlicher Schönheit schauen.[80]

*

Zusammenfassend kann man die beiden Texte als fiktive Bildbeschreibungen nach dem antithetischen Muster von Goethes Lorrain-Beschreibungen ansehen, die möglicherweise auch von Lorrains Landschaftsmalerei inspiriert sind. Sie schließen poetologisch an Turgenjews Prosagedichte an und erhalten ihre eschatologische Perspektive aus der Nennung des Namen Hieronymus Aeken *in Verbindung mit dem augustinischen Begriffspaar.*

Hofmannsthal hat die beiden kleinen Texte aus der ›Modernen Rundschau‹ nicht wieder publiziert und auch in keiner Titelliste erwähnt.[81] Erneut abgedruckt wurden sie erst postum in dem Sammelband ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer, 1930, S. 23f.).

---

[80] *H VII 17, pag.* 45*.f., SW XXXVIII. – Ernest Meissonier: ›La Charge de Friedland, 1807‹ (1875), Leinwand, 133:242 cm, seit 1887 im Besitz des Metropolitan Museum of Art, New York. In der Schlacht bei Friedland (Ostpreußen) besiegte Napoleon am 14. Juni 1807 das russische Heer unter Levin Benningsen. – Ders: ›L'Homme à la fenêtre‹ (1857), Standort unbekannt, Abbildung in: Gustave Larroumet: ›Meissonier‹. Étude suivie d'une biographie par Philippe Burty. Paris <1895>, neben S. 72. Auch ›La Charge de Friedland, 1807‹ ist in diesem Band abgebildet. – Meissonier (*1815) war am 31. Januar 1891 gestorben.*

[81] *Vgl. jedoch die ›Entstehung‹ zu* Die Mutter *(S. 38,23–39,4). Danach könnten in einer Liste von 1917, in der Hofmannsthal* Die ältesten <Aufsätze> 1892–95. (aus Frankf. Ztung. Oest Revue. Moderne Rundschau) *nennt (H VA 47.10, SW XXXVIII), auch die beiden Bildbeschreibungen gemeint sein.*

Überlieferung

D *›Bilder.*
(Van Eyck: Morituri. – Van Eyck: Resurrecturi. – Josef Israels: Die Heimkehr vom Felde. – Wilhelm Schindler: Pax.)‹
In: ›Moderne Rundschau‹. Halbmonatsschrift. Hrsg. von Dr. J<acques> Joachim und E<duard> M<ichael> Kafka. Wien: Verlag von Leopold Weiß. III. Band, 5./6. Heft, 15. Juni 1891, S. 223f.
Die ersten beiden Texte (= Textgrundlage) sind mit Loris *signiert (S. 223), die beiden folgenden mit »J.L. Windholz« (S. 223) und »Felix Dörmann« (S. 224).*
Auf S. 67,2f. wurden die beiden von der Redaktion der Zeitschrift nachgetragenen Korrekturen (vgl. ›Entstehung‹) berücksichtigt.
Emendiert wurde S. 67,12f. einander:] einander; *(vermutlich Druckfehler)*

Erläuterungen

67,4–18 Dann fiel … hochbordige Galeeren *Ähnliche Formulierungen finden sich in* Der Tor und der Tod*: Claudio steht bei Abendsonne am Fenster und schaut aufs Meer:* Jetzt rückt der goldne Ball, und er versinkt / In fernster Meere grünlichem Kristall; / Das letzte Licht durch ferne Bäume blinkt, / Jetzt atmet roter Rauch, ein Glutenwall / Den Strand erfüllend, wo die Städte liegen, / Die mit Najadenarmen, flutenttaucht, / In hohen Schiffen ihre Kinder wiegen, <...> *(SW III 64,3–9). – Vgl. auch Hofmannsthals Brief aus Marseille an Marie von Gomperz vom 22. September 1892:* Im alten Hafen ist Schifferstechen: die kämpfenden Schiffe mit grellbunten Farben, Tamburin und Pfeife, hochbordig, <...> das unabsehbare Dickicht von Masten, bunten Fetzen und schwarzen Tauen, auf Balken hängend und schwimmend hunderte halbnackter brauner Buben; und die Docks und die Schiffe und die Quais und die Balcone überfüllt von schreienden und winkenden Menschen: ein venezianisches Fest des Canaletto, nur größer und in grellsonnigem, blendendem plein-air. *(BW 141f.) Im selben Brief heißt es später: <...>* nicht weit von Avignon steht in einer einsamen, heroischen Landschaft im Stil des Claude Lorrain ein riesiger römischer Aquäduct, der Pont du Gard; dort sahen wir den Sonnenuntergang, im Stil des Claude Lorrain, mit leise athmendem gold durchfluthetem Abendduft. *(BW 142) Auch hier assoziiert Hofmannsthal Lorrains Landschaftsmalerei.*

67,24–29 Es war das weite öde Meer … versunkenen Stadt. *Vgl. die Offenbarung des Johannes 20,13: »Und das Meer gab die Toten, die darin waren, <...>; und*

sie wurden gerichtet, ein jeglicher nach seinen Werken.« Augustinus deutet das Meer in dieser Passage als Gleichnis für die gesamte Welt, aus der die Toten auferstehen (›De civitate Dei‹ 20,15).

67,26–29 streute Phosphorglanz ... versunkenen Stadt *Die versunkene Stadt oder Insel ist ein in der Literatur sehr häufig verwendetes Motiv. Erinnert sei nur an die Bearbeitungen des auf Platon zurückgehenden Atlantis-Mythos und an die Sage von der untergegangenen Stadt Vineta. – Das Motiv der schlafenden oder versunkenen Stadt begegnet auch mehrfach in Hofmannsthals Frühwerk. In* Der Tod des Tizian *(1892) berichtet Gianino:* Ich war in halbem Traum bis dort gegangen, / Wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht, / Sich flüsternd schmieget in das Kleid von Prangen, / Das Mond um ihren Schlaf gemacht und Flut. / Ihr Lispeln weht manchmal der Nachtwind her, / So geisterhaft, verlöschend leisen Klang, / Beklemmend seltsam und verlockend bang. / <...> / Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen / Vom blauen Strom der Nacht emporgespült / Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen, / Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen, / Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen *(SW III 45,5–11 und 14–18). Vgl. auch das Gedicht* Siehst du die Stadt? ... *(SW II 27). – Vgl. ferner Ola Hanssons Novelle ›Geschlechtslose Venus‹ aus der Sammlung ›Parias‹, die Hofmannsthal wohl im Januar 1891 las (vgl. die ›Entstehung‹ zu* Ola Hansson. Das junge Skandinavien*, S. 81,1–10). Dort sieht der Protagonist in einer Vision einen aufgeschlitzten Körper vor sich liegen und sieht »die Gedanken in Phosphorblitzen über die weite Meeresfläche des Unbewußten ihre Blasen werfen.« (Hansson, Ola: ›Parias. Fatalistische Geschichten‹. Berlin: Zoberbier 1890, S. 53)*

67,29 Wiederschein *Vgl. dazu Grimms ›Deutsches Wörterbuch‹: »uneinheitliche schreibung in neuerem schrifttum (bald mit* w i e d e r -*, bald mit* w i d e r -*) ein schwanken in der auffassung des ersten kompositionsgliedes (im sinne von ›zurück, abermals‹ oder ›gegen‹).« (14. Band, 1960, Sp. 1176) Bei Hofmannsthal gibt es beide Varianten. – Vgl. auch* Ola Hansson*, S. 77,35:* wiederspiegelt *und die Erl. dazu.*

67,33 ein seltsamer … leises Weinen *Erinnert an biblische Beschreibungen des Jüngsten Gerichts; in Matthäus 13,42 heißt es zum Beispiel über die zur Verdammnis Gerichteten: »da wird sein Heulen und Zähneklappen«, wohingegen in Jesaja 65,19 über das neue Jerusalem steht: »und ich will fröhlich sein über Jerusalem und mich freuen über mein Volk; und soll nicht mehr darin gehört werden die Stimme des Weinens noch die Stimme des Klagens«.*

Ola Hansson. Das junge Skandinavien
Vier Essays

Wenn Ola Hansson, der Verfasser der »Pariahs« und der »Alltagsfrauen«, nichts Anderes ist als ein Kritiker, ein geistvoller, blendender Kritiker, ein psychologischer Kritiker, wenn man will, aber nie ein schaffender, ein plastisch gestaltender Dichter, so ist der Kritiker Hansson dafür ein Dichter zu nennen an bunter Pracht des Stils, an Feinheit der Seelendivination und an dramatischer Kraft im Schaffen eines lebendig bewegten, tiefen und bedeutenden Hintergrundes.

Wie gewaltige und sinnreiche Statuen, symbolische Vertreter der skandinavischen Volkskraft, erstehen vor uns vier Gestalten, uns längst ehrwürdig und bekannt, trotzdem wie neu aus einem Guss erschaffen: Georg Brandes, der Pfadfinder von Volk zu Volk, der Führer im Streit und Vermittler der Zivilisationen; J.P. Jacobsen, der Däne, der Träumer, der junge Romantiker mit den feinen, ungeahnten Farben und den leisen, niegehörten Tönen, das zarte und traurige Saitenspiel, über das der Hauch unendlicher Sehnsucht hinweht; dann August Strindberg, der Schwede, der Thatgewaltige, der mächtige Rufer im Meinungskampf, der erbarmungslose Satiriker, dessen polemische Hiebe dröhnen, der überall Kampf sieht: Kampf zwischen Altem und Neuem, Kampf zwischen Mann und Weib, Kampf zwischen Aria und Paria: schneidige Klarheit ist um ihn und das Sausen des schwedischen Sturmes; endlich Arne Garborg, der Heimatlose, den sein Land nicht ernährt, weil er es zu scharf und klar und klug geschaut und geschildert.

Tausend Fäden schlingen sich von dieser Männer bestem Thun und Denken zu unserer besten Männer Thun und Denken: in deutscher Weisheit wurzelnd, einst Hegel's Apostel, ist Georg Brandes nach 30 Jahren heimgekehrt zu einem deutschen Quell der Erkenntnis, und heute heißt sein Evangelium: »Also sprach Zarathustra.« Auf deutscher Erde, am Tegernsee, isst Arne Garborg das Brot der Verbannung. Und in August Strindberg's Seele ringt mit Ibsen's Einfluss der Einfluss Nietzsche's. Manches wesentlich Deutsche, das mancher von uns unklar empfunden und dämmernd gedacht hat, mag er aus dem Buche Hansson's wieder empfangen, empfangen, durch fremden Geist geklärt und geformelt. Was zwischen Deutschland und Frankreich oft beobachtet wurde, wiederholt sich seit einem Vierteljahrhundert zwischen Deutschland und Skandinavien: wir geben ihnen den Gedanken, sie uns die Form; wir ihnen die Weltanschauung, sie uns das Kunstwerk, darin sie sich wiederspiegelt.

Die Generation der »Jungen«, der dieses Buch gewidmet ist, ist die, welche zwischen Ibsen-Björnson und den Jüngsten, Hansson selbst, Hans Jäger und Christian Krohg, L. Marholm und Amalie Skram, überleitend mitteninne steht. Gehört Garborg mehr zu diesen, Jacobsen mehr zu den Alten, bildet Brandes ein allumfassendes Band: – eines ist den vier geschilderten gemeinsam, dass sie sich

selbst als Übergangsgeister empfunden haben, als Doppelwesen mit dem Ringen zweier Weltanschauungen in der Seele. Jeder von ihnen hat das mehr als einmal ausgesprochen; am klarsten vielleicht Strindberg: »Wir ›Jungen‹ wurden von Eltern erzogen aus einem Zeitabschnitt, in welchem ›Glaube‹ und ›Ehre‹ hochgehalten wurden. Dann wurden wir in eine neue Epoche geleitet, welche den Erfolg um jeden Preis anbetete. Wir erlebten eine Zeit der Verfälschungen und lebten in der Epoche des Humbugs.« Dieser ein Ende zu machen, eine Wende der Zeiten zu schaffen, haben sie sich, Brandes wie allezeit an der Spitze, abgewandt von John Stuart Mill und Charles Darwin zu Friedrich Nietzsche.

ENTSTEHUNG

Die mit Loris *signierte Buchbesprechung von Ola Hanssons Aufsatzsammlung ›Das junge Skandinavien‹ erschien im zweiten Novemberheft 1891 der Wiener ›Allgemeinen Kunst-Chronik‹. In dieser Zeitschrift war im August des Jahres unter demselben Pseudonym Hofmannsthals Bericht über* Die Mozart-Centenarfeier in Salzburg *(TBA, RuA 1, S. 515–518) erschienen, damals auf Vermittlung von Felix Salten hin, der dort als Redakteur tätig war. Da nur Hofmannsthal zu jener Zeit das Pseudonym* Loris *verwendete, kann davon ausgegangen werden, daß auch dieser Text auf ihn zurückgeht, gleichwohl er ihn nicht brieflich erwähnte oder in Titellisten aufnahm.*

Bezüglich der Mozart-Centenarfeier in Salzburg *hatte Hofmannsthal Salten in einem undatierten Brief für die* musterhafte Korrektur *gedankt (B I 24), Texteingriffe sind also auch für den Hansson-Essay sehr wahrscheinlich.*

Der besprochene Band, 1891 im E. Pierson-Verlag (Dresden und Leipzig)[82] *erschienen, hat sich mit einer Anstreichung in Hofmannsthals Bibliothek erhalten (FDH/HvH Bibl., vgl. SW XL 279,23–28). Er enthält die vier Essays ›Die neue Richtung (Georg Brandes)‹, ›J.P. Jakobsen‹, ›August Strindberg‹ und ›Arne Garborg‹ (s. Erl.). Die im Text eingangs aufgeführte Novellensammlung ›Parias‹ war 1890 in Berlin in deutscher Sprache bei Zoberbier veröffentlicht worden. Die ›Alltagsfrauen‹ erschienen im Oktober 1891 bei S. Fischer in Berlin (s. Erl.). ›Parias‹ umfaßt zehn Novellen, von denen die meisten, beeinflußt von Edgar Allan Poe, Zwangshandlungen und unbewußt begangene Verbrechen thematisieren. Der Band ›Alltagsfrauen‹ mit dem an Bourget gemahnenden Untertitel ›Beiträge zur Liebesphysiologie der Gegenwart‹ besteht aus sechs Charakterstudien, die eingehend verschiedene, von ihrer Geschlechtlichkeit bestimmte Frauenfiguren beschreiben.*

Der Schwede Ola Hansson (1860–1925) veröffentlichte regelmäßig Beiträge in der Berliner ›Freien Bühne für modernes Leben‹ und anderen Zeitschriften im deutschsprachigen Raum, insbesondere auch im ›Magazin für die Literatur des In- und Auslandes‹, in welchem er 1890 eine sechsteilige Serie über ›Skandinavische Literatur‹ publizierte. Auch die in seinen Essays vorgestellten skandinavischen Dichter waren häufig durch eigene oder sekundäre Texte in der ›Freien Bühne‹ und anderen Organen vertreten.

Hansson stand zu jener Zeit, ähnlich wie er es für die von ihm beschriebenen Dichter postulierte, selbst zwischen den weltanschaulichen und ästhetischen Positionen von Georg Brandes, Friedrich Nietzsche, Julius Langbehn und Edgar Allan Poe. Er galt als einer der entscheidenden Nietzsche-Verfechter in Deutschland

---

[82] *In diesem Verlag publizierten auch andere Autoren des Jungen Wien, z.B. Hermann Bahr im selben Jahr: ›Die Überwindung des Naturalismus‹ und ›Russische Reise‹; beide Bände sind in Hofmannsthals Bibliothek überliefert (FDH/HvH Bibl.).*

und war politisch Anhänger des Pangermanismus. Sein ästhetisches Programm war ein physiologischer Subjektivismus, der die »terra inculta«[83] *des Unbewußten zu bearbeiten suchte.*[84]

*

Aus der auffallenden Präsenz Hanssons in den literarischen Zeitschriften, zu deren Lesern Hofmannsthal gehörte, erklärt sich, daß dessen Interesse an Hansson geweckt wurde. Ab Ende April 1891 ergab sich dann durch den Kontakt mit Hermann Bahr, der Hansson persönlich kannte und schätzte, die Möglichkeit, mehr über den Schweden zu erfahren.

Hofmannsthal hatte Hanssons literarische Produktion schon seit 1889 verfolgt. In seinem Tagebuch wird der Autor bereits am 2. Dezember 1889 erwähnt. In einem schematischen Überblick über die literarischen Entwicklungen seit dem Sturm und Drang, genannt Über Romantik,[85] *vermerkt er unter anderem:* d. Realismus Materialismus und Naturalismus, Sensitivismus, »le beau c'est le laid«, Symbolismus hist. und analyt. Geist; Willenskrankheit. *Als Repräsentanten dieser Strömungen nennt Hofmannsthal* Ola Hansson, Paul Bourget, Ibsen V. Hugo, Zola Baudelaire, Uhde Renan, Beyle.

Im Brief an Gustav Schwarzkopf vom 31. August 1890 spricht Hofmannsthal von einem Verhältnis, wie von Paul Bourget oder Ola Hansson geträumt; so feingestimmt, in Schwingungen und Schattierungen, so eigentümlich auf der Schneide zwischen Kopf und Herz, aus tausend Motiven kombiniert, eine Gegenwartsblume wie die Sensitiva amorosa.[86]

Im Januar 1891 findet sich in Hofmannsthals Tagebuch der Plan einer Flugschrift: Wissen und Bildung und das Wissen um die Bildung *(H VII 17, pag.* 12., *SW XXXVIII), ein Titel, der durch eine der Nietzsche-Abhandlungen Hanssons inspiriert zu sein scheint, in der es heißt: »Die gepriesene Bildung der Gegenwart ist keine Bildung, sie ist nur ein Wissen um Bildung.«*[87]

---

[83] *HANSSON, ALLTAGSFRAUEN, S. XI.*

[84] *Ausführlicher auf die Bedeutung Hanssons geht Hans-Georg Schede in seiner Einleitung zur ersten Edition von Hofmannsthals Aufsatz ein: ›*Loris. Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays. *Ein unbekannter Aufsatz Hugo von Hofmannsthals‹. Mitgeteilt von Ursula Renner und Hans-Georg Schede, eingeleitet von Hans-Georg Schede. In: HJb 4, 1996, S. 11–22. – Vgl. auch: Wieńczysław A. Niemirowski: ›Der Schriftsteller Ola Hansson in Berlin 1890–1893. Untersuchungen zu literarischen Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland‹. Lublin 2000, insbesondere S. 72f. und S. 83–129.*

[85] *H VII 17, pag.* 10., *SW XXXVIII. – Vgl. auch die ›Entstehung‹ zu* Die Mutter, *S. 37,16–24 und Erl. dort.*

[86] *B I 11f. – Ola Hanssons Novellensammlung ›Sensitiva amorosa‹, bestehend aus acht geschlechtspsychologischen Studien, erschien 1887 auf Schwedisch bei Österling in Hälsingborg. Eine deutsche Buchausgabe gab es erst 1892 bei Küchenmeister in Berlin. Drei Novellen aus dieser Sammlung erschienen 1890 in ›Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben‹ (Bd. 37): ›Die Neuvermählten‹ (Nr. 2, 11. Januar 1890, S. 28f.), ›Erinnerung‹ (Nr. 10, 8. März 1890, S. 157f.) und ›Lebensangst‹ (Nr. 25, 21. Juni 1890, S. 396–398).*

[87] *›Friedrich Nietzsche. Die Umrißlinien seines Systems und seiner Persönlichkeit. Kritischer Entwurf‹. In: ›Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart‹. Jg. 2 (1889), S. 400–418, hier: S. 402. Der Aufsatz erschien 1890 bei Fritzsch in Leipzig als Separatdruck (in den auch andere Nietzsche-Artikel Hanssons aus der ›Frankfurter Zeitung‹ vom März 1890 einflossen). Das Zitat dort S. 10.*

Ein weiterer Tagebucheintrag vom Januar 1891 über Henri Frédéric Amiel ist offenbar nach der Lektüre von ›Parias‹ entstanden: Verrückung aller Grenzen: kranke Nerven erzeugen ein Alpdrücken jede Empfindung schwillt überwältigend, unwiederstehlich. <...> Pariahs[88] *(H VII 17, pag.* 149, *SW XXXVIII). In Hanssons erster Novelle in diesem Band berichtet ›Ein Gezeichneter‹, wie er unbewußt einen Scheckbetrug beging: »ich fühlte, nun gab es keine Wahl mehr, Widerstreben wäre gewesen, als wolle eine Mücke mit einem Elefanten kämpfen <...>. <...> was dann geschah, davon habe ich keine Ahnung. Ich weiß nur, als ich wieder bei mir zu Hause war, wachte ich auf, wie aus einem unheimlichen Traum ... ein Traum mit Alpdrücken.« (HANSSON, PARIAS, S. 14f.)*

Für den Band ›Alltagsfrauen‹ interessierte Hofmannsthal sich kurz nach dessen Erscheinen im Oktober 1891. Dies geht aus einem auf Ende Oktober zu datierenden Brief an Hermann Bahr hervor, in dem es heißt: Ich bin sehr fleißig, lese Platon, den Sohn des Ariston, sowie den heiligen Tertullian, nächstens auch »In Dingsda«. – Alltagsfrauen?! Trois stations de psychothérapie?![89] *In Bahrs Antwortschreiben (Anfang November 1891) heißt es: »Also, lesen Sie ›Dingsda‹, jedenfalls auch ›Alltagsfrauen‹, u. natürlich ›stat<ions> d<e> psychoth<érapie>‹. Lesen Sie auch sicher ›Anarchisten‹ von Mackay.«*[90]

In Bezug auf Hanssons Veröffentlichungen in der Berliner ›Freien Bühne‹ erwies sich Hofmannsthal als Kenner, wie ein weiterer Brief an Bahr (nach dem 23. November 1891) belegt: Ja sogar die ›Freie Bühne‹ können Sie dort <bei Schnitzler> lesen und über Ola Hansson Freudentränen weinen. *(BW BAHR, ÖTM AM 25797 Ba, auch B I 37)*

Diese Briefzeugnisse zeigen, daß Hofmannsthal schon vor seiner Bekanntschaft mit Marie Herzfeld, der Übersetzerin und Vermittlerin zeitgenössischer skandinavischer Literatur, im März 1892 mit dieser Literaturszene vertraut war.

*

Auch nach der Veröffentlichung seiner Rezension in der ›Allgemeinen Kunst-Chronik‹ beschäftigte sich Hofmannsthal mit Hanssons Werk. Ein Jahr später, in einem Tagebucheintrag vom 11. November 1892, nennt Hofmannsthal als Themen für mögliche Essays *unter anderem* Ola Hansson Alltagsfrauen etc. *(H VB 2.25, SW XXXVIII), und in einer auf Juli 1893 datierten Bücherliste mit der Überschrift* zu erwähnende Bücher *finden sich* Ola Hansson Essays *(H VA 22, SW XXXVIII), womit wahrscheinlich ›Das junge Skandinavien‹ gemeint ist.*

Die Besprechung wurde zu Hofmannsthals Lebzeiten nicht wieder gedruckt und auch nicht in Briefen oder auf Titellisten erwähnt.

---

[88] *Auch hier findet sich die gleiche (falsche) Schreibweise (*Pariahs *statt ›Parias‹) wie in der Rezension, was ein weiteres Indiz für die Autorschaft Hofmannsthals ist.*

[89] *BW BAHR, ÖTM AM 25796 Ba, auch B I 36, dortige Lesung allerdings:* Alltagsfreuden.

[90] *BW BAHR, FDH 95. – Vgl. auch den Brief Hermann Bahrs an Samuel Fischer vom 10. November 1891: »›Dingsda‹ u. ›Alltagsfrauen‹ sind zwei Meisterwerke – das Beste, was Ihr Verlag bis jetzt gebracht hat.« (Samuel Fischer, Hedwig Fischer: ›Briefwechsel mit Autoren‹. Hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt am Main 1989, S. 166)*

Überlieferung

D Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays. (Dresden, E. Pierson, 1891.)
Am Schluß gezeichnet: Loris.
In: ›Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur‹. Hrsg. Dr. Wilhelm Lauser. Wien: Verlag der ›Allgemeinen Kunst-Chronik‹. XV. Band, Nr. 24, zweites Novemberheft 1891, S. 661f. in der Rubrik ›Buchbesprechungen‹.
Emendiert wurde: S. 77,11f. Pfadfinder] Pfandfinder *(Druckfehler), S. 78,4f.* hochgehalten wurden] hochgehalten wurde *(s. Erl.)*

Erläuterungen

77,3 »Pariahs« *Ola Hansson: ›Parias. Fatalistische Geschichten‹. Berlin, Zoberbier 1890. – Darin: ›Ein Gezeichneter‹, ›Kindesmörderin‹, ›Totschlag‹, ›Brandstifter –?‹, ›Geschlechtslose Venus‹, ›Verdorben‹, ›Giftmischerin‹, ›Muttermörder‹, ›Selbstmord‹ und ›Heimatlos‹. – Hermann Bahr schreibt darüber in der ›Freien Bühne‹: »Zwei Worte blos einstweilen von diesem herrlichen Buch, über das ich am liebsten ein ganzes Heft vollschreiben möchte. Eines der wenigen, welche man gelesen haben muß. Der Autor ist von jenen seltenen Künstlern, die etwas zu sagen haben, etwas was vor ihnen von keinem gesagt wurde und um sie herum von keinem gesagt wird. Und das ist just eben dasselbe, was die Entwicklung der Moderne heute zu sagen hat: die Stichworte zur Eröffnung der nächsten Scene. Die Discussion der neuesten Phase, in welcher die Litteratur sich über den Naturalismus hinaus entwickelt, wird seinen Namen bald zu einem Schlagwort schleifen.« (1. Jg., Heft 23, 9. Juli 1890, S. 618) – Zum Begriff ›Paria‹ vgl. Erl. zu S. 77,19* Aria und Paria.

77,3 »Alltagsfrauen« *Ola Hansson: ›Alltagsfrauen. Beiträge zur Liebesphysiologie der Gegenwart‹. Berlin: S. Fischer 1891. – Darin: ›Taube Blüthe‹, ›Drei Rosen‹, ›Mater dolorosa‹, ›Entgleist‹, ›Ein Leben‹, ›In der Damenpension‹. – Im Vorwort wendet sich Hansson gegen das von Hofmannsthal im Februar 1891 besprochene Werk ›Physiologie de l'amour moderne‹ von Paul Bourget (TBA, RuA 1, S. 93–98): »Dieses Buch«, heißt es bei Hansson, »hat nach meiner Ansicht einen einzigen, aber centralen Fehler: seinen Titel nicht zu rechtfertigen. Es ist erlesene, nicht genug zu würdigende Psychologie, aber keine Spur von Physiologie. Gerade in dieser Hinsicht habe ich im vorliegenden Buch versucht, einen*

*Schritt weiter, einen Schritt tiefer in die Physis hinabzuthun, um die Psyche zu erklären.« (*HANSSON, ALLTAGSFRAUEN*, S. X)*

77,5f. nie ein schaffender ... ein Dichter zu nennen *Hansson verbindet in seinen vier Essays Werkanalysen mit Passagen über Biographisches und belletristischen Beschreibungen der für die Umgebung der Dichter typischen Landschaften sowie Schilderungen von persönlichen Treffen und Anekdoten. – Vgl. auch die Besprechung ›Ola Hansson's neue Schriften‹ von Franz Servaes, die 1890 in der ›Freien Bühne‹ erschien: »Er <Hansson> kennt nur das subjektive lyrische Verhältnis zur Welt, und lyrisch wird alles was er schreibt, jede Kritik und jede Novelle. <...> Liest man die Essays <›Das junge Skandinavien‹>, so fühlt man öfters novellistischen Reiz, und liest man die Novellen <›Alltagsfrauen‹>, so steht man in ernsthaften Studien wie zu wissenschaftlichen Essays. Die Kritiken haben dadurch etwas Unterhaltendes und Spannendes gewonnen, sie sind farbenfroh und heiter und führen uns mitten ins brausende Leben hinein <...>. Die Novellen tragen den Stempel ernster Arbeit <...>.« (S. 1246f.) – Ola Hansson selbst räumt in seinem Vorwort zu den ›Alltagsfrauen‹ ein, seine Novellistik sei »ein Bastard von Wissenschaft und Kunst« (*HANSSON, ALLTAGSFRAUEN*, S. XI).*

77,7 Seelendivination *Divination: Voraussage von Ereignissen, Weissagung. Die Formulierung geht wohl auf Christoph Martin Wieland zurück, bei dem verschiedentlich von »einer geheimen Divinazion oder Vorwissenschaft seiner Seele« und »einer gewissen prophetischen Kraft oder Divination unsrer Seele« die Rede ist (›Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva‹, 2. Theil, 7. Buch, 2. Kapitel. In: ›Sämmtliche Werke‹, 12. Band, Karlsruhe, Buereau der deutschen Classiker 1814, S. 268, sowie ›Agathon‹, 1. Band, 2. Theil, 6. Buch, 4. Kapitel. Reuttlingen, Johann Georg Fleischhauer 1782, S. 36)*

77,11f. Georg ... Zivilisationen *Der dänische Literaturkritiker und Schriftsteller Georg Brandes (1842–1927), dem der erste Essay in Hanssons ›Das junge Skandinavien‹ gewidmet ist, habe die Aufgabe, »die der Nerv seines Lebenswerks ist: nämlich europäische und skandinavische Kultur zu verbinden und zu verschmelzen.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 15) Weiter heißt es: »Deshalb hat Brandes mit einer seltenen Affinität die ganze, verschiedenartige, nordische Dichterschaar, einen nach dem andern, an sich ziehen und zur Klarheit über sich selbst bringen können; aber das Band zwischen ihnen allen und um sie alle hat er nicht zu knüpfen vermocht.« (S. 17) – Von und über Brandes wurde häufig in der ›Freien Bühne‹ berichtet. Unter anderem erschien 1890 eine Vorversion von Hanssons Essay, auf den Brandes selbst reagierte (s. Erl. zu S. 77,25* Hegel's Apostel*).*

77,13–15 J.P. Jacobsen ... hinweht; *Ola Hansson beginnt seinen zweiten Essay über den Dänen Jens Peter Jacobsen (1847–1885) mit einer ausführlichen Landschaftsschilderung, die »das eigentlich Charakteristische im dänischen Volkscharakter« beschreiben soll, das »in der Empfänglichkeit für neue Zeitgedanken und Kulturströmungen, im geschmeidigen Verständniß aller geistigen Erscheinungen, <...> in der Vorliebe für die blassen Kopien des Traums dem farbenprunkenden Meisterbild des Lebens und der Leidenschaft gegenüber« liege. »Alle diese nationalen Hauptlinien der Natur und des Volkes findet man tief eingegraben in J.P. Jakobsen's Dichtung.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 30) »Er <Jakobsen> lebte <...> das nach innen gekehrte Seelenleben eines Träumers.« (S. 31) – Hansson postuliert, »daß Jakobsen ein Ohr für Töne hatte, die wir Andern niemals hören, einen Blick für Farben, die wir Andern niemals sehen. Das Leben, das unter und hinter dem Alltags- und Durchschnittsleben liegt, behorcht er mit seinen geschärften Sinnen; aber selbst das wirkliche Leben, das Leben des Alltags und Durchschnitts, das rund um ihn herum lebt und klingt und sich regt, erhält durch seine kranken Sinne und die Farben seiner Schilderung etwas Blühenderes, als es in unseren Augen hat.« (S. 65, Hervorhebung durch Bleistiftunterstreichung von Hofmannsthal in dessen Exemplar, FDH/HvH Bibl.) – Hansson stellt eine Verbindung zur Musik her: »Die Musik in J.P. Jakobsens Stil ist Kunst, Natur zur Kunst geläutert, die meisterliche Wiedergabe des Lebensrhythmus einer individuellen Seele <...>. Sie stimmt uns weich und traurig, zum Ueberdruß, zur Resignation, zu der ganzen Gefühlsscala, die durch diese Töne läuft. <...> Sie ist monoton, wie die Sehnsucht, ausdörrend und beklemmend, wie sie. Aber auf diesem schwierigen Instrument ist Jakobsen Virtuos; selbst unter diesen empfindlichen, zitternden Tönen, die nur durch ein Nichts von einander verschieden sind, weiß er den rechten für jede, noch so unmerkliche Schwingung der Seele zu finden.« (S. 66f.) – Vgl. dazu auch die Besprechung ›Ola Hansson's neue Schriften‹ von Franz Servaes, die 1890 in der ›Freien Bühne‹ erschien: »Es ist ein außerordentlich fein gestimmtes Instrument, auf dem hunderte von Seiten <sic> klar und hell erklingen, und auf dem das Leben und die Menschen viele Melodien spielen.« Weiter heißt es: »Farben tauchen da <in Hanssons Kritiken> auf und Klänge wagen sich hervor, wie sie unserem Ohr und Auge fremd waren, aber die wir wahrnehmen müssen mit Ergötzen und innerer Bewegung.« (S. 1246)*

77,15–20 August Strindberg ... Sturmes; *Hansson schreibt in seinem Essay über August Strindberg (1849–1912): »Strindberg's Naturell ist eine Häufung von Widersprüchen, von einander so gründlich entgegengesetzten Elementen, wie Wasser und Oel, oder Wasser und Feuer.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 105) In ihm herrsche ein »Seelenkampf«, ein »Kampf voll schmerzhafter Wehen zwischen den beiden in eine Person gezwängten Ichs« (S. 106). Im Anschluß an allgemeine*

Feststellungen geht Hansson näher auf Strindbergs Sittenroman ›Das rote Zimmer‹ und die satirische Schrift ›Das neue Reich‹ ein: »Der Verfasser hatte mit seinem ›Rothen Zimmer‹ in ein Wespennest getreten und tausend scharfe, giftige Stacheln stachen ihn. Er fühlte das Bedürfniß um sich zu schlagen – und ›Das neue Reich‹ erschien. <…> Es wirkte wie ein Orkan in der schwedischen Gesellschaft, und Strindberg mußte den Staub seines entrüsteten Vaterlandes von den Füßen schütteln und in die Verbannung gehen.« (S. 112f.) Hansson zieht das Fazit: »August Strindberg steht einsamer als irgend ein anderer Mann in Skandinavien. Sein Name wird draußen und daheim verdächtigt, und alle Hände und manche Zufälligkeiten sind gegen ihn. Er ist das Undurchschaubare, das Unverständliche für die ›gemeine Klugheit‹.« (S. 133) – In Deutschland war Strindberg unter anderem durch seine Veröffentlichungen in der ›Freien Bühne‹ bekannt.

77,17f. der überall Kampf sieht *Hansson erwähnt Strindbergs Kampflust nicht, betont in seinem Essay jedoch, Strindbergs Bücher seien »Satire über alles und alle, Hinz und Kunz, dich selbst und deinen Nächsten, Gott und den Teufel.« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 100) – Vgl. aber Strindbergs von Hofmannsthal zitierten Aufsatz ›Realismus‹ (vgl. Erl. zu S. 78,3–7* Strindberg: ... Humbugs.«*): »Man behauptet, daß gegenwärtig innerhalb der Litteratur ein Kampf wüthe. Unserm Dafürhalten nach kann man es nicht Kampf nennen, wenn der eine Theil, indem er sich eines Uebergewichtes bedient, das ihm eine zufällige soziale Stellung, wie etwa die Beherrschung eines periodischen Organs, in die Hand giebt, unaufhörlich auf den eingebildeten Gegner losschlägt, ohne daß der andere sich zur Wehr setzt oder die Lust verspürt, es zu thun. / Jedoch nach dem Wunsche vieler Leute muß hier ein Kampf vor sich gehen, denn man entbehrt eines solchen schon lange, und ohne ihn wäre die Sache garnicht interessant; und dieses Scheingefecht muß die alten Themata Realismus und Idealismus zum Vorwurf haben.« (›Freie Bühne‹, 1. Jg. 1890, S. 1241)*

77,18 Altem und Neuem *Spielt wohl hauptsächlich auf Strindbergs ›Realismus‹-Essay an: »Der Schriftsteller einer verflossenen Zeitperiode konnte durch allgemeine Andeutungen Eindruck machen, weil das Geschlecht, welches ihm lauschte, eine Erziehung durch die Sinne erhalten hatte, die es empfänglich dafür machte. Das neue Geschlecht, das durch die ›exakten Wissenschaften‹, durch Naturwissenschaft, Mathematik erzogen wurde, empfindet keinen Eindruck durch die Andeutungen der Alten, das ist kein F e h l e r der ›Jungen‹, sondern eine E i g e n s c h a f t. / Wenn nun das Hirn der Jungen durch Trainiren anders gestaltet wurde, als das der Alten, so muß ein unauflösliches Mißverständniß entstehen.« (›Freie Bühne‹, 1. Jg. 1890, S. 1241f.)*

77,18f. Mann und Weib *Vgl. dazu in Hanssons Strindberg-Essay: »Die junge nordische Literatur beschäftigt sich insonderheit mit e i n e m Thema: der Frauen-*

frage und dem Verhältnisse der Geschlechter zueinander. <...> Einige Zeitgenossen wollen die Frau auf die Stufe des Mannes erheben, sie ihm gleichmachen in allem <...>. Andere wieder meinen, es gäbe eine seelische Verschiedenheit zwischen den Geschlechtern, die sich nie werde ausgleichen oder beiseiteschieben lassen, da sie auf physiologischer Grundlage ruht, und diese Verschiedenheit wiese sie auf verschiedene Wirksamkeitsgebiete hin, aber man müsse auf eine größere Freiheit und Natürlichkeit im Umgange der Geschlechter hinarbeiten. Der glühende Wortführer dieser Richtung ist August Strindberg. Zwischen diesen beiden Richtungen steht der Kampf <...>.« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 94f.) – Ferner schreibt Hansson im selben Essay über Strindbergs Stück ›Der Vater‹: »Die Eine, Laura im ›Vater‹, hat während vieler Jahre einen nimmerruhenden Kampf mit ihrem eignen Mann um die Herrschaft im Hause geführt. <...> Wie zwei Fechter stehen sie einander gegenüber, Mann und Weib, Adam und Eva <...>.« (S. 122) – Vgl. auch in Strindbergs ›Realismus‹-Essay: »Man hat den Realisten auch vorgeworfen, daß sie mit Vorliebe eine nach der Meinung der Idealisten bedeutungslose Frage, nämlich das Verhältniß zwischen den Geschlechtern behandelten. <...> Aber die Realisten <...> nehmen die Frage ernst und finden sie zu hoch, um damit zu scherzen.« (›Freie Bühne‹, 1. Jg. 1890, S. 1243)

77,19 Aria und Paria *Aria: Angehöriger der Arier, hier gemeint als Herrscherkaste im Gegensatz zu Paria: Ausgestoßener bzw. Außenseiter (das Wort leitet sich vom tamilischen Namen einer südindischen Trommlerkaste her). ›Paria‹ heißt auch ein Drama von August Strindberg aus dem Jahr 1889. – Vgl. in Hanssons Strindberg-Essay über dessen Roman ›Tschandala‹: »Das Große und Schöne in der Erzählung liegt darin, daß Strindberg's Dichtergenie den banalen Alltagsconflict zu einem weiten Symbol für zwei mächtige Zeitströmungen emportreibt, so daß wir hinter dem uninteressanten Gezänk zwischen dem Menschen Strindberg und einem gewöhnlichen Schuft in grandioser Perspective den Kampf erblicken, der durch Jahrhunderte zwischen Aristokrat und Plebejer, Aria und Paria, Hirn und Hand geführt worden ist.« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 120f.)*

77,20–22 Arne Garborg ... geschildert *Hansson attestiert dem Norweger Arne Garborg (1851–1924) »hellen, mißtrauischen Geist« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 169). Über sein Werk heißt es: »Darum liegt auf diesen Schilderungen <in ›Mannsleute‹> ein Licht von fast verletzender Klarheit <...>. Der Verfasser behandelt diese Wirklichkeit, unter der er selbst so viel gelitten, wie ein Stück Zeug, das er mit der scharfen, schonungslosen Säure seines Verstandes untersucht <...>.« (S. 180f.) Über Garborgs ›Ein Freidenker‹ schreibt Hansson: »Er hat mit seinem Unglauben einen bösen Dämon heraufbeschworen, der ihm wie sein Schatten, wie ein Fluch, wie eine Verurtheilung folgt. <...> selbst wird er ein Landflüchtiger, ausgespieen aus seinem Vaterlande wie ekler Schleim.« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 162f.)*

77,25 Hegel's Apostel *Ola Hansson schreibt in seinem ersten Essay über Brandes: »Georg Brandes' geistiger Ausgangspunkt war der Hegelianismus; seine beiden ältesten Arbeiten waren Abhandlungen in dem gewöhnlichen hegelianisch-akademischen Genre. Obgleich er sich früh und gründlich von dessen Herrschaft losmachte, war sie ihm doch schon in's Blut übergegangen. Sie hat seinem Geist ein Gepräge gegeben, das er noch bis jetzt beibehalten. Es verräth sich in den abstrakt-spekulativen Intermezzos, die überall in Brandes' Produktion hineingemengt sind, und in denen uns sogar die Hegelsche Terminologie entgegentritt, wie das Skelett einer ausgestorbenen Thierart. Aber vor Allem verräth sich Brandes' hegelianischer Geisteszuschnitt in seiner Vorliebe für eine dialektische Behandlung allgemeiner Ideen.« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 18) – Nachdem eine Vorversion dieses Essays am 26. März 1890 unter dem Titel ›Georg Brandes und die skandinavische Bewegung‹ in der ›Freien Bühne‹ erschienen war (1. Jg., Heft 8, S. 233–236, entspricht größtenteils dem II. Teil des Brandes-Essay, mit leichten Abwandlungen und Ergänzungen), bestritt Brandes in einer Replik nachdrücklich Hegels Einfluß (›Der Nekrolog eines Lebendigen‹, 2. April 1890, ›Freie Bühne‹, 1. Jg., Heft 9, S. 266–269).*

77,25 30 Jahren *Richtig sind knapp 20 Jahre. Georg Brandes' Vorlesungsreihe an der Kopenhagener Universität über ›Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts‹ erschien 1871 in dänischer Sprache und ab 1872 in deutscher Übersetzung (FDH/HvH Bibl.: 3 Bde., Berlin ²1924). Sie wird von Hansson in seinem Essay über Brandes als »Markstein zwischen zwei Epochen der skandinavischen Schönliteratur« bezeichnet (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 5). Die ›Vorlesungen über Friedrich Nietzsche‹, laut Hansson »Brandes' zweiter großer Einsatz in die Cultur des Nordens« (S. 13), hielt er 1888 an derselben Universität, also nicht 30, sondern knapp 20 Jahre später, wie es auch Ola Hansson wiederholt schreibt (s. Erl. zu S. 77,26f.* »Also ... Zarathustra«).

77,25f. nach 30 ... Erkenntnis *Vgl. in Hanssons Brandes-Essay: »Von Deutschland ging Brandes aus; in Deutschland hat er geschlossen. Sein Ausgangspunkt war Hegel; seine letzte Station wird bis auf Weiteres von Nietzsche bezeichnet.« (HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 22)*

77,26f. »Also ... Zarathustra« *Hansson schreibt in seinem ersten Essay über Georg Brandes: »Eines Tages im Herbst 1888 stand derselbe Mann <Brandes>, dessen Wort vor zwanzig Jahren rundum in Skandinavien gezündet und Licht gebracht, wieder auf einem der Katheder der Kopenhagener Universität. Wieder entblößte er einen Zeitgedanken <...>. Er las über Friedrich Nietzsche. <...> Georg Brandes hatte sich in den zwei Jahrzehnten, während welcher die von ihm hervorgerufene geistige Bewegung sich über den Norden verbreitete und ins Volk hinabgedrungen war, mehr und mehr dem entfremdet gefühlt, was man sein eige-*

*nes Werk nannte.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 11) – »Diese seine Vorlesungen über Nietzsche waren Georg Brandes' zweiter großer Einsatz in die Cultur des Nordens. Und die zweite That kann sich an Bedeutung wohl mit der ersten messen. Wie vor zwanzig Jahren eine ganze Dichterphalanx sich um die ›Hauptströmungen‹ zusammenschloß, so hat auch der Verkündiger des Nietzschianismus seine neue Saat schon aufgehen und Frucht ansetzen sehen. 1870 war viel Krethi und Plethi mit, und drängte sich lärmend um den Freiheitsmann zusammen; jetzt ist es blos die Elite – die nie nach Ziffern zu messen ist – die seinen Spuren folgt, den Markt verläßt und, gleich Nietzsche's Zarathustra, sich auf die Berge zurückzieht, damit ihre wilde Weisheit in der Einsamkeit trächtig werde.« (S. 13) – Im Vorwort zu den ›Alltagsfrauen‹ zitiert Hansson wörtlich aus Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹ (es sei »besser in Räuberhand <zu> fallen, als in die Träume eines brünftigen Weibes«,* HANSSON, ALLTAGSFRAUEN*, S. VIIIf.).*

77,27f. Auf deutscher ... Verbannung *Hansson schreibt in seinem Essay über Garborg: »Er <Garborg> dachte daran, sich irgendwo in Süddeutschland niederzulassen, wahrscheinlich in Bayern.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 142) Später heißt es: »Solche Dinge gedruckt lesen zu müssen, war mehr, als Garborgs Landsleute vertragen konnten. Die erste Wirkung des Buches <›Mannsleute‹> war, daß der Verfasser <Garborg> des Staatsrevisionspostens, der ihm seit einigen Jahren ein verhältnismäßig sorgenloses Dasein verschafft, enthoben wurde. Er ging ins Hochgebirge, weit weg von dem Christiania, das er geschildert, und baute sich eine Berghütte in einem versteckten Winkel des nördlichen Norwegens. Dort lebte er ein paar Jahre, bis er mit Weib und Kind aus der unerträglichen Einsamkeit und seiner Heimath wegzog und sich vorübergehend in Deutschland niederließ.« (S. 178)*

77,28f. Und in ... Nietzsche's. *Vgl. Hanssons Strindberg-Essay: »Der Roman ›Tschandala‹ verdient hauptsächlich Interesse als Ausschlag der Nietzsche-Strömung, die sich jetzt im skandinavischen Kulturleben bemerkbar macht.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 120) In Strindbergs Roman ›An offener See‹ sieht Hansson Nietzsches Übermenschentypus realisiert (S. 128). – Hansson vergleicht an einigen Stellen Strindbergs mit Ibsens Dramen, wobei er regelmäßig Strindberg den Vorzug gibt (z.B. S. 126).*

77,35 wiederspiegelt *Wiederspiegeln: eine damals noch gebräuchliche Schreibung neben »widerspiegeln«, zahlreiche Belege in Grimms ›Deutschem Wörterbuch‹, Bd. 29, Sp. 1232f. – Vgl. auch* <Bilder>*, S. 67,29:* Wiederschein *und die Erl. dazu.*

77,37 Ibsen-Björnson *Über Henrik Ibsen (1828–1906) und Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) hatte Ola Hansson am 10. Januar 1890 einen Aufsatz im Feuilleton*

*der ›Neuen Freien Presse‹ veröffentlicht: ›Die beiden Propheten des Nordens‹ (Nr. 9116, Morgenblatt, S. 1–3), welcher z.T. wörtlich in seinen Aufsatz über Garborg einging. Dort heißt es, die beiden seien die »großen Propheten des Nordens« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 149), allerdings »Propheten, die sich in eine Sackgasse der Cultur verirrt haben« (S. 152). Björnson wird als Ibsens »Zwillingsbruder« bezeichnet (S. 151) und im gleichen Essay schreibt Hansson: »Ibsen ist in seiner ganzen Dichtung ein Typus für all' das Harte, Strenge, Verschlossene im norwegischen Temperament; all' die mürrische, unzugängliche, wortkarge Verschlossenheit, die ein anderer von Norwegens Dichtern als die nationale Erbsünde par préférence gegeißelt hat, ist von ihm in die ideale Sphäre der Dichtung erhoben worden. Für uns Skandinaven ist er fast ganz und gar ein Name, hinter dem wir kaum mehr einen Menschen unterscheiden können. Er sitzt, eine moderne Eule der Minerva, auf seinem Zweig in München, und sendet uns regelmäßig jedes zweite Jahr einen mystischen Orakelspruch, der von den großen Zeitungen commentirt und von dem großen Haufen der ›literarisch Gebildeten‹ angebetet wird, als käme er direct vom lieben Gott. / In einem wunderlich schroffen Gegensatze zu dieser Schnecke, die sich, einsam als Mensch, apokalyptisch als Dichter, in ihrer Schale hält, steht ein anderer von den alten Dichtern des Landes, Björnson. Norwegen hat außer seinen dunklen, kargen, abgeschlossenen Gebirgsstrecken, in denen das Schweigen sich zur düsteren Beleuchtung verdichtet und zu den runden Scheitelknochen der Bergknollen gehärtet hat, auch sonnige, grünende Flußthäler, die sich öffnen wie ausgebreitete Arme, und leuchten wie ein Lachen. Der norwegische Volkscharakter ist selbst eine solche Landschaft mit dunklen Klüften und frischen Idyllen, und in seiner Dichtung laufen die weltfeindlichen Bußlieder der Haugianer, und der Juchzer der Säterdirne neben einander her. Und all das Helle, Frohe, Naive, die grünen Abhänge, der Sonnenschein und die aufgegangenen Flüsse funkeln und donnern, singen und leben in Björnson's Dichtwerken.« (S. 144f.) Zu Hofmannsthals Verhältnis zu Ibsen vgl. dessen 1893 erschienene* kritische Studie*:* Die Menschen in Ibsens Dramen *(TBA, RuA 1, S. 149–159).*

77,37f. Hans ... Krohg *Der Norweger Hans Jæger (1854–1910) hatte 1885 mit seinem Roman ›Kristiania-Boheme‹ für einen Skandal gesorgt. Das Buch wurde als sittenverderblich verboten und Jæger zu einer Arreststrafe verurteilt. Hansson nennt ihn in seinem Brandes-Essay »das enfant perdu der freien Liebe« (*HANSSON, SKANDINAVIEN*, S. 21). Sein Landsmann Christian Krohg (1852–1925) verursachte ein Jahr später, 1886, einen ähnlichen Skandal mit seinem Roman ›Albertine‹, der im Prostituiertenmilieu spielt. – Im Essay über Garborg schreibt Hansson: »Norwegens alte große Dichter sind – alt. Die neue Literatur zählt, außer Garborg, wenigstens zwei Mitglieder von Rang: Christian Krohg und Hans Jäger. Die haben jeder ihr classisches Werk geschrieben, aber seither sind sie wie ver-*

stummt. Für immer? Das weiß man nicht. Krohg ist Maler, und vielleicht weiht er sich in Zukunft ausschließlich dieser Kunst. Was Jäger anbetrifft, so meinen Viele, er sei ein gebrochener Mann. Sein Buch war das kühnste Buch, das jemals im Norden geschrieben worden; die Rache der Gesellschaft war vollauf danach.« (S. 183f.)

77,38 L. Marholm *Die dänisch-baltische Autorin und Frauenrechtlerin Laura Marholm (d.i. Laura Mohr, 1854–1928) war seit 1889 mit Ola Hansson verheiratet und veröffentlichte gelegentlich in der Berliner ›Freien Bühne‹. – Hofmannsthal erwähnt sie ein Jahr später, am 11. November 1892, in einem Tagebucheintrag, in welchem er als Themen für* mögliche Essays *unter anderem* Laura Marholm zur Psychologie der Frau *nennt (H VB 2.25, SW XXXVIII).*

77,38 Amalie Skram *Die naturalistisch geprägte norwegisch-dänische Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Amalie Skram (1846–1905) debütierte 1882 mit der Erzählung ›Madam Høiers Leiefolk‹. Es folgten einige Ehe- und Generationsromane sowie Erzählungen, die häufig die Rolle der Frau in der Ehe und dabei auch weibliche Sexualität behandeln. Ihre Arbeiten wurden oft als Provokationen empfunden und lösten Proteste aus. Ihre Erzählung ›Karen's Weihnachten‹ wurde 1891 in der ›Freien Bühne‹ veröffentlicht (2. Jg., S. 404).*

78,3–7 Strindberg: ... Humbugs.« *Fast wörtliches Zitat aus August Strindbergs Aufsatz ›Realismus‹, der 1890 in der ›Freien Bühne‹ abgedruckt wurde. Dort heißt die entsprechende Stelle: »Wir ›Jungen‹ wurden von Eltern erzogen, aus einem Zeitabschnitt, in welchem Glaube und Ehre geachtet wurden. Dann wurden wir in einer neuen Epoche geleitet, welche den Erfolg um jeden Preis anbetete. Wir erlebten die neue Zeit der Verfälschungen und leben mitten in einer Epoche, die ihren Namen aus Amerika erhalten, in der Epoche des Humbugs.« (1. Jg., S. 1242)*

78,8f. John Stuart Mill *Ola Hansson schreibt in seinem ersten Essay über Brandes, daß die demokratische und oppositionelle Literatur des 19. Jahrhunderts hauptsächlich von dem englischen Philosophen und liberalen Ökonomen John Stuart Mill (1806–1873) beeinflußt war: »Vor sich her trug man einen Fetisch, den man von England herübergeführt – das Bild eines Mannes, der Stuart Mill hieß; aus den Büchern dieses Mannes, die – charakteristisch genug – der Häuptling selbst <Georg Brandes> durch Uebersetzung beim skandinavischen Publikum eingeführt, holte man gute Schlagworte von ›politischer Freiheit‹, ›Emancipation des Weibes‹ und ›altruistischer Moral‹.« (*HANSSON, SKANDINAVIEN, S. 7*) Später heißt es: »Und eines Tages stand er <Brandes> frei auf der Höhe und redete begeisterte Worte über diesen deutschen Propheten <Nietzsche>, für den die Mill'sche Moral nichts ist, als das Krankheitssymptom einer degenerirten Zeit;*

diesen ›radicalen Aristokraten‹, der alle großen freiheitlichen Volksbewegungen in der Geschichte, die Reformation, die französische Revolution, den modernen Socialismus zu Sklavenaufläufen herabsetzt und die Behauptung wagt, daß die millionenfachen Millionen der Nationen nur dazu da sind, um ein paarmal in jedem Jahrhundert die große Persönlichkeit hervorzubringen.« (S. 12) – In einer auf Januar 1891 datierten Literaturliste aus Hofmannsthals Tagebuch erwähnt dieser John St. Mill; Essays on unsettled questions of political economy *(H VII 17, pag.* 153*, SW XXXVIII).*

78,9 Charles Darwin *Der britische Evolutionstheoretiker Charles Darwin (1809–1882) wird von Hansson nur am Rande erwähnt. Über Jacobsen schreibt er: »Es ist ebenso so charakteristisch, wie natürlich, daß der erste Dichter <J.P. Jacobsen> d i e s e r Naturauffassung <die die Natur um ihrer selbst Willen liebt> im Norden derselbe Mann war, der Darwin in seiner Heimath bekannt machte.« (S. 35) – In einem früheren Artikel Hanssons, genannt ›Literarische Produktionsarten. Lose Linien‹ (›Frankfurter Zeitung‹, 24. September 1889, erstes Morgenblatt, S. 1f.), berichtet er ausführlich über Darwins akribische Arbeitsweise und stellt dieser die inspirierte Nietzsches gegenüber, die in einem einzigen Augenblick zu denselben Ergebnissen kommen könne. – Hofmannsthal selbst beschäftigte sich schon seit 1887 mit der* Darwin’sche<n> Theorie *(H VII 13, S. 3, SW XXXVIII).*

Ferdinand v. Saar: »Schloss Kostenitz«

In dieser großen Ausstellung im Prater, waren unter vielerlei bunten Dingen auch gewisse einfache und bescheidene Reliquien, die für den Blick der Fremden wenig Reiz haben mochten, zu unseren Augen aber vertraulich und rührend redeten. Sie schufen in uns diese wehmüthige, leise Sehnsucht, wie wenn man an Kindertage denkt. Die Verklärung der Vergangenheit war auf ihnen desto stärker, je schmuckloser und kindischer sie selbst waren. Ich meine die Andenken an unserer Großväter Zeit: die unbeholfenen kleinen Aquarelle mit gelben Häusern und altmodischen Menschen auf dem Gras der Basteien; die geschmacklosen Möbel ihrer kleinen lieben Zimmer; die polirten Glaskästen mit ihren Lieblingsbüchern: Castelli und Tiedge, die erste Ausgabe von Childe Harold und ein wehmüthig moderduftiger Musen-Almanach; die vergilbten Blätter ihrer Briefe mit umständlicher Artigkeit und einem ungeübten, kindischen und herzlichen Stil ....

Es weht für uns um alle diese Dinge eine Luft beschränkter Güte und verträumten Friedens, die ein unsagbares Heimweh über Einen bringt, ein sinnloses Verlangen nach alledem, was so verwandt ist und dabei so unbegreiflich weit und ganz unwiederbringlich.

Dieses Heimweh nach Jugendlichkeit, diese Sehnsucht nach verlorener Naivetät, die aus Kinderaugen ins Leben schaut, nach Einfachheit, nach Resignation und nach stillem, leisegleitendem Leben ist eine sehr österreichische Stimmung, vielleicht die Grundstimmung unserer wirklichen Dichter.

Adalbert Stifter hat sie sehr deutlich gefühlt und ausgesprochen. Grillparzer hat aus ihr seine rührende Lebensbeschreibung geschrieben und viele traurige Verse.

»Wenn erst ich das Verlor'ne wieder hätte,
Wie gäb' ich gern, was ich seitdem gewann«.

Er liebt es, in einem leisen, schmerzlichen Ton mit der Vergangenheit zu reden; der alte Mann sitzt gern unter den Bäumen, die über dem Knaben gerauscht hatten. Wie seine stillwandelnden, sensitiven Frauen leidet er unter dem Leben, das verwirrt und verletzt. Sie alle sehnen sich nach unverstörten, stillen Lebenskreisen, nach reingestimmtem, leisem Reden mit sich selbst in dämmernder Ruhe; sie sind wie Pflanzen, die das Umgraben nicht ertragen; grelles Licht und schriller Lärm macht sie zittern; sie haben eine unbestimmte Angst vor dem Leben, das tödten kann, und vor sich selbst, vor den unbewußten, dämonischen Tiefen ihrer Seele. Sie weben in leiser, aufgelöster Musik, aber es gibt Musik, die sie fürchten, weil sie in gefährlichen Tiefen wühlt. Ihr Leitmotiv ist ein zartes und graziöses Tanzlied, ein Menuett der Resignation und Beschaulichkeit. Mozart entspricht ihren klargestimmten und schönen Seelen; Beethoven schon ängstigt und verwirrt sie manchmal. Es ist der alte Gegensatz zwischen Musik des Apollo und Musik des

Dionysos, zwischen den heiligen Accorden der Lyra und dem unheiligen Getön von Flöten und Becken.

Es sind Menschen, die zart und tief erleben; ein Musikstück, ein nachklingendes Gespräch, ein Selbstvorwurf beschäftigt sie tief und lange; es gibt von Grillparzer ein merkwürdiges Gedicht: »Als sie zuhörend am Clavier saß«; das Erlebniß des Gedichtes ist nichts als das Nachempfinden einer Symphonie, von dort, wo sich die Töne klirrend und schluchzend verwirren, bis zur Lösung, wie sich der Dreiklang herrlich und beruhigend aus den Wogen hebt ...

Auch die Menschen Saar's variiren diese innerliche, empfindungsfeine und lebensängstliche, österreichische Grundstimmung. Fast Alle flüchten aus dem Leben; »flüchten« ist nicht das rechte Wort: es ist ohne Heftigkeit und anklagendes Pathos, ein leises, schüchternes Hinausgehen, wie aus einer aufregenden und peinlichen Gesellschaft. Es ist etwas Hilfloses und Frauenhaftes an den meisten; sie verlernen den Verkehr mit Menschen gern und leicht; sie umgeben sich gern mit alten, abgeblaßten und abgegriffenen Dingen; das Weltfremde thut ihnen wohl und sie stehen sehr stark unter dem räthselhaften Bann des Vergangenen.

Die beiden Menschen auf »Schloß Kostenitz« – der Novelle, welche zuerst in diesem Blatte gedruckt wurde – leben ein Leben im Stil der »Wahlverwandtschaften«, nur um eine Nuance empfindsamer. An Stelle der königlichen Kunst des Bauens, der herrischen Lust am Gestalten und Umgestalten tritt weiches schmiegsames Genießen und Ausfühlen der Stimmung. Sie ordnen nicht an, sie haben nicht die Lust am kleinen Regieren, den künstlerisch-tyrannischen Zug, der anmuthig und gewaltig durch Goethe'sches Wesen geht (»Prometheus«, »Meister«, »Die erziehenden Frauen«, »Benvenuto Cellini«, »Faust«), aber sie haben ein anderes Reich, ihr eigenes reiches Reich: sie fühlen fein und viel. Ihre Seelen, die das sanfte Schöne brauchen, sind ohne irres Tasten und Beben. Es ist eine ruhige, fast conventionelle Anmuth in dem schönen Leben, das sie führen, diesem herzlichen und stillen Gartenleben, zwischen halben und beruhigenden Farben der Natur, zwischen leisem Blühen und Duften und Dämmern: in Alt-Wiener Vasen nicken lose Blumen, die »Schilflieder« sind aufgeschlagen und aus dem offenen Fenster strömen die Töne des kleinen Claviers in den nächtigen Garten. Und zwischen all' diesem stillen Schönen eine stille schöne Frau, mit viel Musik in der Seele und einem anmuthig begrenzten Gedankenleben.

Es ist die schönste Idylle, die wahrste, die nächstverwandte. Wir sehnen uns immer nach ihr: wenn wir in alten Büchern blättern, wenn wir durch alte, enge Gassen gehen; dann weht es uns wie eine flüchtige Ahnung davon an, oder wenn sie ein Dichter so malt, mit verklärenden Farben des Verlangens. Sie war gewiß nie. Sie ist nichts als Fata morgana. Sie malt die ruhige Dämmerung und wir stehen im ruhelosen grellen Tag. Wir erleben so viel, so hastig und so weihelos-undeutlich. Wir sind kein zuversichtliches Geschlecht, aber wir betasten viel zu viele

Dinge; wir reden auch zu laut, zu schnell und von zu Vielem; wir sind zur Anmuth nicht gesund genug und all' zu arm an innerer Musik.

Auf das verträumte Geschlecht ist ein wirres und ängstliches gefolgt. .....

Die Psychologie der Epochen, das nachdenkliche Beschauen der wechselnden Menschengeschlechter ist stärker in diesem Buch als je in einem von Saar's früheren. Es ist wie ein Abrechnen. Vielleicht gerade darum ergreift es so und scheint einen Jeden so nahe anzugehen.

ENTSTEHUNG

Die Rezension der Novelle ›Schloß Kostenitz‹ von Ferdinand von Saar (1833–1906) erschien am 13. Dezember 1892 in der Wiener ›Deutschen Zeitung‹, wahrscheinlich durch die Vermittlung von Hermann Bahr, der dort als Redakteur und Theaterkritiker tätig war. Im selben Blatt hatte Hofmannsthal am 10. November des Jahres seinen Essay Südfranzösische Eindrücke *(TBA, ERZÄHLUNGEN, S. 589–594) veröffentlicht.*

Saars Novelle war zwischen dem 27. Juli und dem 20. August 1892 in der Abend-Ausgabe der ›Deutschen Zeitung‹ in 20 Folgen (Nr. 7391–7414) abgedruckt worden. Die erste, im Text leicht veränderte Buchausgabe erfolgte noch 1892, mit der Jahresangabe 1893.[91] *Bedenkt man, daß Hofmannsthal von Anfang September bis zum 8. Oktober 1892 auf Reisen war (Schweiz, Frankreich und Italien), kann sein Aufsatz frühestens in der zweiten Oktoberhälfte, eher im Zeitraum von November bis Anfang Dezember des Jahres entstanden sein. Handschriften oder Notizen sind nicht erhalten.*

*

Die Novelle handelt von einem Freiherrn namens Günthersheim, der wegen seiner liberalen Ansichten in der Restaurationszeit aus dem Staatsdienst entlassen wird und sich 1849 mit seiner sehr viel jüngeren, kinderlosen Frau Clotilde auf sein Sommerschloß Kostenitz zurückzieht.[92] *Die Zurückgezogenheit der neuen Lebensweise scheint dem in sich gekehrten Wesen Clotildes vollkommen zu entsprechen. Sie leben drei Wochen in harmonischer, sommerlicher Idylle, bis ein Dragonerregiment auf dem Gut zwangseinquartiert wird. Die junge, empfindsame Ehefrau, die bisher mit ängstlicher Scheu allen Versuchungen aus dem Weg gegangen ist, weil sie wußte, daß ihr die Kraft des Widerstands fehle, fühlt sich vom Offizier der Kompanie, Graf Poiga-Reuhoff, angezogen, unterdrückt diese Gefühle jedoch, bis dieser ihr eines Tages im Park auflauert und sie bedrängt. Zwar erliegt sie den gräflichen Avancen nicht, vermag sich aber dennoch den Selbstvorwürfen, keine entschiedene Abwehr geleistet zu haben, nicht zu entziehen. Ihr Mann, dem sie alles gesteht, verzeiht ihr sofort und versucht liebevoll, sie zu trösten. Sie selbst kann sich nicht verzeihen und ist überzeugt, daß die Idylle nun für immer zerstört sei. Der Freiherr stellt den Grafen zur Rede und bittet ihn, das Schloß zu verlassen. In diesem Augenblick trifft der Marschbefehl ein und am nächsten Tag wird das Dragonerregiment abgezogen. Infolge der nagenden Reue bricht bei der jungen Frau am selben Tag Typhus aus. Sie stirbt innerhalb kürze-*

---

[91] *Ferdinand von Saar: ›Schloß Kostenitz‹. Novelle. Heidelberg: Weiß 1893. Im folgenden wird diese Ausgabe zitiert als SAAR, KOSTENITZ.*

[92] *Vorbilder für das literarische Ehepaar waren Leopold und Josephine von Wertheimstein, wie aus einem Brief Saars an diese vom 3. November 1892 hervorgeht. Zitiert in: Ernst Kobau: ›Rastlos zieht die Flucht der Jahre … Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar‹. Wien u.a.: Böhlau 1997, S. 649f., vgl. auch S. 430 und 648f.*

ster Zeit, die Novelle aber überblickt noch den einsamen Lebensabend ihres Gatten, der zehn Jahre später stirbt, nachdem er in der Zeitung gelesen hat, daß der Graf in der Schlacht von Magenta gefallen sei. Das Schloß, das aufgrund der Verfügungen des Freiherrn nach Ablauf einer 25-jährigen Pietätsfrist an die Gemeinde fällt, wird schließlich an eine neureiche, laute Industriellenfamilie verkauft und grundlegend modernisiert. Was den nun längst vergessenen Vorbesitzern einst wert war, wird als altmodische Geschmacklosigkeit entfernt. So weicht das Tirolerhaus im Park, der einstige Lieblingsort Clotildes, einem modernen Sommerhaus mit Lawn-Tennisplatz.

Hofmannsthal geht in seiner Rezension kaum auf die tragische Handlung ein, sondern bezieht sich fast ausschließlich auf die zu Anfang der Novelle beschriebene Idylle.

*

Hofmannsthals Verhältnis zu Saar war ambivalent. Einerseits verehrte er ihn von jeher, schon ein Tagebucheintrag vom 2. Januar 1891 zeigt den hohen Stellenwert, den Hofmannsthal Saars Werken einräumte. Saar steht hier als einziger Repräsentant für zwei Jahrzehnte der österreichischen Literatur:

Wien der Congress- und Reactionszeit: Danhauser, Castelli, Gentz
" vierziger, fünfziger Jahre: Nestroy, arme Spielmann
" 60er 70er Jahre: Novellen von Saar

(H VII 17, pag. 39.*, SW XXXVIII)*

Andererseits gestaltete sich das persönliche Verhältnis der beiden von Beginn an schwierig. Ein Jahr nach dem Tagebucheintrag, im Januar 1892, ließ Hofmannsthal Saar ein Exemplar seines dramatischen Erstlingswerks Gestern *mit einer Widmung zukommen:* Ferdinand von Saar, / dem Dichter, / in Ehrfurcht u. Sympathie.[93] *Der Zueignung war, der Titelseite gegenüber, ein handschriftliches Huldigungsgedicht unter dem Titel* Widmung *beigegeben, in dessen letzter Strophe es heißt:*

Doch wo des Abends zitternd zarte Töne
Unnennbar schmerzlich singen vom Entsagen,
Und wo die Dinge, die verschwimmen, tragen
Die rührendste, die nächstverwandte Schöne:
Die Stimmung nenn' ich, Herr, mit deinem Namen
Und glaube, dass Du sie geschaffen. Amen.

(HIRSCH, SAAR, S. 272)

[93] *Rudolf Hirsch: ›Ferdinand von Saar und Hugo von Hofmannsthal‹. In: Karl Konrad Pohlheim (Hrsg.): ›Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen‹. Bonn: Bouvier 1985, S. 272–288, hier S. 273. Im folgenden zitiert als HIRSCH, SAAR.*

Diese Ehrerbietung erwiderte Saar mit einem ernüchternden Brief am 5. Februar 1892:

»Für die Zusendung Ihrer dramatischen Studie mit den freundlichen Widmungszeilen sage ich Ihnen meinen aufrichtigen Dank; war mir doch ein solcher Beweis der Anerkennung und Sympathie von Seiten der Jugend eine ungemeine Freude. Was nun Ihr Werkchen selbst betrifft, so muss ich gestehen, dass ich nicht recht weiss, was ich darüber sagen soll. Denn trotz des geistvollen Dialogs, trotz der gelungenen (wenn auch nicht immer klingenden) Verse habe ich keinen tieferen Eindruck empfangen – und auch nicht herausgefunden, was Sie eigentlich in diesem, wie durch starken Nervenreiz hervorgerufenen Stimmungsbilde haben darstellen und aussprechen wollen. Vielleicht liegt die Schuld nur an mir, wie ich denn offen bekenne, dass ich sehr vielen Schöpfungen der ›neuesten‹ Litteratur, wenn auch ganz sine ira, so doch sine consilio – das heisst rathlos gegenüber stehe. Lassen Sie sich also durch mein Urtheil um so weniger beirren, als ich gerne zugestehe – und auch zugestehen kann, dass Ihre Leistung keine gewöhnliche ist.« (HIRSCH, SAAR, S. 273f.)

In den Sommermonaten 1892, die Saar mit den Schwestern Marie und Nelly von Gomperz in Mähren verbrachte, wurde Hofmannsthal durch Briefe von Marie von Gomperz über den ihm noch nicht persönlich bekannten Dichter auf dem laufenden gehalten. Am 24. Juni 1892 schrieb Marie beispielsweise: »Es ist schade, dass Sie Saar nicht in der Ruhe des Landlebens kennen lernen können <...>. Saar bringt Ihnen ein warmes Wohlwollen und Interesse entgegen, hier könnten Sie stundenlang mit ihm reden, er ist jetzt sehr fleißig, schreibt täglich zwei Seiten einer Novelle,[94] *ist sehr angeregt und heiter« (BW 97).*

Hofmannsthal antwortete am Tag darauf Nelly und nannte Saars Schreiben vom Februar einen unausstehlichen »wohlwollenden« Brief *(BW 100). Weiter heißt es:* Nur hätte ich ihm gern einmal gesagt, dass ich ihn schon sehr lang sehr gern habe, so unaufdringlich und herzlich, wie man sich das nur am Land sagt ... *(BW 100).*

Wann die beiden Dichter sich zuerst persönlich begegneten, ist unklar. Am 17./18. Juli 1892 schrieb Marie: »Saar bleibt vielleicht den August über hier, ob dann auch im Herbst ist noch zweifelhaft, jedesfalls kommt er im Winter nach Wien und wird Sie endlich kennen lernen, er spricht oft von Ihnen.« (BW 117) Noch am 9. Oktober 1892 fragte Hofmannsthal sie: Werde ich auch Nelly <...> zu sehen bekommen? und Saar? *(BW 144)*

Die erste Erwähnung eines persönlichen Treffens datiert nach der Publikation von Ferdinand v. Saar: »Schloß Kostenitz«*: Am 15. Januar 1893 schrieb Hofmannsthal an Marie:* Heute vormittag war ich bei Tante Josephine und bildete mir bei jedem Geräusch ein, Sie müssten hereinkommen. Statt dessen kam Saar. Wir sprachen, glaub' ich, ganz gut miteinander, d.h. wir stehen weit, nicht nah genug,

[94] *Vermutlich handelte es sich um ›Schloß Kostenitz‹.*

um einander nicht zu verwirren. <...> Mittwoch ist Saars Vorlesung <...>. *(BW 168f.)*

Auch nach dem persönlichen Treffen blieb das Verhältnis der beiden zunächst distanziert. Noch im Februar 1893 hielt Hofmannsthal es für richtig, in einer geschäftlichen Angelegenheit, die Geldfragen berührte und somit eine gewisse Intimität voraussetzt, Nelly von Gomperz zwischenzuschalten: Ich habe den officiellen Auftrag, Saar für die »Deutsche Zeitung« um eine seiner nächsten Novellen zu bitten und ihm vorzuschlagen, das Honorar dafür selbst zu nennen. Was geht das Sie an? Warum richte ich das nicht einfach direct aus? Weil ich möchte, dass ihm etwas nicht officiell dazugesagt wird, was Sie ihm besser sagen können als ich. Er hat für »Schloss Kostenitz« in derselben Zeitung 200 fl verlangt und bekommen; das zahlt man einem anständigen Presti<di>gitateur[95] für einen Abend. Er kann auf meinen Vorschlag »ja« oder »nein« sagen, wie er will; wenn er aber ja sagt, so soll er doch mindestens 500 verlangen und er wird sie selbstverständlich bekommen. *(BW 171)*

Im folgenden kam es verschiedentlich zu Begegnungen, vor allem in Döbling bei Josephine von Wertheimstein, die den Dichter seit 1871 unterstützte und zu ihrem Kreis zählte. Dabei scheint sich allerdings nie ein ungezwungener Kontakt ergeben zu haben. Hofmannsthal mokierte sich beispielsweise in einem Brief an Marie von Gomperz vom 1. Juli 1893 über Saar: Seine abwehrende »Hochachtung« von den »jungen Leuten« ist tragikomisch *(BW 195). Am 31. Juli schrieb Hofmannsthal im Postskriptum eines Briefs an Josephine von Wertheimstein:* Herrn v. Saar lasse ich nie grüßen, weil ich mir einbilde, daß sich das von selbst versteht.[96] *Marie von Gomperz versuchte zu vermitteln. Am 19. Juli zitierte sie gegenüber Hofmannsthal aus einem Brief von Saar: »Saar schreibt von dem ›schmucken Hofmannsthal mit dem Danteköpferl: gesehen u. gesprochen hab ich ihn hier nicht allzu häufig. Denn sowohl e r als i c h waren in einemfort anderswo vergeben. Aber einmal kam es doch zu einem gemüthlichen Abend, wo er mit Tante Peppi u. mir ganz allein war – u. da hat er uns sein neuestes Werkchen ›Der Tod u. der Thor‹ vorgelesen, das uns s e h r gefallen hat; es sind tiefe Empfindungslaute darin.‹ –« (BW 200f.) Am 6. Dezember veröffentlichte Hofmannsthal eine Beprechung des von Saar herausgegebenen Bandes ›Eduard von Bauernfelds Dramatischer Nachlaß‹ in der ›Frankfurter Zeitung‹ (TBA, RuA 1, S. 183–189), in der er ebenfalls den Fokus auf die Atmosphäre der vergangenen Zeit legte.*

*

Die in Hofmannsthals Essay eingangs beschriebene große<> Ausstellung im Prater *war die ›Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen‹, die vom*

[95] *Gaukler, Taschenspieler.*

[96] *›Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein‹. Ausgewählt und erläutert von Heinrich Gomperz. Hrsg. von Robert A. Kann. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981, S. 444.*

7. Mai bis zum 9. Oktober 1892 im Wiener Prater stattfand und einen umfassenden Überblick über die Entwicklung des Theaters und der Musikgeschichte aller Nationen von der ägyptischen Hochkultur bis zur Gegenwart geben wollte. Ausgestellt wurden Musikinstrumente, Notenblätter, bildliche Darstellungen ältester Musikübung und theatralischer Aufführungen, Musikliteratur, Theaterbauten und -pläne, Requisiten, Dekorationen, Kostüme, Illustrationen, Theaterzettel sowie »<e>thnographisch interessante Gegenstände« aus den Gebieten der Musik und des Theaterwesens.[97] *Daneben wurden »Biographische Denkwürdigkeiten« gezeigt: »Erinnerungen an berühmte Musiker, dramatische Dichter, darstellende Künstler und Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart auf dem Gebiete der Oper, des Dramas und der Mimik; Bildnisse (Gemälde, Stiche, Photographien etc.), Autographen, Medaillen; bemerkenswerte Gegenstände aus deren Besitz. Einschlägige Special-Literatur«.*[98] *Zudem gab es eine fortlaufende Reihe von Konzerten und Theatervorstellungen sowie eine die Fachausstellungen begleitende gewerbliche Musik- und Theatermesse. Initiiert wurde die Ausstellung von Fürstin Pauline Metternich-Winneburg unter dem Protektorat des Kaisers Franz Josef I. und des Erzherzogs Carl Ludwig.*

Im Ausstellungsführer wird u.a. der »Classikertempel« beschrieben: »Den Manen der Geistesheroen Goethe, Schiller, Lessing, Kleist und Grillparzer ist die folgende Abtheilung geweiht, welche fast alle vorhandenen Reliquien dieser Classiker, Autographen, Portraits, enthält. Die berühmte Zarnke'sche Sammlung sämmtlicher Goethe-Bildnisse, welche bisher der Oeffentlichkeit verschlossen war, sind zum ersten Male zu sehen und Marbach, der Geburtsort Schiller's, sendete sämmtliche in seinem Besitze befindlichen Schiller-Reliquien, die in einer getreuen Nachbildung des Schiller-Zimmers zu sehen sind. Den Mittelpunkt dieser Abtheilung bildet Weimar. Der Großherzog hat in hochherzigster Weise die kostbarsten Gegenstände des Schiller- und Goethe-Museums hiezu geliefert und überdies ist hier ein Bild des Weimarer Hoftheaters zur Goethe'schen Zeit zu sehen.«[99] *(s. Abb. VII/VIII, S. 253)*

Die ›Neue Freie Presse‹ schrieb in ihrem Schlußbericht: »Die Musik- und Theater-Ausstellung ist die erste in ihrer Art gewesen, und wer weiß, ob sie in absehbarer Zeit eine Nachfolgerin finden wird, die sich, was ihren culturhistorischen Gehalt betrifft, mit ihr wird messen können. Gelehrte und Kunstfreunde aus aller Herren Ländern haben sich in diesem Sommer in Wien eingefunden, um in den mit wissenschaftlichem Ernst und künstlerischem Geschmack zusammengestellten Fachabtheilungen zu studiren und aus dem reichsprudelnden Quell von Anregungen zu schöpfen, welche das Theater und die Musikhalle in verschwenderischer Fülle boten, Tausende von Fremden wurden durch die Ausstellung an-

---

[97] *Louis Rainer (Hrsg.): ›Illustrirter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen‹. Wien 1892, S. 51–53.*
[98] *A.a.O., S. 45.*
[99] *A.a.O., S. 7.*

gelockt und verließen unsere Stadt als begeisterte Lobredner ihrer Schönheit.« (9. Oktober 1892, Morgenblatt, S. 5)

Hofmannsthal besuchte die Ausstellung mehrfach (vgl. BW GOMPERZ *67–69, 73, 83, 89 et passim) und hatte bereits am 8. Mai 1892, einen Tag nach der Eröffnung, an Marie von Gomperz geschrieben:* Heute vormittag war ich in der Ausstellung; es war kalt und unfreundlich und leer; von der Gesellschaft glücklicherweise gar niemand; ich habe die nebensächlichen Kleinigkeiten der Culturgeschichte, die da zu Tausenden umherliegen, gern: es liegt auf ihnen oft der rührende Duft verwehten beschränkten kleinen Glücks und Fühlens; ein geschmackloser englischer Kupferstich von 1824 oder ein inhaltsloser Privatbrief, der vergilbt ist und nach Alter riecht, erfüllt mich oft mit einer undefinierbaren, lächerlichen, unvernünftigen Sehnsucht nach dem Kleinen, Altmodischen, der deutschen Kleinstadt, dem Vergangenen; es ist natürlich nichts als eine verkleidete Sehnsucht nach dem Andren an sich dem ewig-Andren, dem Unerreichbaren. *(BW 61f.)*

*

Der Aufsatz wurde zu Lebzeiten Hofmannsthals nicht wieder veröffentlicht. In Titellisten des Autors aus den Jahren 1904 bis 1906, die im Zuge der Vorbereitung einer Ausgabe seiner Frühesten Schriften *entstanden sind, findet er sich zweimal.*[100] *Diese Ausgabe wurde jedoch nicht realisiert. Der erste Druck in einem Sammelband erschien erst postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 193–196).*

ÜBERLIEFERUNG

D Ferdinand v. Saar: »Schloß Kostenitz.«
Am Schluß gezeichnet: H.H.
In: ›Deutsche Zeitung‹. Wien. Nr. 7529. Dienstag, 13. Dezember 1892. Morgen-Ausgabe. S. 1f.

ZEUGNISSE

8. Dezember <1892>, an Stefan George

Ich veröffentliche fast nichts; hie und da ein paar aesthetische Glossen; wollen Sie die sehen? Aber ich fühle meine Conception der Schönheit, meinen Formsinn

[100] *FDH/VW V V 4.1–5, datiert 4.1904:* 5. Schloss Kosteniz <*sic*>. Ferd. v. Saar. H.v.H. Deutsche Zeitung 13. December 1892 *und FDH/RH, datiert Ende 1905/Anfang 1906:* 13. Decemb. <1892> Deutsche Zeitung (Morgen-Ausgabe) Ferd.v. Saar: »Schloss Kostenitz«.

feiner und bestimmter, die Lust am Schauen zarter und tiefer werden ... das ist schließlich auch etwas.

(BW 51)

14. Dezember <18>92, an Marie Herzfeld

Was ich ins Couvert lege,[101] brauchen Sie natürlich nicht zu lesen; ich meine nur, daß diese Art Mache, zwischen culturgeschichtlicher Reflexion und Prosagedicht, doch etwas giebt, ohne innerlich sosehr zu verbrennen, wie die wahre, die scheidende, die kritische Kritik; nicht?

(BW 33)

<Februar 1893>, an Nelly von Gomperz

1.) Herr Bahr hat nie in seinem Leben kein Feuilleton über Saar geschrieben <...>.
2.) Im Hauptblatt der »Deutschen Zeitung«, über das allein Herr Bahr einen gewissen Einfluss hat, ist seit meiner Studie über »Schloss Kostenitz« überhaupt kein Feuilleton über Herrn v. Saar enthalten gewesen.

(BW GOMPERZ 177)

26. Juni 1893, Marie von Gomperz an Hofmannsthal
Nelly hat nun auch das Feuilleton über die Marie B.[102] gelesen u. war ungemein entzückt davon. Ich kenne von Ihrer Prosa außerdem nur Schloss Kostenitz und die Menschen in Ibsen's Dramen[103] <…>.

(BW 193)

ERLÄUTERUNGEN

93,2–13 dieser großen ... Stil ... *Gemeint ist die ›Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen‹ (7. Mai bis 9. Oktober 1892 im Wiener Prater; s. ›Entstehung‹ und Abb. VII/VIII, S. 253).*

93,5f. Sie schufen ... Kindertage denkt. *Vgl. auch einen Brief Hofmannsthals an Marie von Gomperz vom 19. April 1892:* Beim Nachhausefahren ist mir sehr lebhaft die Kinderzeit eingefallen <...>. Es liegt etwas unsäglich schmerzlich-süßes in dieser Sehnsucht nach der Vergangenheit, die man doch damals gar nicht als Glück empfunden hat. *(BW 42)*

93,7/13 kindischer / kindischen *Hier im Sinne von ›kindlich‹ gebraucht.*

---

[101] *Hofmannsthals Besprechung* Ferdinand v. Saar: »Schloß Kostenitz«.
[102] Das Tagebuch eines jungen Mädchens *(TBA, RuA 1, S. 163–168).*
[103] Die Menschen in Ibsens Dramen *(TBA, RuA 1, S. 149–159).*

93,10f. Castelli *Der Wiener Biedermeierschriftsteller Ignaz Franz Castelli (1781–1862) veröffentlichte hauptsächlich Theaterstücke und Gedichte in niederösterreichischer Mundart.*

93,11 Tiedge *Der deutsche Dichter Christoph August Tiedge (1752–1841) war durch seine empfindsame, gedankenreiche Poesie bekannt, in der der Einfluß Gleims spürbar ist. Sein berühmtestes Werk, das an Kant und Schiller orientierte Lehrgedicht ›Urania‹ (1801), ist auch in der Bibliothek von Clotildes Tirolerhaus zu finden (SAAR, KOSTENITZ, S. 27).*

93,11 Childe Harold *George Gordon Byrons (1788–1824) populäres Versepos ›Childe Harold's Pilgrimage‹ erschien zwischen 1812 und 1818 und beschreibt die Reisen eines jungen Manns durch den Mittelmeerraum bis hin zum Osmanischen Reich. Vgl. auch die Erwähnung in Hofmannsthals ein Jahr zuvor erschienenem Aufsatz* Die Mutter *(S. 30,35f.).*

93,12 Musen-Almanach *Musen-Almanache nach französischem Vorbild gab es in Deutschland seit 1770. Die Sammlungen literarischer Notizen, Rezensionen und Gedichte waren im 19. Jahrhundert sehr beliebt.*

93,22 Adalbert Stifter *Adalbert Stifter (1805–1868) gehört in Saars Novelle zu Clotildes Lieblingsschriftstellern (SAAR, KOSTENITZ, S. 29).*

93,22 Grillparzer *Hofmannsthal war mit dem Werk Franz Grillparzers (1791–1872) sehr gut vertraut. Er hatte im Januar 1891 zur* Grillparzerfeier im Gymnasium *eine* Festrede *gehalten und dafür* Eine vollständige Grillparzerausgabe als Prämie erhalten; der mir unbekannten Fragmente und Pläne wegen sehr erwünscht *(Eintragung im Tagebuch: H VII 17, pag.* 19*., SW XXXVIII). Die Ausgabe (›Grillparzers Sämmtliche Werke‹. Vierte Ausgabe in sechzehn Bänden. Stuttgart 1887) hat sich in Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek erhalten und enthält zahlreiche Lesespuren (GRILLPARZER I–XVI, FDH/HvH Bibl., vgl. SW XL 266,13–270,26).*

93,23 seine rührende Lebensbeschreibung *Grillparzers ›Selbstbiographie‹ enthält in Hofmannsthals Ausgabe einige Bleistiftanstreichungen (GRILLPARZER XV, S. 1–185).*

93,24f. »Wenn erst ich ... gewann«. *Die letzten beiden Verse des 15. Gedichts der Reihe ›Tristia ex Ponto‹ von 1825–1834: ›Jugenderinnerungen im Grünen‹ (GRILLPARZER I, S. 70–76). Das Gedicht weist in Hofmannsthals Ausgabe an anderer Stelle Anstreichungen auf. Dieselbe Stelle notierte Hofmannsthal 1904 für seinen Vortrag* <Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben> *(SW XXXIII 228,12f.).*

93,27f. alte Mann ... hatten. *Vgl. die erste Strophe von Grillparzers ›Jugenderinnerungen im Grünen‹: »Dieß ist die Bank, dieß sind dieselben Bäume, / Wo einst, das dunkle Schulbuch in der Hand, / Der Prüfling bang, den Kopf voll Frühlingsträume, / Vor manchem Jahr sich oft der Knabe fand.« (GRILLPARZER I, S. 70)*

93,36f. Mozart ... Beethoven *Beide Komponisten weisen in Saars Novelle auf Clotildes musikalischen Geschmack (SAAR, KOSTENITZ, S. 28f.), wobei sie Beethoven allerdings eindeutig den Vorzug gibt: »Vor allem waren es die unerschöpflichen Tonschätze Beethoven's, an welchen man sich immer wieder entzückte, und so besaß sie für diesen Meister nicht bloß die begeistertste Verehrung, sondern auch das tiefste Verständniß.« (S. 29)*

93,38f. Musik des Apollo und Musik des Dionysos *Hofmannsthal bezieht sich hier wohl auf Friedrich Nietzsches ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ von 1872. Dort wird das Dionysische als das rauschhafte, naturhafte Element der Musik dem Apollinischen als der gestaltenden, klassischen Kraft der Harmonie, vor allem in den schönen Künsten, gegenübergestellt. Beethoven dient dabei als Beispiel für das Dionysische (NIETZSCHE, KSA I, S. 29, 50, 127 et passim).*

94,4 ein Selbstvorwurf ... lange *Vgl. auch über Clotilde in Saars Novelle: »Schon von klein auf war sie so gewesen. Ein geringes Versehen, das sie sich zu Schulden kommen ließ, ein noch so sanfter Tadel ihres Vaters <...> oder von Seiten ihrer Lehrer erfüllte sie mit solchen Gewissensbissen und Selbstvorwürfen, daß sie oft wochenlang aus kindlichem Gram und Kummer nicht herauskam.« (SAAR, KOSTENITZ, S. 99, vgl. ›Entstehung‹)*

94,5 »Als sie ... Clavier saß« *›Als sie, zuhörend, am Klaviere saß‹ von 1821 (GRILLPARZER I, S. 40f.)*

94,17 Die beiden ... Kostenitz« *Freiherr Alfons von Günthersheim und seine Gemahlin Clotilde.*

94,17f. welche zuerst ... gedruckt wurde *Saars Novelle ›Schloß Kostenitz‹ erschien ab dem 27. Juli 1892 in der ›Deutschen Zeitung‹, vgl. ›Entstehung‹.*

94,18f. im Stil der »Wahlverwandtschaften« *Parallelen zu Goethes Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹ von 1809 sind unter anderem die Zurückgezogenheit des Ehepaars auf dem Lande und die Eheproblematik, die durch Störungen von außen verursacht wird.*

94,19f. königlichen ... Umgestalten *In ›Die Wahlverwandtschaften‹ ist eine Hauptbeschäftigung des Ehepaars Eduard und Charlotte die Umgestaltung ihres Landschaftsparks und das Anlegen von künstlichen Seen.*

94,22–24 künstlerisch-tyrannischen ... »Faust« *Bereits im Juni 1892 hatte Hofmannsthal in einer Aufzeichnung notiert:* Goethe. die Tyrannenzüge: Bergwerk Ilmenau / Bau (Wahlverwandtschaft) *(H VII 4, S. 15–16, SW XXXVIII, fast wörtlich auch in H VII 17.4, dort ist vom* Tyrannentypus *die Rede). – In Goethes Hymnus ›Prometheus‹ (zwischen 1772 und 1774 entstanden) verspottet der Titelheld die Götter. – Die Fortsetzungsromane ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (1795/1796) und ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹ (1807–1829) zeichnen den Lebensweg eines selbstbestimmten Bürgers nach, der seinen Wert nicht aufgrund seiner Herkunft, sondern aufgrund der erlangten Bildung und Reife definiert. – ›Das Leben des Benvenuto Cellini‹ (1803) ist eine von Goethe ins Deutsche übersetzte Autobiographie des lebenstüchtigen Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini (1500–1571), der sich hauptsächlich durch Kunstfertigkeit und Unternehmersinn und gleichzeitig durch seine Respektlosigkeit gegenüber Herrschern auszeichnet. – In Bezug auf Goethes ›Faust‹ ist wahrscheinlich die Landgewinnung im zweiten Teil der Tragödie (1832) gemeint. – Was mit* »Die erziehenden Frauen« *gemeint ist, bleibt unklar. Eventuell denkt Hofmannsthal an Goethes Erzählung ›Die guten Weiber‹ (1801), in der die Mitglieder eines Sommerclubs Beispiele für gute Weiber suchen und feststellen, daß solche immer auch herrschsüchtig seien. Denkbar ist auch, daß die erziehenden Frauenfiguren im ›Willhelm Meister‹ gemeint sind (Therese, Natalie etc.), oder daß auf ›Torquato Tasso‹, 2. Aufzug, 1. Auftritt, V. 1013ff. angespielt wird (WA I/10, S. 145f.); die Anführungszeichen wären in diesem Fall versehentlich eingefügt worden.*

94,27–30 in dem schönen ... Blumen *Vgl. SAAR, KOSTENITZ, S. 30: »Sie hatte sich zu ihm gesetzt, und beide blickten nun schweigend durch eine offenstehende Flügelthür in das leuchtende Grün hinein, das draußen über dem Geländer des Ganges zum Vorschein kam. Eine Biene surrte in's Zimmer herein und umkreiste langsam einen Strauß von Wiesenblumen, der, offenbar von Clotilde gepflückt, in einer altmodischen Vase vor ihnen stand.« Später heißt es: »Ja, da stand und lag noch Alles so, wie sie es vor Wochen verlassen. <...> selbst die Blumen in der Vase, die letzten, die sie unten auf der Wiese gepflückt, waren noch nicht vollständig verwelkt.« (S. 69) – Vgl. auch einen Brief an Marie Herzfeld vom 5. August 1892:* ich möchte endlich ein Haus finden mit alten Empiremöbeln, die nach Lavendel riechen, Alt-Wiener Vasen und viel Musik; wo man leise kommt, still zuhört und dann, wenn man will, ein bißchen plaudert; oder auch nicht *(BW 30).*

94,30 »Schilflieder« sind aufgeschlagen *Der Gedichtzyklus ›Schilflieder‹ von Nikolaus Lenau (1802–1850) wird in Saars Novelle nicht erwähnt, wohl aber Lenau als Clotildes Lieblingsautor genannt (z.B.: »Hier meine geliebten Bücher, vor allem mein Lenau – sie nahm den Band wie liebkosend auf«; SAAR, KOSTENITZ, S. 27f.). Das aufgeschlagene Buch, das Freiherr von Günthersheim nach Clotildes Tod findet, ist ein unbestimmtes: »Da befand sich Alles noch an derselben Stelle,*

wie damals! Die Landschaft an der Staffelei – die Bücher, eines davon aufgeschlagen.« (S. 128) – Vgl. auch in Hofmannsthals Essay Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche *von 1892:* Und Lenau hat dem Schilf reden zugehört und der Schönheit der Heide einen Namen gegeben *(TBA, RuA 1, S. 475–478, hier S. 478).*

94,30f. offenen ... Garten *Vgl. SAAR, KOSTENITZ, S. 32f.: »Bald wurden die Lampen gebracht und man nahm den Thee, worauf sich Clotilde am Clavier niederließ und die Mondschein-Sonate zu spielen begann. Zauberhaft quollen die Töne unter ihren Händen auf und drangen durch die offene Altanthür in die schweigende Landschaft hinaus, welche jetzt von dem sanften Silbergestirn immer leuchtender erhellt wurde.«*

94,32f. eine stille ... Gedankenleben *Clotildes »schlanker Wuchs, noch mehr aber ihre ganz ungewöhnliche Schönheit« (SAAR, KOSTENITZ, S. 17) werden mehrfach gerühmt. Gleichzeitig heißt es jedoch von ihr, daß »ihre ganze Bildung, den Zeitverhältnissen entsprechend, der Gründlichkeit entbehrte. Nur die zugänglichste Oberfläche des Wissens hatte sie in sich aufgenommen« (S. 28). In ihrem Sommerhaus führt sie »eine Art geschäftigen Traumlebens« (S. 34) und liebt »die Stille und Zurückgezogenheit« (S. 99).*

94,37 verklärenden ... Verlangens. *Vgl. die ähnliche Formulierung im Prolog zu* Der Tod des Tizian *aus demselben Jahr:* So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt / Mit unerfahrnen Farben des Verlangens / Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt. *(SW III 40,26–28)*

94,40 Wir sind ... Geschlecht *Hofmannsthal spielt hier auf eine Formulierung aus den Schlußsätzen der Novelle an, die er gewissermaßen dementiert. Der Erzähler nennt dort die neue Generation »ein neues, bestimmteres, zuversichtliches Geschlecht« (SAAR, KOSTENITZ, S. 138).*

94,40f. wir betasten ... Vielem *Vgl. ebenjene Schlußsätze Saars über die neue Generation auf Schloß Kostenitz: »Da wird Alles berührt, Alles gelobt oder getadelt, begriffen oder mißverstanden, was der Tag bringt: die neuesten Verordnungen der Regierung und die neuesten Moden; die Schwankungen der Curse und die Differenzen zwischen diesem oder jenem Theaterdirector und dieser oder jener Schauspielerin. Die letzte sensationelle Ehescheidung, das letzte siegreiche Rennpferd, der Sozialismus, der Hypnotismus und die Erzeugnisse der naturalistischen Schule. So regt und bethätigt sich geräuschvoll an dem Orte, wo Clotilde in tiefer Stille an der schwermüthigen Gluth Lenau's sich entzückte, an ihrer idealen Landschaft pinselte – und im Uebergefühle der Schuld zusammenbrach: ein neues, bestimmteres, zuversichtliches Geschlecht mit anderen Empfindungen und*

Anschauungen, mit anderen Zielen und Hoffnungen – daher auch mit anderen Schicksalen.« (SAAR, KOSTENITZ, S. 137f.)

95,1f. wir sind ... genug *Hier negiert Hofmannsthal erneut Saars Aussage über die neue Generation. Bei Saar heißt es, daß sich auf dem neuen Lawn-Tennisplatz »anmuthig jugendliche Gestalten in vollem Eifer des körperbiegenden Spieles« bewegen (SAAR, KOSTENITZ, S. 137).*

95,4f. das nachdenkliche ... Menschengeschlechter *Im Schlußsatz der Novelle heißt es über die neue Generation auf Schloß Kostenitz: »Aber auch dieses Geschlecht wird dereinst zu den vergangenen zählen – und wieder ein neues ausblicken nach den ungewissen, ewig wechselnden Fernen der Zukunft.« (SAAR, KOSTENITZ, S. 138)*

95,5f. Saar's früheren *Saar hatte bis zu jenem Zeitpunkt 13 Novellen veröffentlicht: ›Innocens‹ (1866), ›Marianne‹ (1873), ›Die Steinklopfer‹ (1874), ›Die Geigerin‹ (1875), ›Das Haus Reichegg‹ (1877), ›Vae victis!‹ (1883), ›Der Exzellenzherr‹ (1883), ›Tambi‹ (1883), ›Leutnant Burda‹ (1889), ›Seligmann Hirsch‹ (1889), ›Die Troglodytin‹ (1889), ›Ginevra‹ (1892), ›Geschichte eines Wienerkindes‹ (1892). Diese erschienen als Vorabdrucke in verschiedenen Zeitungen, aber auch in Sammlungen und Einzeldrucken. – Am 25. Juni 1892 schrieb Hofmannsthal an Nelly Gomperz:* Übrigens lese ich den »Excellenzherrn« und denke mir, dass ich am Lebendigen nicht so viel versäume, weil in den Büchern so viel drin ist. *(BW 100)*

95,6f. ergreift es so und scheint einen Jeden so nahe anzugehen. *Die Verbundenheit der jungen Autoren um 1890 mit den österreichischen Dichtern der vorangegangenen Generation, wie sie in Hofmannsthals Aufsatz zum Ausdruck kommt, wird von Hermann Bahr als ein wesentliches Charakteristikum der österreichischen Moderne erkannt. Bahr schreibt in seiner Untersuchung über ›Das junge Oesterreich‹: »Sie wollen Beides. Sie wollen die österreichische Farbe und den Geruch des Tages. / Die Werke der Ebner und des Saar wirken wunderlich auf sie. Was in diesen Werken ist, ist alles auch in ihren Gefühlen. Sie empfinden es und könnten eine schönere Gestalt dieser Empfindungen nicht träumen, welche hier erst sich reichlich bekennen, innig verklären. Aber nicht Alles, was in ihren Gefühlen ist, ist in diesen Werken. Es bleibt ein Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen, der doch auch Verkündigung möchte. Wenn es ihnen später einmal gelänge, aus diesem Reste von neuen Trieben ein Werk zu holen, das sich den Thaten des Saar, der Ebner nähern dürfte, dann wäre die stolzeste Begierde der ganzen Gruppe erlöst.« (Hermann Bahr: ›Studien zur Kritik der Moderne‹. Frankfurt am Main: Rütten & Loening 1894, S. 78f.)*

Walter Pater

Ein erstes Buch, in den Siebziger Jahren erschienen, heißt: »Die Renaissance, 12 Studien«. Pico della Mirandola, die Schule des Giorgione, Lionardo, Sandro Botticelli, die Poesie des Michel Angelo und dergleichen höchste, ferne Phänomene einer großen versunkenen Welt sind in einer Weise behandelt, die das Wesen trifft und so sicher Leben gibt, wie ein Stoß ins Herz den Tod. Die Art, wie Künstler im Leben stehen, ist nie so begriffen und dargestellt worden, auch nicht von Goethe, der in darauf bezüglichen Betrachtungen und Gesprächen die Functionen des Künstlers zu einer abstracten Idealität hinaufgetrieben hat: er konnte sich am schwersten in Naturen, geringer als die eigene und doch zur Kunst berufen, doch von den »Menschen im Leben« gesondert, hineinfinden. Pater ist der sehr seltene geborene Versteher des Künstlers, ein Kritiker nothwendiger Weise und aus dem Willen der Natur. Er ist in den Künstler verliebt, wie dieser ins Leben. In seinen Händen zuckt das Alräunchen dort, wo Schätze der Erde nicht mehr verborgen schlafen, sondern gehoben worden sind. Die geheimnisvollen, nur dem Leben der Liebe vergleichbaren Vorgänge, wie die Seele des Künstlers sich in symbolischen, dem begrifflichen Ausdruck entzogenen Ideen zu äußern strebt und diese Ideen wieder in dunklem Drange ihren symbolischen Ausdruck dem äußeren Leben entnehmen, diese Vorgänge erfassen, heißt der Idee des Künstlers am nächsten kommen. Dann spürt man Seele in jedem seiner kleinsten Triebe, wie Baum auch in den äußersten jungen Zweigen ist, man versteht seine Launen, seine Niedrigkeiten, die Wege seiner Verliebtheit, die Art Landschaft und die Art Frauen, die er gerne malte, das Lächeln, das er den Gesichtern junger Männer gibt und die Epitheta, mit denen er sich selber bezeichnet, seine Eitelkeiten werden zu goldenen Blitzen, die seine Seele vor uns erleuchten und die albernen, kleinen, sterilen Anekdoten im Vasari lassen Leben quellen, wie die Euter von entzauberten Kühen die gute Milch.

In diesem ersten Buch von Pater ist ein ausgezeichnetes Bestreben, das Besondere eines Künstlers und das Ganze seiner Person zu erfassen. Irgend ein Vers, ein Stückchen Ornament, eine Art, Augenlider und Lippen zu malen, impressioniert uns sehr stark, erzeugt in uns für einen Augenblick jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte Glücksgefühl, das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird. Jedes solche Vollkommene, das wir auf unserem Wege liegen finden, ist ein verirrtes Bruchstück aus einer harmonischen fremden Welt, wie Meteorolithen, die irgendwie auf die Wege unserer Erde herabgefallen sind. Es handelt sich darum, aus dem verirrten Bruchstück durch eine große Anspannung der Phantasie für einen Augenblick eine Vision dieser fremden Welt hervorzurufen, im Leser hervorzurufen: wer das kann und dieser großen Anspannung und Verdichtung der reproducierenden Phantasie fähig ist, wird ein großer Kritiker sein. Er wird gleichzeitig sehr gerecht und sehr nachgiebig sein, denn er wird jedes Kunstwerk

an einem Ideal messen, aber an dem subjectiven, aus der Persönlichkeit des Künstlers geschöpften Ideal und er wird die Schönheit von allem spüren, was in Wahrhaftigkeit empfangen und geboren ist.

Das zweite Buch von Pater, in den Achtziger Jahren erschienen, heißt »Imaginäre Porträts«. Es versucht, erfundene, ästhetische Menschen als Ganzes zu zeigen, nicht mehr, wie die Studien über die Renaissance, aus thatsächlich existierenden Offenbarungen solcher Menschen, aus Kunstwerken, auf ihre Persönlichkeit als Ganzes, wie sie wohl gewesen sein möge, zurückzuschließen.

Ein erfundener Watteau (dessen Untermalung allerdings Linien vom wirklichen Watteau hat), ein erfundener seltsam heidnisch-christlicher Orgelbauer, ein bacchischer Musikant mitten in einer gothischen Stadt des französischen Mittelalters, ein erfundener holländischer Maler und Adept des Spinozismus, ein erfundener dilettierender deutscher Prinz aus dem vorigen Jahrhundert. In diesen imaginären Porträts ist etwas zur Vollendung getrieben, womit wir alle uns in einer fast ungesunden Weise häufig im kleinen abgeben: aus den hinterlassenen Kunstwerken einer Epoche ihr Seelenleben bis zum spüren deutlich zu errathen. Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist dies sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Aesthetismus, in England ein großes, berühmtes Wort, im allgemeinen ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Cultur und gefährlich wie Opium. Immerhin ist dergleichen die Grundfunction des Kritikers und an der Vergangenheit darf sichs ihm entzünden, um in die Gegenwart hineinzuleuchten: nur eben ist im Gesammten das Kritische selber eine untergeordnete Function. Ein so fascinierendes und entzückend schönes Buch wie diese »Imaginären Porträts« zeigt deutlich, an welche Lebensprobleme die kritische Darstellung gewiesen ist. Aesthetische Menschen, Menschen die von der Phantasie und für die Phantasie leben, deren Daseinswurzel das individuelle Schöne ist, die Art Menschen, die mit dem eigenen Leben schon das selber thuen, was ein darstellender Künstler mit dem Leben der »Menschen im Leben« thut, also Künstler oder dem Künstler sehr nah' stehende Dilettanten, kann der Kritiker als ein Ganzes erfassen und suggestiv herausbringen. Alles andere entgeht ihm. Der Begriff des ästhetischen Menschen wird von Pater wundervoll herausgearbeitet und macht aus den »Imaginären Porträts« ein ganz einzigartiges Buch.

Das dritte Buch, »Marius der Epicuräer«, zeigt die Unzulänglichkeit, sobald man auf der ästhetischen Weltanschauung die ganze Lebensführung aufbauen wollte. Das Buch ist ungeheuer gescheidt, aber es wirkt dürr, ohne Größe, ohne wahre Menschlichkeit. Misst man es an Eckermann oder einem anderen Nachlass Goethes, so erweist es sich sehr einseitig, beinahe unmoralisch, obwohl doch auch Goethe eine durchaus und nur ästhetische Natur war. An dem Pater'schen Buch verstimmt offenbar das Bewusst-einseitige, Systematische. Es ist die Geschichte

eines jungen Römers der hadrianischen Zeit, der sein Leben auf einen sehr feinen und complicierten Epicuräismus gestellt hat. Aber das Leben ist doch viel gewaltiger, größer und unsäglicher und das Buch macht einen dürftigen Eindruck, so sehr aus zweiter Hand, wie Marginalglossen zu einem todten Text. So erweist sich in der Hauptsache die Unzulänglichkeit des Aesthetismus (hier = Epicuräismus), in Nebensachen sein großer Zauber. Namentlich in der Wahl der Epoche. In einem gewissen halbreifen Alter voll Sehnsucht und Raffiniertheit hat unser aller Phantasie sich einmal an dem Rom der Verfallzeit wollüstig festgesogen, an dieser graciösen Epoche, wo die großen starken Worte des alten Latein zu prunkvollen sonoren Titeln werden, wo traumhaft aus dem blauen Meer die nackten Gestalten der alten Poesie mit naiven Händen und kindlichen Stirnen vor den Spätgeborenen auftauchen, und wo ein Geschlecht mit merkwürdigen Sphynxaugen und schmalen vibrierenden Fingern schattenhaft umhergeht und in den ererbten Schätzen wühlt, in den geschnittenen Steinen, den Dosen aus Chrysopras, den wächsernen Todtenmasken, den wundervoll sculptierten alten Versen und den einzelnen Edelsteinen der halbverlorenen Sprache. So ähnlich mit uns selber kamen sie uns vor, wie sie da vor sich hinlebten, nicht ganz wahr und doch sehr geistreich und sehr schön, von einer morbiden Narcissus-Schönheit, allem Gleichnishaften zugethan und in einer etwas manirierten Skepsis; frauenhaft und knabenhaft und greisenhaft und vibrierend vor tiefen Spuren der Schönheit, jeder Schönheit, der Schönheit sanftschwellender Vasen und der Schönheit klippiger Felsen, der Schönheit des Antinous, der Schönheit des Sterbens, des Todtseins, der Blumen, der Göttin Isis, der Schönheit der großen Curtisanen, der Schönheit der untergehenden Sonne, der christlichen Märtyrer, der Schönheit der Psyche, der weinenden, wandelnden, naiv-perversen kleinen Psyche aus dem »goldenen Esel«, jeder Schönheit, nur nicht der einen großen, unsäglichen des Daseins; denn die ist schwachen Geschlechtern verborgen.

ENTSTEHUNG

Hofmannsthals früheste Erwähnung des englischen Schriftstellers und Kritikers Walter Pater (1839–1894) findet sich in einer Zusammenstellung englischer Kunstkritiker *in seinem Tagebuch vom Dezember 1892 (H VII 5, S. 3, SW XXXVIII). Neben* Mr Pater *werden dort* Wainewright / Hazlitt / Allan Cunningham *und* De Quinzey *aufgezählt – Namen, die Hofmannsthal offenbar Oscar Wildes Essayband ›Intentions‹ entnahm, den er in derselben Notiz erwähnt und worin alle aufgeführten Kritiker genannt werden.*[104] *Diese erste Erwähnung Paters ist also noch nicht auf eine Lektüre von dessen Werk zurückzuführen.*

Intensiv beschäftigte Hofmannsthal sich mit Paters Schriften erst ab 1894. Aus einem Brief von Elsa Prinzessin Cantacuzène (spätere Bruckmann) an Hofmannsthal vom 27. Januar 1894 geht hervor, daß Hofmannsthal sie um Literatur von Walter Pater gebeten hatte: »Richtig, nach Pater fragen Sie mich. Ich schicke Ihnen 2 Bände die ich besitze, den Titel von einem 3ten weiß ich nicht mehr genau; – ja jetzt fällt er mir eben ein: ›Marius the Epicurean‹[105] *– das soll s e h r gut sein, ich hab's noch nicht gelesen.« (s. ›Zeugnisse‹). Sie schickte ihm ›The Renaissance‹*[106] *und die ›Imaginary Portraits‹.*[107] *Am 24. Mai schrieb Hofmannsthal an sie:* ich <...> hoffe mich an dem Pater in den wenigen Augenblicken, die mir jetzt das Lernen übrigläßt, zu erfreuen, umso mehr als meine ganze innere Entwicklung, soweit sie nicht durch Müdigkeit und fremdes Zeug gehemmt ist, gerade jetzt auf die Renaissance, ja geradezu auf Lionardo stark und verlangend hindrängt. *(s. ›Zeugnisse‹). Noch am 16. Juni 1894 nannte er Pater in einem Brief an Marie Herzfeld versehentlich* William Pater*:* Beschäftigt hab ich mich in der letzten Zeit mit dem Leben und mit Ruskin, William Pater etc. *(s. ›Zeugnisse‹).*

Während seiner Vorbereitungen auf die rechtshistorische Staatsprüfung (am 13. Juli 1894) teilte er am 26. Juni 1894 Elsa Prinzessin Cantacuzène mit: Zur einzigen Erholung les ich hie und da ein paar Seiten Pater. Darf ich diese 2 wundervollen Bücher noch ein paar Wochen behalten oder brauchen Sie sie? Bitte Antwort, wenn nein, bestell ich sie mir halt, Marius the Epicurean hab ich mir

---

[104] *Oscar Wilde: ›Intentions‹. London: James R. Osgood 1891. Hofmannsthal arbeitete mit einem Exemplar, das Hermann Bahr ihm Ende 1892 geliehen hatte (UB Salzburg; vgl. HJb 18, 2010, S. 59f., Fußnote 149; dazu SW XL 732, Nr. 2798a). Auch Wilde spricht von Walter Pater als »Mr. Pater«. Beispielsweise heißt es im ersten Teil des fiktiven Dialogs ›The Critic as Artist‹: »Who <...> cares whether Mr. Pater has put into the portrait of Monna Lisa something that Lionardo never dreamed of?« (S. 140) Im folgenden wird Pater ausführlich zitiert und seine Kritiken werden als »criticism of the highest kind« bezeichnet (S. 142, von Hofmannsthal angestrichen).*

[105] *Walter Pater: ›Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas‹. 2 Bde. London: Macmillan 1855. Im folgenden zitiert als* PATER, MARIUS.

[106] *Walter Pater: ›The Renaissance. Studies in Art and Poetry‹. Fourth thousand, revised and enlarged. London: Macmillan 1888, S. 128–130. Im folgenden zitiert als* PATER, THE RENAISSANCE.

[107] *Walter Pater: ›Imaginary Portaits‹. Third thousand. London: Macmillan 1890. Im folgenden zitiert als* PATER, IMAGINARY PORTAITS.

schon bestellt und erwart ihn ungeduldig. Lebt der Pater noch?[108] Haben Sie ihn gesehen. Gewisse Sachen, z.B. die 3 Seiten über Manon Lescaut in dem Watteau-aufsatz[109] sind so wundervoll und so raffiniert, dass ich mir überhaupt nicht gedacht habe, dass man es so deutlich sagen könnte. W i e v i e l e Leute in München verstehen das? lesen es à fond?? (genaue Ziffer!) Ich meine natürlich von den Leuten, die Sie übersehen. In Wien 6. *(s. ›Zeugnisse‹) Daraufhin erhielt er von Elsa Prinzessin Cantacuzène eine sehr persönlich gefärbte Schilderung ihrer Begegnung mit Pater in London (s. ›Zeugnisse‹).*

Im Juni/Juli 1894 entstanden einige Lektürenotizen und Exzerpte aus Paters Büchern (s. ›Varianten‹ und ›Zeugnisse‹). Am 13. Juni 1894 veröffentlichte Hofmannsthal seinen Essay Über moderne englische Malerei *in der ›Neuen Revue‹. Darin findet sich ein langes, wohl von Hofmannsthal selbst übersetztes Zitat aus Walter Paters ›Leonardo da Vinci‹ über dessen ›Mona Lisa‹.*[110]

Der Aufsatz über Pater selbst ist frühestens ab August entstanden, da Hofmannsthal am 10. August Elsa Prinzessin Cantacuzène von seinem Plan dazu berichtete: Die imaginary portraits möcht ich noch ein bischen behalten dürfen und schick Ihnen auch den Epicuräer erst später, weil ich vielleicht darüber schreib und dazu das Buch brauch. *(s. ›Zeugnisse‹).*

Am 6. August teilte Hofmannsthal von Strobl aus Hermann Bahr mit, wie sehr Walter Pater ihn beeindruckt habe, und versprach, einen Aufsatz für die geplante Wiener Wochenschrift ›Die Zeit‹ über ihn zu schreiben, was Bahr, Mitherausgeber dieser Zeitschrift, am 14. August aufgriff und unterstützte, da er »bis Mitte September was haben« müsse: »vergessen Sie nicht, daß ich jedenfalls in den ersten Nummern etwas von Ihnen haben muß <...> schreiben Sie zwei, drei schöne Sachen – über den Pater oder über die Praeraphaeliten <...>« (s. ›Zeugnisse‹).

Hofmannsthals Aufsatz über Walter Pater wurde aber nicht, wie geplant, in den ersten Heften der ›Zeit‹ (ab Oktober 1894) abgedruckt, sondern erschien erst in der Ausgabe vom 17. November 1894, und zwar unter dem Pseudonym Old Rookery,[111] Herfordshire. Archibald O'Hagan, B. A. *Die Herkunft des Pseudonyms ist unklar. Hofmannsthal verwendete es nur für diesem Aufsatz, wohl um durch den irischen Namen angelsächsische Kennerschaft zu fingieren. Es gibt in Großbritannien allerdings kein Herfordshire, sondern nur die Grafschaften Hertfordshire und Herefordshire. Schon in einer früheren Notiz, unter anderem zu einer Widmung an Barrès vom 12. September 1891, hatte sich Hofmannsthal die wohl fiktiven Adressen* Archibald O'Hagan M.A. Merton House, Oxford / Mr Redmond Upton Park Herefordshire *vermerkt (H VB 10.9^{b}, SW XXXVIII).*

---

[108] *Walter Pater starb am 30. Juli 1894 im Alter von knapp 55 Jahren.*

[109] *Über den Roman ›L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut‹ von Antoine-François Prévost d'Exiles (1731) in der Erzählung ›A Prince of Court Painters‹ (*PATER, IMAGINARY PORTAITS, *S. 39–42).*

[110] *TBA, RuA 1, S. 550, vgl.* PATER, THE RENAISSANCE, *S. 128–130.*

[111] *Rookery: Krähenkolonie.*

*

Hofmannsthal rezensiert in seinem Aufsatz nur die drei Bücher Paters, die er durch Elsa Prinzessin Cantacuzène kannte: den kunstkritischen Essayband ›The Renaissance‹ (1873), die ›Imaginary Portraits‹ (1887), vier essayistische Biographien überwiegend fiktiver Personen und den zweibändigen philosophischen Roman ›Marius the Epicurean‹ (1885). Die ebenfalls bereits erschienenen Sammlungen ›Appreciations, with an Essay on Style‹ (1889) und ›Plato und Platonism‹ (1893) sowie die Erzählung ›The Child in the House‹ (1894) erwähnt er nicht. Deutsche Übersetzungen von Paters Werken erschienen erst nach 1900 im Insel-Verlag und bei E. Diederichs in Jena.

Die erste Ausgabe von Paters Renaissance-Buch kam 1873 in London bei Macmillan unter dem Titel ›Studies in the History of the Renaissance‹ heraus und enthielt neben dem Vor- und Nachwort acht Aufsätze, die zuvor in diversen Zeitschriften erschienen waren (›Aucassin and Nicolette‹, ›Pico della Mirandula‹, ›Sandro Botticelli‹, ›Luca della Robbia‹, ›The Poetry of Michelangelo‹, ›Lionardo da Vinci‹, ›Joachim Du Bellay‹, ›Winckelmann‹). Die zweite Auflage (1877), unter dem abgeänderten Titel ›The Renaissance. Studies in Art and Poetry‹, brachte eine erweiterte Fassung des Aufsatzes ›Aucassin and Nicolette‹, umbenannt in ›Two Early French Stories‹. Zugleich wurde das Nachwort, die ›Conclusion‹, fortgelassen. In der dritten Auflage von 1888 (4. Tausend) wurde sie leicht verändert wieder aufgenommen,[112] *und die Sammlung wurde um den Aufsatz ›The School of Giorgione‹ erweitert. Die vierte und zu Paters Lebzeiten letzte Auflage (1893, 6. Tausend) ist der fast unveränderte Nachdruck der vorangegangenen.*

Hofmannsthal erwähnt in seinem Aufsatz die Schule des Giorgione *(S. 109,3), er kann also keine der Ausgaben vor 1888 gelesen haben. Da er sich in N 5* der alte Michelangelo Seite 92 *(S. 120,9) notiert und die Seitenzahlen der Ausgaben von 1888 und 1893 leicht abweichen, muß er die Ausgabe von 1888 gelesen haben.*

›The Renaissance‹ enthält in nuce Paters Kunsttheorie, die er vor allem im ›Preface‹ und in seiner berühmten ›Conclusion‹ formuliert. Pater leitet aus der Relativität aller Erfahrung und allen Wissens die Relativität von Schönheit her: »Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative« (PATER, THE RENAISSANCE, S. <IX>). Daher ergibt sich für ihn die Notwendigkeit, eine konkrete, individuelle Formel für Schönheit zu finden: »To define beauty, not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, to find, not a universal formula for it, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of æsthetics.« (S. <IX>) Wesentliche Gedanken Paters sind die Subjektivität der Erfahrung und die sich

[112] *Mit dem Hinweis: »This brief ›Conclusion‹ was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall. On the whole, I have thought it best to reprint it here, with some slight changes which bring it closer to my original meaning.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 246)*

daraus ergebende Aufgabe des Kritikers, seine Eindrücke (»a special, a unique, impression of pleasure«, S. XI) zu analysieren (»to indicate what the source of that impression is, and under what conditions it is experienced«, S. XI).

Den Begriff der ›Renaissance‹ versteht Pater dabei, wie das Spektrum seiner Aufsätze verdeutlicht, in einem sehr weiten Sinn als eine Bewegung, die nicht nur durch »that revival of classical antiquity in the fifteenth century« (S. XIII) gekennzeichnet ist, sondern bis ins Mittelalter zurückverfolgt werden kann. Sie kommt zum Ausdruck in »the care for physical beauty, the worship of the body, the breaking down of those limits which the religious system of the middle age imposed on the heart and the imagination« (S. XIV). Pater illustriert dies im ersten Essay des Bandes anhand zweier altfranzösischer Erzählungen aus dem 13. Jahrhundert: ›Li Amitiez de Ami et Amile‹ und ›Aucassin et Nicolette‹. Den Bogen dieser so verstandenen Renaissance-Bewegung spannt Pater bis ins 18. Jahrhundert: Der letzte Aufsatz behandelt Winckelmann (sowie seine Rezeption durch Goethe), dessen »enthusiasm for the things of the intellect and the imagination for their own sake« (S. XVI) ihn in einen geistigen Zusammenhang mit dem Humanismus der Renaissance stelle.

*

Die ›Imaginary Portraits‹ von 1887 sind eine Sammlung von vier Erzählungen, deren Gegenstand jeweils das ausschnitthaft geschilderte Leben eines besonderen Mannes ist. Dabei verlebendigen diese vier Figuren jeweils unterschiedlich getönte ästhetische Stimmungen, und sie alle sterben in dem Augenblick, in dem sich diese Stimmung in ein gerichtetes Gefühl oder in eine Tat verwandelt.[113] *Allen vieren ist die Sehnsucht nach Verwandlung der vorgefundenen Wirklichkeit gemein, sie leben daher in einem gewissen Mißverhältnis zur Welt. Der Titel der Sammlung weist darauf hin, daß es sich nicht um historische, sondern um fiktive Darstellungen handelt.*

In der ersten Erzählung, ›A Prince of Court Painters‹, deren Untertitel ›Extracts from an Old French Journal‹ lautet, wird der Lebensweg des Malers Antoine Watteau (1684–1721) ab 1701 im Tagebuch einer Bekannten aus seinem Heimatort Valenciennes gespiegelt, der Tochter seines Lehrers und Schwester seines späteren Schülers Jean-Baptiste.[114] *Die sehr persönliche Sichtweise schließt mit den Worten: »He has been a sick man all his life. He was always a seeker after something in the world that is there in no satisfying measure, or not at all.« (PATER, IMAGINARY PORTAITS, S. 48) Auf diese erste Erzählung, die sich auf eine historische Persönlichkeit bezieht, folgen drei gänzlich der Phantasie entsprungene Portraits:*

---

[113] *Vgl. Wolfgang Iser: ›Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen‹. Tübingen 1960, S. 224f.*
[114] *Gemeint sind Jean-Baptiste Pater (1695–1736) und dessen nicht namentlich erwähnte Schwester Marie Augustine Pater.*

›Denys l'Auxerrois‹ erzählt von einer mittelalterlichen Legende aus der französischen Stadt Auxerre, derzufolge dort ein dionysisch geprägter Mann namens Denys gelebt habe, der zunächst verehrt und umschwärmt, dann aber von der abergläubischen Bevölkerung für eine Mißernte verantwortlich gemacht und sogar mit Morden und Selbstmorden in Verbindung gebracht wird. Er zieht sich melancholisch ins Kloster zurück und baut dort eine Orgel, mit der er eine vollkommen neue Musik erschaffen möchte. Bei einem Schauspiel in den Straßen der Stadt wird er schließlich von einer in Massenwahn verfallenen Menge in Stücke gerissen und getötet.

›Sebastian van Storck‹ spielt im Holland des 17. Jahrhunderts. Der Titelheld, ein Sympathisant seines Zeitgenossen und Bekannten Spinoza, wendet sich der philosophischen Abstraktion zu. Es heißt über ihn: »The contrast was a strange one between the careful, the almost petty fineness of his personal surrounding – all the elegant conventionalities of life, in that rising Dutch family – and the mortal coldness of a temperament, the intellectual tendencies of which seemed to necessitate straight-forward flight from all that was positive. He seemed, if one may say so, in love with death; preferring winter to summer <...>.« (S. 112f.) Er stirbt nach einem Deichbruch bei der Rettung eines Kindes.

Schließlich wird in ›Duke Carl of Rosenmold‹ der Versuch eines ruhelosen, exzentrischen deutschen Herzogs zu Beginn des 18. Jahrhunderts geschildert, »To bring Apollo with his lyre to Germany!« (S. 143), d.h. das Bemühen, seine Umgebung ästhetisch zu verwandeln. Ohne eine genaue Vorstellung davon, wie das umzusetzen sei, bloß angeregt durch die Entdeckung der »Ars versificandi« von Conrad Celtis (1459–1508), begibt sich Carl auf die Suche nach den Spuren geschichtlicher Vergangenheit in der europäischen Gegenwart. Er kommt von seinen Reisen und Erkundungen, inzwischen zum regierenden Fürsten von Rosenmold berufen, zurück und möchte ein Bettlermädchen ehelichen; beide werden aber von einem feindlichen Soldatenheer ermordet. Ihre Leichen werden erst im darauffolgenden Jahrhundert gefunden. In einem auf dieses Portrait folgenden Ausblick stellt Pater das Bemühen Carls um eine ästhetische Verwandlung der Wirklichkeit als eine Vorform dessen dar, was durch die Aufklärung und Goethe schließlich verwirklicht wurde (S. 178–180).

*

Der Roman ›Marius the Epicurean‹, den Hofmannsthal zuletzt nennt, erschien 1885, also zwei Jahre vor den ›Imaginary Portaits‹. In diesem teilweise essayhaften Roman mit dem Untertitel ›His sensations and ideas‹ berichtet ein auktorialer Erzähler vom Leben des jungen römischen Patriziers Marius zur Zeit des Philosophenkaisers Mark Aurel (2. Jahrhundert n. Chr.). Die oft nur in Nebensätzen erwähnte äußere Handlung, seine Kindheit, seine Studienjahre in Pisa und sein Eintritt in den Dienst Mark Aurels in Rom, bildet den lockeren Rahmen für eine Folge tableauartiger Szenen, die verschiedene Bewußtseinslagen und Weltan-

schauungsversuche der Hauptfigur verdeutlichen. Marius erfährt die Welt nicht handelnd, sondern kontemplativ. Er ist geprägt von passiver Unentschlossenheit und nimmt seine Umgebung, auch Religionen wie das aufkommende Christentum, mit dem er in Berührung kommt, fast ausschließlich unter ästhetischen Gesichtspunkten wahr. Seine Empfindungen und Vorstellungen sowie die häufig desillusionierte Suche nach philosophischer Orientierung und nach der eigenen Identität stehen im Vordergrund des Romans. Dies verleiht ihm eine eigentümlich spannungslose, träumerische Atmosphäre. Am Ende geht Marius an Stelle eines Freundes ins Gefängnis und stirbt schließlich an den Folgen der Pest.

*

Auch nach Erscheinen seines Aufsatzes beschäftigte Hofmannsthal sich kontinuierlich mit Walter Pater. In seinem Werk finden sich zahllose Spuren Paters,[115] *z.B. übersetzte er 1896 in seinem Aufsatz* Gedichte von Stefan George *eine Passage über Stil aus Paters ›Joachim du Bellay‹ (TBA, RuA 1, S. 214, vgl. PATER, THE RENAISSANCE, S. 175). Auch aus Hofmannsthals Aufzeichnungen wird die intensive Lektüre von Paters kunstkritischen Schriften deutlich, und in seiner nachgelassenen Bibliothek (FDH) finden sich mehrere Essay-Ausgaben mit Lesespuren und Annotationen aus der Zeit nach 1900, unter anderem eine Neuauflage von ›The Renaissance‹ von 1904 (vgl. SW XL 530–532). Noch am 2. August 1919 notierte Hofmannsthal:* nachlesen: Marius the Epicurean *(H IVB 169.1, SW XXXVIII). Am folgenden Tag erbat er sich von Leopold von Andrian* <d>as vor etwa 25 Jahren von mir entliehene Buch Marius The Epicurean *zurück (BW 304, vgl. auch BW 100).*

*

Der Aufsatz wurde zu Lebzeiten Hofmannsthals nicht wieder veröffentlicht. Auf Titellisten aus den Jahren 1904 und 1905, die im Zuge der Vorbereitung einer Ausgabe seiner Frühesten Schriften *entstanden, findet er sich dreimal; diese Ausgabe wurde jedoch nicht realisiert.*[116] *Die erste Ausgabe in einem Sammelband wurde erst postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 151–155) publiziert.*

---

[115] *Vgl. dazu u.a. Ulrike Stamm: ›»Ein Kritiker aus dem Willen der Natur«. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters‹. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, im folgenden zitiert als STAMM, PATER.*

[116] *FDH/VW V V 4.3 (4.1904):* 7. Walter Pater. Archibald O Hagan B.A. Die Zeit 17. November 1894*; FDH/RH (Ende 1905/Anfang 1906):* 1894 17 Nov. Wochenschrift die Zeit Walter Pater*; und H VA 47.2 (1905):* Walter Pater. *– Zu den Titellisten vgl. SW XXXVIII.*

Überlieferung

N 1 *H VB 10.3 – Auf derselben Seite Aufzeichnungen, s. SW XXXVIII.*

N 2 *H VB 12.63 – Notizzettel.*

N 3 *H VB 3.12 – Dat.* Juni 1894. *Auf derselben Seite Aufzeichnungen, s. SW XXXVIII.*

N 4 *H VB 8.54*[a, b, e, f] *– Drei aufeinanderfolgende Blätter eines Notizhefts; das zweite (mittlere) ist unbeschrieben.*

N 5 *H VB 4.28 – Dat.* Juli 1894. *Auf derselben Seite Aufzeichnungen, s. SW XXXVIII.*

N 6 *H VB 10.106 – Auf derselben Seite Aufzeichnungen, s. SW XXXVIII.*

N 7 *H VB 18.6 – Doppelt gefaltetes Blatt; Notiz im rechten unteren Viertel. Die weiteren Teile sind unbeschrieben.*

D Walter Pater.
In: ›Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirthschaft, Wissenschaft und Kunst‹. Hrsg.: Prof. Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. I. Band, Nr. 7, 17. November 1894, S. 104f. (am Ende gezeichnet: Old Rookery, Herfordshire. Archibald O'Hagan, B. A.*).*
Emendiert wurde: S. 111,16 kamen] kam
Textgrundlage.

Varianten

N 1

Renaissance.
<...>
»The charm of askesis, of the austere and serious girding of the loins in youth«

N 2

Pater
Renaissance: rehabilitation of human nature, the body, the senses, the heart the

intelligence.
Romantische Epochen verleugnen, maskieren gewisse Seiten des Mikrokosmos
Humanismus: The essence of humanism is that belief that nothing which has ever interested living men and women can w h o l l y l o s e i t s v i t a l i t y.

N 3

Charlotte Corday sagt vor dem[117] Convent: On exécute mal ce qu'on n'a pas conçu soi-même.

V a s a r i ! !

König Scyles im Herodot??

griech. Schönheitscultus:
Demetrios Phalereus for his beautiful eyebrows called Χ*αριτοβλέφαρος*

at the feast of Apollon of Philae a prize was offered to the youths for the deftest kiss.

Ὄμνυμι πάντας θεοὺς μὴ ἑλέσθαι αν τὴν βασιλέως ἀρχὴν ἀντὶ τοῦ καλὸς εἶναι.

N 4

Pater

Griechische Liebe zwischen jungen Männern
Liebe und Philosophie vereint
φιλοσοφήσας ποτὲ μετ' ἔρωτος

Goethe nennt Winkelmanns Kritische Werke: ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst.

dies ist auch von Pater zu sagen

hohe Tradition in der Kunst:
[the supreme]

Besides the conditions of time and place and independent of them there is also an element of permanence, a standard of taste, which genius confesses. This standard is maintained in a purely intellectual tradition, it acts upon the artist, not as one of the influences of his own age, but by means of the artistic products of the previous generation, which in youth have excited, and at the same time directed into a particular channel, his sense of beauty. The supreme artistic products of each genera-

[117] vor dem*: Stenographie.*

tion thus form a series of elevated points, taking each from each the reflexion of a strange light, the source of which is not in the atmosphere around and above them, but in a stage of society remote from ours.

N 5

Pater

Statue der Medea Colleoni in Santa M. Maggiore in Bergamo

Schönheit bei Michel Angelo: ex forti dulcedo

Grimm Michel Angelo

der alte Michelangelo Seite 92

N 6

W a l t e r P a t e r imaginary portraits

der Künstler im Leben: als Spiegel		actual life reflected in various
	Erheiterer	degrees of idealisation
	Erzieher	
	sonderbare Seele	

N 7

Aesthetism

zum Aufsatz über Pater d. Gedicht von Pamphila im Poema paradisiaco

ebenso charakteristisch das Gedicht, wo das Licht von dem Buch ausgeht

ZEUGNISSE

27. Januar <18>94, Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Richtig, nach Pater fragen Sie mich. Ich schicke Ihnen 2 Bände die ich besitze, den Titel von einem 3ten weiß ich nicht mehr genau; – ja jetzt fällt er mir eben ein: ›Marius the Epicurean‹ – das soll s e h r gut sein, ich hab's noch nicht gelesen.

(FDH/VW)

24. Mai <18>94, an Elsa Prinzessin Cantacuzène

ich <...> hoffe mich an dem Pater in den wenigen Augenblicken, die mir jetzt das Lernen übrigläßt, zu erfreuen, umso mehr als meine ganze innere Entwicklung, soweit sie nicht durch Müdigkeit und fremdes Zeug gehemmt ist, gerade jetzt auf die Renaissance, ja geradezu auf Lionardo stark und verlangend hindrängt. Sobald ich Ruhe finde, also wohl Herbst 1895, nach dem Dienstjahr, möcht ich mich in Renaissance-denken und -kunst recht tief eingraben; alle meine Instincte heißen mich aus diesem Punkt das Leben erfassen, innerlich und äußerlich. <...> Jetzt lerne ich und rede mit Bahr, Hofmann und Poldy Andrian fast immer über dasselbe, das uns im tiefsten reizt und erregt: Stil, Stil der Seele, der Landschaft, der Kunst, und die damit zusammenhängenden Begriffe: Cultur, innere und äußere, Zusammenhang von Form und Inhalt in der Kunst und im Leben. Im Hintergrund von dem allen steht Dante <...>, Lionardo, Goethe, die Wiener Gassen und die Kirchenväter.

(B 1 101f., korrigiert nach dem Original: Bayerische Staatsbibliothek München, Bruckmanniana I. Hofmannsthal, Hugo, Kopie FDH)

16. Juni <1894>, an Marie Herzfeld

Beschäftigt hab ich mich in der letzten Zeit mit dem Leben und mit Ruskin, William Pater etc.

(BW 42f.)

26. Juni <1894>, an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Ich sitz in Döbling und lerne Jus. Zur einzigen Erholung les ich hie und da ein paar Seiten Pater. Darf ich diese 2 wundervollen Bücher noch ein paar Wochen behalten oder brauchen Sie sie? Bitte Antwort, wenn nein, bestell ich sie mir halt, Marius the Epicurean hab ich mir schon bestellt und erwart ihn ungeduldig. Lebt der Pater noch? Haben Sie ihn gesehen. Gewisse Sachen, z.B. die 3 Seiten über Manon Lescaut in dem Watteau-aufsatz sind so wundervoll und so raffiniert, dass ich mir überhaupt nicht gedacht habe, dass man es so deutlich sagen könnte. W i e v i e l e Leute in München verstehen das? lesen es à fond?? (genaue Ziffer!) Ich meine natürlich von den Leuten, die Sie übersehen. In Wien 6.

(B I 104, korrigiert nach dem Original: Bayerische Staatsbibliothek München, Bruckmanniana I. Hofmannsthal, Hugo, Kopie FDH)

30. Juni <18>94, Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

P a t e r kenn ich freilich u. hab ihn ziemlich viel gesehn vor 4 Jahren in London. Merkwürdigerweise hatte er eine besondere Vorliebe für meine Stimme u. ließ sich – meist an stillen engl. Sonntag Nachmittagen – between 5 and 6 – ital. Lieder von mir vorsingen: Pergolese u. Gordigiani – die eigentl. nicht ganz zusam-

menpassen. – Er frug mich damals, – ich war nemlich ganz begeistert von seinen beiden Büchern – ob ich sie nicht in's Deutsche übersetzen wolle. Wie sich mein äußeres Leben unterdessen gestaltet hat, hab ich der Sache nie näher treten können. Würden Sie mir dazu rathen? – Ich glaube nur, daß von den wenigen Menschen welche die Sachen lesen u. es werth sind, sie zu lesen, die Meisten es im Original thun können wie wir. – Wie viele? – fragen Sie – hier in München! Ich denke vielleicht von denen die ich kenne: 5–6! Aber ich kenne leider gerade von denen nicht Viele, unter denen ›welche‹ sein könnten. – Pater ist ein sympat. ruhiger reservirter Mann um die Fünfzig. Etwas wie Unberührtheit u. scheues Sich-in-sich-zusammenziehn bei unharmon. Farben od. einem harten Organ oder irgend etwas Brutalem, ist mir an ihm aufgefallen. Bescheiden, still, exclusif, in friedlichster Intimität mit seinen zwei unverheiratheten Schwestern lebend. Die gleiten in weichen Schuhen u. langen schönfaltigen ›praerafaëlitic dresses‹ durch die harmon. gestimmten Zimmer, haben – besond. die Eine, – bei ihren 45 Jahren etwas eigentümlich Mädchenhaftes, u. sind, glaub ich sehr à la hauteur ihres Bruders. Alle 3 schwärmen für ›französisch‹ u. ein wenig für Katholicismus u. sehr für Botticelli u. ital. Renaiss.

(FDH/VW)

Juni 1894, Aufzeichnung

Cultur auf aesthetischer Grundlage.

Schiller
Pater Marius the Epicurean
Ruskin
Rousseau Confessions VI[tes] Buch Erwachen des litterarischen Sinnes; ebenso Dichtung u. Wahrheit
Schöngeistige Tradition in Deutschland
meine: Dialoge über Kunst.[118]
sensitive Erziehung in der »Idylle«[119]
Caricatur davon: Wilde
Epicureismus des Renan { Barrès (Fortentwicklung) / Anatole France (2te Hand Manier davon)

Roman vom »Geben und Nehmen«[120] unter diesem Gesichtspunkt.

(H VB 1.4, SW XXXVIII)

Juni 1894, Aufzeichnung

englischer Aesthetismus als Element unserer Cultur
I erstes Entgegentreten: als Sonderbarkeit, wohl etwa Affectation, Costümtragen

[118] *Hofmannsthals geplante* Dialoge über Kunst *(SW XXXVII).*
[119] *Hofmannsthals lyrischer Dialog* Idylle *(SW III 53–60).*
[120] *Vgl. SW XXXVII.*

etc.

II Oscar Wilde Intentions: starker narkotischer Zauber sophistisch verführerisch, unelegant paradoxal Reaction gegen englisch. moral. Utilitarismus

III. Ruskin Pater
Madox Brown Rossetti Burne-Jones } die tiefen Zusammenhänge mit Seelenleben; das ganze als Versuch einer inneren Cultur

(H VB 2.18, SW XXXVIII)

18. Juli <18>94, Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Mich freut es so, daß Sie den Pater mithaben u. so genießen. <...> Später einmal, wenn Sie's gelesen u. gar nicht brauchen, dann schicken Sie mir auch den M a r i u s *von Pater <...>.*

(FDH/VW)

6. August <1894>, an Hermann Bahr

Mein großer neuer, sehr wichtiger Fund, ein wichtiges Element der Zeit und für die »Zeit« ist der englische große Kunstkritiker Walter Pater, heute ein alter Herr. Seine Werke sind nur: ein Band Renaissancestudien ein Band »Imaginäre Porträts« (Watteaus Tagebuch, eine altfranzösische Chronik etc) und Marius der Epicuraer, ein philosophischer Roman, das System des Aesthetismus. Dass ich über Pater für die Zeit ausführlich schreibe ist selbstverständlich. Nur vorher: in dem Renaissanceband steht als Einleitung zu einer Studie über Giorgione ein wundervoller Excurs über das Verhältnis der Malerei zur Musik,[121] wo die uns aber nicht dem Publicum geläufigen Grunddefinitionen (des wesentlich malerischen etc etc) gegeben sind und b e s s e r als wir es je in einem Dictionaire zustande brächten.
Der Excurs hat Feuilletonlänge. Da er in einem Buch steht, darf man ihn glaub ich, mit Quellenangabe übersetzen. Wenn Sie das nicht glauben, wenden Sie sich, bitte sofort um Authorisation an den Verleger Macmillan und Comp. London.

(B I 110, korrigiert nach dem Original: ÖTM AM 25812 Ba, BW BAHR)

<6. oder 7. August 1894>, Hermann Bahr an Hofmannsthal

Über den Pater freue ich mich sehr. Wir wollen überhaupt die Engländer entdecken.

(FDH 28, BW BAHR)

10. August <1894>, an Elsa Prinzessin Cantacuzène

das wundervolle Renaissancebuch von Pater wird Ihnen mein Vater schon geschickt haben oder in diesen Tagen schicken. Die imaginary portraits möcht ich

[121] *PATER, THE RENAISSANCE, S. 135–145.*

noch ein bischen behalten dürfen und schick Ihnen auch den Epicuräer erst später, weil ich vielleicht darüber schreib und dazu das Buch brauch.

(Bayerische Staatsbibliothek München, Bruckmanniana I. Hofmannsthal, Hugo, Kopie FDH)

14. August 1894, Hermann Bahr an Hofmannsthal

bitte seien Sie nicht faul und vergessen Sie nicht, daß ich jedenfalls in den ersten Nummern etwas von Ihnen haben muß. <...> Also seien Sie jetzt nicht faul, sondern schreiben Sie zwei, drei schöne Sachen – über den Pater oder über die Praerafaeliten oder nennen Sie es »Hellas« und erzählen darin, wie schön es im Stadtpark ist und ob er ein Gitter hat – was Sie wollen, aber nur muß ich, muß bis Mitte September was haben, was recht Sie ist und recht wir ist. Ja?

(FDH 14, BW BAHR)

21. August 1894, an Hermann Bahr

gewiss werd ich Ihnen was schreiben und Sie werdens auch in der ersten Hälfte September bekommen; nur momentan bin ich in einem Zustand, wo mir das Aneinanderreihen von Worten genau so schwer oder so leicht würde, als Integrieren oder Differenzieren, 2 Dinge die ich überhaupt nicht kann. <...> Ich werd dann im ersten Halbjahr der Zeitung außer Pater noch über den neuesten d'Annunzio[122] und event. über Browning schreiben.

(ÖTM AM 25811 Ba, BW BAHR)

<September 1894>, an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Dafür schick ich Ihnen heute außer dem Renaissanceband von Pater auch meinen gutgemeinten und schlechtgeschriebenen Aufsatz über die englischen Praerafaeliten,[123] wo Sie spüren werden, wie ich von dem etwas leeren Aesthetismus in's menschlich-sittliche hinüberzulenken suche. Denn es scheint mir sehr darauf anzukommen, dass die Kunst vom Standpunkt des Lebens betrachtet werde.

(B I 103, korrigiert nach dem Original: Bayerische Staatsbibliothek München, Bruckmanniana I. Hofmannsthal, Hugo, Kopie FDH)

16. Oktober 1894, Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Dank für den Präraphaeliten-Feuilleton, der mich sehr interessirt hat (nemlich gerade von I h n e n über d i e zu hören!) u. für's zurückgeschickte Pater'sche Buch. Dann: freu ich mich auf Bahr seine Zeitung u. hoffe, Sie schicken mir g l e i c h eine Probenummer, wie diese herauskommt.

(FDH/VW)

---

[122] *Vgl.* Der neue Roman von D'Annunzio *(TBA, RuA 1, S. 206–213).*
[123] Über moderne englische Malerei *(TBA, RuA 1, S. 546–552).*

12. November <1894>, an Edgar Karg von Bebenburg

Ich schick Dir nach langer Überlegung zwei Bücher, die recht viel für meine innere Welt bedeuten: das englische[124] ist nicht leicht zu lesen, lass Dich durch die Sonderbarkeiten des Stils und durch die vielen Anspielungen, die Du nicht alle verstehen wirst, nicht beirren, das wesentliche des Buches ist so groß und einfach, daß es Dir nicht entgehen kann. Für das russische[125] bitte ich nur um Geduld zu den ersten 100 Seiten, dann, denk ich, wirds Dich schon festhalten.

(BW 68)

29. November 1894, Clemens von Franckenstein an Hofmannsthal

dein englisches Stück in der Zeit hat mir sehr gefallen; ich erkannte es sofort als deine Arbeit, erst nachher wurde meine Meinung durch Buby[126] bestätigt.

(BW 40)

9. Juli 1895, Aufzeichnung

Aesthetismus I.

<...>

Pater, schon m o r b i d e A u s s c h r e i t u n g der Kritik, dieses Verfolgen in die vagen dem Kunstschaffen zugrundeliegenden Emotionen (??) ⌈ k a u m ⌉

(H VA 6.1, SW XXXVIII)

26. Juni <1896>, an Marie von Gomperz

Dass Sie die Bücher von Walter Pater kennen (die wundervollen »Essays on renaissance« und die merkwürdigen »imaginary portraits«) glaub ich mich aus Gesprächen sogar zu erinnern.

(BW 227)

29. Oktober 1929, Alfred Gold: ›Der junge Hofmannsthal‹

Ich saß eines Tages bei meinem verehrten Chef <Hermann Bahr>, wir sprachen über verschiedene neu aufzunehmende Beiträge, aber alles, was zur Sprache kam, endete bei mir immer wieder mit begeisterten Worten über einen im letzten Heft erschienenen kurzen Aufsatz, eine Einführung in Walter Pater, den bei uns nur wenig Gekannten, geschrieben von einem Meister seines Fachs, in kleinstem Rahmen weisheits- und kenntnisvoll, und mystischer Weise unterzeichnet mit einem großartigen schottisch oder irisch klingendem Namen. Bahr ließ sich meine Begeisterung stumm gefallen, inzwischen läutete es, und ein braungebrannter Dragoner-Fähnrich trat ein, legte Schleppsäbel und Helm ab: Hofmannsthal – er

---

[124] *Vermutlich Paters ›Marius the Epicurean‹.*
[125] *Dostojewskis ›Die Brüder Karamasoff‹.*
[126] *Franckensteins jüngerer Bruder Georg.*

machte gerade sein Einjährigenjahr.[127] *Sagte mir, dem flüchtigen Bekannten, ein paar Liebenswürdigkeiten und hatte mit Freund Bahr ein gewisses Hühnchen zu rupfen... Es wäre ja – nämlich – sehr billigenswert, wenn man ihm die Honorare für seine Beiträge schickte, aber der Briefträger, der ihm just auf den Kasernenhof nachläuft, um ihm vor Vorgesetzten und Kameraden für seinen letzten Aufsatz zwölf Kronen fünfzig (das war bestimmt ›untertrieben‹, aber das war ein echtester Hofmannsthal) auszuzahlen, sei ihm doch peinlich. Denn eigentlich dürfte er ›solche Sachen‹ jetzt gar nicht veröffentlichen... Solche Sachen: mir fing es zu dämmern an. Hermann Bahr lächelte. Der unbeschreibliche-unvergeßliche Walter Pater-Aufsatz, der geheimnisvolle Klassiker-Essayist, der irisch-schottische Verfassername, eine kleine Komödie mitten im Einjährigendienst: das war einfach Hofmannsthal.*

(›Berliner Börsenkurier‹; zit. nach: ›Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde‹. Hrsg. von Helmut A. Fiechtner, Bern und München [2]*1963, S. 46)*

Erläuterungen

109,2–6 Ein erstes Buch … den Tod. *Walter Paters erstes Buch ›Studies in the History of the Renaissance‹ erschien 1873 bei Macmillan in London. Hofmannsthal las die Ausgabe von 1888, die unter dem Titel ›The Renaissance. Studies in Art and Poetry‹ erschienen war (s. ›Entstehung‹). Sie enthielt: 1. ›Preface‹, 2. ›Two Early French Stories‹, 3. ›Pico della Mirandola‹, 4. ›Sandro Botticelli‹, 5. ›Luca della Robbia‹, 6. ›The Poetry of Michelangelo‹, 7. ›Leonardo da Vinci‹, 8. ›The School of Giorgione‹, 9. ›Joachim du Bellay‹, 10. ›Winckelmann‹, 11. ›Conclusion‹. Vielleicht zählt Hofmannsthal zwölf Studien, indem er die erste über die beiden altfranzösischen Erzählungen ›Li Amitiez de Ami et Amile‹ und ›Aucassin et Nicolette‹ als zwei betrachtet.*

109,8 Goethe *Goethe äußert sich zum Verhältnis von Künstler und Leben beispielsweise in der Einleitung zu den ›Propyläen‹, in seinem ›Winckelmann‹-Aufsatz oder seinem Aufsatz ›Über den Dilettantismus‹, außerdem in den ›Maximen und Reflexionen‹ und den Gesprächen mit Eckermann.*

109,8f. Functionen des Künstlers zu einer abstracten Idealität *Dies trifft erst für den reifen Goethe der Zeit nach der Italienischen Reise (1786–1788) zu, der das objektiv Schöne zum Ideal erhebt. Vgl. beispielsweise im Gespräch mit Eckermann: »Solange er <ein Dichter> bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen*

[127] *Seit 1. Oktober 1894 absolvierte Hofmannsthal seinen einjährigen Militärdienst beim Sechsten Dragoner-Regiment.*

ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß, ist er ein Poet.« (ECKERMANN I 173, 29.1.1826)

109,11 »Menschen im Leben« *Möglicherweise Reminiszenz an einen Satz Schillers aus seinem Brief an Goethe vom 2. Januar 1798: »Mir, der so wenig Gelegenheit hat, von außen zu schöpfen und die Menschen im Leben zu studiren, hat ein solches Buch <Nicolas-Edmé Rétif de La Bretonne: ›Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé‹>, in welche Classe ich auch den Cellini rechne, einen unschätzbaren Werth.« (›Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805. Vierter Theil vom Jahre 1798‹. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1829, S. 3, 2.1.1798)*

109,14 Alräunchen *Die Wurzeln des Alrauns (Mandragora), einer giftigen Heil- und Ritualpflanze, sind seit der Antike als Zaubermittel und Gegenstand des Aberglaubens bekannt und wurden zu menschenähnlichen Gestalten geschnitzt. Dieser Aberglaube ist wohl orientalischen Ursprungs. Im Mittelalter hieß es, der Pflanze wohne der Teufel mehr inne als anderen Kräutern (›Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens‹, Band I, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin und Leipzig 1927, Sp. 315), sie wurde aber auch als Glücksbringer verkauft, um Reichtum und Gesundheit zu bringen, die Liebe einer Person zu erwerben oder Schätze zu finden (Sp. 317). – S. Erl. zu S. 109,26f.* Euter ... gute Milch.

109,21f. seine Launen ... Verliebtheit *Bezieht sich wohl hauptsächlich auf Walter Paters ›Leonardo da Vinci‹, insbesondere auf die Schilderung von dessen Liebe zu seinem Schüler Andrea Salaino (Salaj) (PATER, THE RENAISSANCE, S. 120f.).*

109,22 Art Landschaft ... Art Frauen *Vgl. ›Leonardo da Vinci‹: »Two ideas were especially fixed in him <...> – the smiling of women and the motion of great waters.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 108)*

109,23 das Lächeln … Männer gibt *Vgl. beispielsweise ›Leonardo da Vinci‹: »It is so with the so-called Saint John the Baptist of the Louvre <...> whose treacherous smile would have us understand something far beyond the outward gesture, or circumstance.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 122)*

109,24 Epitheta ... sich selber bezeichnet *Epitheton: schmückendes Beiwort. – Vgl. etwa Michelangelos Beiname ›Il Divino‹ (der Göttliche) oder den Namen ›Botticelli‹, ursprünglich ein familiärer Spitzname (von italienisch ›Fäßchen‹) für den Maler, der mit bürgerlichem Namen Alessandro di Mariano Filipepi hieß.*

109,26 Anekdoten im Vasari *Giorgio Vasari (1511–1574) schrieb die früheste und bekannteste Lebensbeschreibung Leonardo da Vincis in der Sammlung ›Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani‹ (1550). Diese anekdo-*

tenreiche Biographie ist eine wichtige Quelle für Walter Paters ›Leonardo da Vinci‹ (PATER, THE RENAISSANCE, S. 101ff.). Vasari verfaßte auch Biographien von Luca della Robbia, Sandro Botticelli, Giorgione, Michelangelo und vielen anderen.

109,26f. Euter ... gute Milch *Steht in Zusammenhang mit dem oben genannten* Alräunchen*. »In Niederösterreich spricht das Volk auch von ›Uraundeln‹ und ›Tragerln‹, die teils gute, teils böse Wirkung haben. Als böse Geschöpfe quälen sie das Vieh, machen es krank und verursachen, daß die Kühe keine Milch geben, andrerseits teilen sie aber ihrem Besitzer die größten Geheimnisse mit.« (Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Band I, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin und Leipzig 1927, Sp. 320) – Kühe sind allerdings auch ohne Alraun im Aberglauben besonders häufig dem Behexen ausgesetzt: »Der böse Blick schadet den Kühen, die Milch wird blutig, wässerig oder klebrig, so daß die Butter nicht gerinnt.« (Band V, Berlin und Leipzig 1932/1933, Sp. 773), »Eine Kuh, die keine oder rote Milch gibt, ist verhext <...>. Desgleichen eine, die beim Melken nicht stehen will oder harnt.« (Sp. 774) – Beide Vergleiche entstammen also dem volkstümlichen Glauben an Zauberei. Im ersten Vergleich nutzt der Kritiker das* Alräunchen*, um auf magische Weise die vom Künstler gehobenen Schätze zu finden, im zweiten Vergleich dient die Kritik der Entzauberung, durch die ein Fluch, hier die* sterilen Anekdoten im Vasari*, aufgehoben und die dadurch abgestorbene Kunst wieder verlebendigt wird. Vgl. STAMM, PATER, S. 38.*

109,30 Augenlider ... zu malen *Pater beschreibt an mehreren Stellen Augenbrauen und Lippen, aber wohl am prominentesten im ›Leonardo da Vinci‹-Essay über dessen ›Mona Lisa‹: »Hers is the head upon which all ›the ends of the world are come,‹ and the eyelids are a little weary. <...> and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 129f., vgl. auch S. 119) – Diese Passage übersetzt Hofmannsthal in seinem Essay* Über moderne englische Malerei *(s. ›Entstehung‹). – In* Der Tor und der Tod *(1893) spielt folgende Beschreibung auf die ›Mona Lisa‹ an:* Gioconda, du, aus wundervollem Grund, / Herleuchtend mit dem Glanz durchseelter Glieder, / Dem rätselhaften, süßen, herben Mund, / Dem Prunk der träumeschweren Augenlider: / Gerad so viel verrietest du mir Leben, / Als fragend ich vermocht' dir einzuweben! *(SW III 66,1–6)*

109,31 für einen Augenblick *Vgl. in Paters ›Conclusion‹ über das Eintreten eines momenthaften Gefühls der Befriedigung beim Anblick der Kunst: »<...> for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 252)*

109,34f. Meteorolithen *Zeitgenössische Bezeichnung für Meteoriten, d.h. Festkörper kosmischen Ursprungs, die die Erdatmosphäre durchquert und den Erdboden erreicht haben.*

110,4 Das zweite Buch *Das zweite Buch von Pater war der Roman ›Marius the Epicurean‹ (1885). Die ›Imaginary Portraits‹ erschienen erst 1887 (s. ›Entstehung‹).*

110,9 Ein erfundener Watteau *Antoine Watteau (1684–1721), der Maler der ›Fêtes Galantes‹, wird in Paters ›A Prince of Court Painters‹ in den historischen Daten und Lebensumständen korrekt geschildert, bekommt allerdings aus der Perspektive der Tagebuchschreiberin in Paters Erzählung fiktive Züge (PATER, IMAGINARY PORTRAITS, S. 1–48, s. ›Entstehung‹).*

110,10–12 heidnisch-christlicher Orgelbauer ... Mittelalters *›Denys l'Auxerrois‹ (PATER, IMAGINARY PORTRAITS, S. 49–88, s. ›Entstehung‹).*

110,12 erfundener holländischer Maler ... Spinozismus *Der Titelheld des dritten Portraits ›Sebastian van Storck‹ ist selbst kein Maler, aber seine Umwelt wird von Pater mit Zügen der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts ausgestattet, und er sitzt einem befreundeten Maler Modell. Der Lebensbejahung seiner patrizischen Familie verweigert sich Sebastian durch die vollständige Distanzierung, die durch die Begegnung mit dem Spinozismus ihre philosophische Begründung erfährt (PATER, IMAGINARY PORTRAITS, S. 89–133, s. ›Entstehung‹).*

110,13 Prinz aus dem vorigen Jahrhundert *›Duke Carl of Rosenmold‹ (PATER, IMAGINARY PORTRAITS, S. 135–180, s. ›Entstehung‹).*

110,19f. Aesthetismus, in England ein großes, berühmtes Wort *Dies ist wohl die erste Verwendung des Begriffs* Aesthetismus *durch Hofmannsthal. Vgl. auch N 7 mit der Überschrift* Aesthetism. *– In Hermann Bahrs Exemplar von Oscar Wildes ›Intentions‹ (London: Osgood 1891, UB Salzburg) notierte Hofmannsthal:* Theory of Aesthetism. *Das Notat bezieht sich auf den Dialog ›The Critic as Artist‹: »the contemplative life, the life that has for its aim not* d o i n g *but* b e i n g*, and not* b e i n g *merely, but* b e c o m i n g *– that is what the critical spirit can give us.« (S. 173) – Zur Geschichte des Begriffs vgl. Walter Hamiltons ›The Aesthetic Movement in England‹ (1882) sowie Paul Bourgets Essays ›Préraphaélitisme‹ (1884) und ›L'Esthéticisme anglais‹ (1885). – Ferner: Gregor Streim: ›Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal‹. Würzburg 1996, S. 6–9 und 95–114.*

110,26f. Aesthetische Menschen *Alle Figuren in den ›Imaginary Portraits‹ zerbrechen an der Kluft zwischen ästhetischem Lebensideal und Wirklichkeit.*

110,30 »Menschen im Leben« *Vgl. Erl. zu S. 109,11* »Menschen im Leben«.

110,31 Dilettanten *Vgl. Hofmannsthals Ausführungen zum Dilettantismus in* Die Mutter *(S. 30,19ff., s. auch Erl. dort).*

110,35 dritte Buch *›Marius the Epicurean‹ ist das zweite Buch Paters, es erschien 1885, vgl. ›Entstehung‹.*

110,38 Eckermann *Johann Peter Eckermann: ›Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens‹.*

111,1 hadrianischen Zeit *Der Roman ›Marius the Epicurean‹ spielt nicht im Zeitalter des römischen Kaisers Hadrian (76–138), sondern Mark Aurels (121–180). Als Prototyp des römischen Décadents wird der* cosmopolitische Kaiser Hadrian *auch in Hofmannsthals Aufsatz* Die Mutter *erwähnt (S. 30,36).*

111,2 complicierten Epicuräismus *Marius begegnet im Roman verschiedenen Weltanschauungen, unter anderem der Philosophie Heraklits, Lukrez', Epikurs sowie der kyrenaischen Schule (Hedonismus), dem Stoizismus und dem frühen Christentum. Der Epikureismus in seiner Ausrichtung auf das individuelle Lebensglück und seiner radikalen Diesseitigkeit entspricht dabei Marius' ästhetischer Weltanschauung am ehesten.*

111,4 Marginalglossen zu einem todten Text *Glossa marginalis: eine in der Altphilologie häufig verwendete, an den Textrand geschriebene worterklärende Notiz.*

111,6–27 In einem gewissen … Geschlechtern verborgen. *Beispiele für die Preziositäten aus einer vergangenen Zeit, die von den Symbolisten verklärt wurden. Die Textpassage zeigt, daß Hofmannsthal zu jener Zeit noch unter dem Einfluß der Décadence stand.*

111,8 Rom der Verfallzeit *Wohl Anspielung an Thomas Coutures Gemälde ›Die Römer der Verfallszeit‹ (1847, heute im Musée d'Orsay, Paris).*

111,11f. Spätgeborenen *In Paters Roman wird der Titelheld als »the last of his race« bezeichnet (PATER, MARIUS, Bd. 1, S. 225). Zum Begriff des Spätgeborenen vgl. auch Hofmannsthals Aufsatz* Gabriele d'Annunzio <I> *(TBA, RuA 1, S. 198–202).*

111,14 Chrysopras *Ein Halbedelstein.*

111,22 Schönheit des Antinous *Die legendäre Schönheit des früh verstorbenen Lieblings von Kaiser Hadrian, Antinous (ca. 110–130 n. Chr., in Paters Roman*

nicht genannt), dient hier wohl als Anspielung auf die Figur des ebenfalls jung gestorbenen Flavius, des Freundes von Marius. – Vgl. auch die Nennung des Knaben Antinous *in* Poesie und Leben *(S. 166,16).*

111,23 Göttin Isis *Eine der Etappen auf dem Lebensweg des Marius ist die Begegnung mit dem ägyptischen Kult der Isis, die als Muttergöttin verehrt wird (z.B. PATER, MARIUS, Bd. 1, S. 64, 115).*

111,24 christlichen Märtyrer *Auch mit dem aufkommenden Christentum kommt Marius in Berührung; er geht sogar anstelle eines christlichen Freundes ins Gefängnis, obwohl er selbst kein Christ ist.*

111,24f. Psyche … »goldenen Esel« *Die weibliche Hauptfigur in der Geschichte von ›Amor und Psyche‹, die Teil des lateinischen Romans ›Metamorphoses‹ von Apuleius (ca. 123–170 n. Chr.) ist, der auch ›Asinus aureus‹ (›Der goldene Esel‹) genannt wird, da die Hauptfigur Lucius in einen Esel verzaubert wird. Die Liebesgeschichte vom Gott Amor und der Königstochter Psyche, die von Amors Mutter Venus um ihrer Schönheit willen beneidet wird, wird im 5. Kapitel von ›Marius the Epicurean‹ (Bd. 1, S. 66–98) nacherzählt. – Vgl. auch Hofmannsthals Ballett* Amor und Psyche *von 1910/1911 (SW XXVII 54–56).*

118,25 (N 1) »The charm ... youth« *Zitat aus Walter Paters ›Preface‹: » <...> just as its earliest phases have the freshness which belongs to all periods of growth in art, the charm of a s c ê s i s, of the austere and serious girding of the loins in youth.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. XIV)*

118,28–119,1 (N 2) Renaissance ... intelligence. *Zitat aus Walter Paters ›Pico della Mirandola‹: »It helped man onward to that reassertion of himself, that rehabilitation of human nature, the body, the senses, the heart, the intelligence, which the Renaissance fulfils.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 42f.)*

119,3f. (N 2) The essence ... v i t a l i t y *Aus Paters ›Pico della Mirandola‹: »For the essence of humanism is that belief of which he seems never to have doubted, that nothing which has ever interested living men and women can wholly lose its vitality – no language they have spoken, nor oracle beside which they have hushed their voices, no dream which has once been entertained by actual human minds, nothing about which they have ever been passionate, or expended time and zeal.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 51)*

119,6f. (N 3) Charlotte ... soi-même. *Aus Paters ›Winckelmann‹: »›One is always a poor executant of conceptions not one's own.‹ – O n e x é c u t e m a l c e q u ' o n n ' a p a s c o n ç u s o i - m ê m e <...>.« Dazu die Fußnote: »Words of Charlotte Corday before the C o n v e n t i o n.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 200)*

119,8 (N 3) V a s a r i ! ! *Vgl. Erl. zu S. 109,26* Anekdoten im Vasari.

119,9 (N 3) König ... Herodot?? *Vgl. Walter Paters ›Winckelmann‹: »Yet, remote in time and place, he feels after the Hellenic world, divines the veins of ancient art, in which its life still circulates, and, like Scyles, the half barbarous yet Hellenising king, in the beautiful story of Herodotus, is irresistibly attracted by it.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 209)*

119,11 (N 3) Demetrios ... *Χαριτοβλέφαρος Ein von Pater übersetztes Winckelmann-Zitat (aus dessen ›Geschichte der Kunst des Altertums‹) über den Schönheitskult der Griechen: »Beauty even gave a right to fame; and we find in Greek histories the most beautiful people distinguished. Some were famous for the beauty of one single part of their form; as Demetrius Phalereus, for his beautiful eyebrows, was called C h a r i t o - b l e p h a r o s . « (PATER, THE RENAISSANCE, S. 219)*

119,12f. (N 3) at the feast ... kiss. *Vgl. ebd.: »It seems even to have been thought that the procreation of beautiful children might be promoted by prizes: this is shown by the existence of contests for beauty, which in ancient times were established by Cypselus, King of Arcadia, by the river Alpheus; and, at the feast of Apollo of Philæ, a prize was offered to the youths for the deftest kiss.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 219f.)*

119,14 (N 3) *Ὄμνυμι ... εἶναι Doppelt angestrichen. Zitat des schönen Kritobulos aus Xenophons ›Symposion‹ IV 11, das in Paters ›Winckelmann‹ ohne Quellenangabe genannt und frei übersetzt wird: »I take the gods to witness, I had rather have a fair body than a king's crown« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 220). – Hofmannsthal verwendete das Zitat im selben Jahr als Motto für sein Gedicht* Welt und Ich *(vgl. SW I 211f.)*

119,17 (N 4) Griechische Liebe ... Männern *Thema in Walter Paters ›Winckelmann‹-Aufsatz, z.B. PATER, THE RENAISSANCE, S. 201f.*

119,19 (N 4) *φιλοσοφήσας ... ἔρωτος Vgl. Walter Paters ›Winckelmann‹: Winckelmann »seems to realise that fancy of the reminiscence of a forgotten knowledge hidden for a time in the mind itself; as if the mind of one, lover and philosopher at once in some phase of pre-existence – φιλοσοφήσας πότε μέτ ἔρωτος – fallen into an new cycle, were beginning its intellectual culture over again, yet with a certain power of anticipating its results.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 204f.)*

119,20f. (N 4) Goethe ... Leben selbst. *Vgl. ebd.: »So comes the truth of Goethe's judgments on his works; they are a life, a living thing, designed for those who are alive – ein Lebendiges für die Lebendigen geschrieben, ein Leben selbst.« (PATER,*

THE RENAISSANCE, S. 205) – Das Goethe-Zitat lautet im Original: »Und so ist alles, was er uns hinterlassen, als ein Lebendiges für die Lebendigen, nicht für die im Buchstaben Todten geschrieben. Seine Werke, verbunden mit seinen Briefen, sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst.« (›Winckelmann‹, WA I/46, S. 52)

119,25–120,3 (N 4) Besides ... from ours *Fast wörtliches Zitat aus Walter Paters ›Winckelmann‹, PATER, THE RENAISSANCE, S. 210.*

120,6 (N 5) Statue ... Bergamo *Auf das Grabmal der Medea Colleoni († 1470) des Architekten Giovanni Antonio Amadeo (1447–1522) in der Cappella Colleoni (neben der Basilika Santa Maria Maggiore in Bergamo) verweist Pater in Zusammenhang mit den toskanischen Bildhauern des 15. Jahrhunderts in dem Kapitel über ›Luca della Robbia‹: »Like Michelangelo, these sculptors fill their works with intense and individualised expression: their noblest works are the studied sepulchral portraits of particular persons – the monument of Conte Ugo in the Badía of Florence, of the youthful Medea Colleoni, with the wonderful, long throat, in the chapel on the cool north side of the Church of Santa Maria Maggiore at Bergamo – monuments which abound in the churches of Rome, inexhaustible in suggestions of repose, of a subdued Sabbatic joy, a kind of sacred grace and refinement: – and they unite these elements of tranquillity, of repose, to that intense and individual expression by a system of conventionalism as skilful and subtle as that of the Greeks, subduing all such curves as indicate solid form, and throwing the whole into lower relief.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 71f.) – Vgl. auch* Die Frau im Fenster, *SW III 508,2f. und 551,10–22. – Hofmannsthal besichtigte die Kapelle am 23. August 1897 (vgl. seinen Brief an die Mutter, B I 222)*

120,7 (N 5) Schönheit ... dulcedo *Verweis auf das Buch der Richter 14,14 (»Speise ging von dem Fresser und Süßigkeit von dem Starken«), der in ›The Poetry of Michelangelo‹ von Pater mehrfach in Bezug auf Michelangelos Kunst herangezogen wird; beispielsweise heißt es: »And to the true admirers of Michelangelo this is the true type of the Michelangelesque – sweetness and strength, pleasure with surprise, an energy of conception which seems at every moment about to break through all the conditions of comely form, recovering, touch by touch, a loveliness found usually only in the simplest natural things – ex fortitudo dulcedo.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 75) – Vgl. auch Erl. zu S. 120,9* der alte ... Seite 92.

120,8 (N 5) Grimm ... Angelo *Vgl. Walter Paters ›The Poetry of Michelangelo‹: »›When one speaks of him,‹ says Grimm, ›woods, clouds, seas, and mountains disappear, and only what is formed by the spirit of man remains behind;‹ and he quotes a few slight words from a letter of his to Vasari as the single expression in*

all he has left of a feeling for nature.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 76f.) – Gemeint ist Herman Grimms (1828–1901) ›Leben Michelangelos‹ (2 Bände, Hannover: Rümpler 1860–1863).

120,9 (N 5) der alte ... Seite 92 *Doppelt angestrichen. Vgl. Walter Paters ›The Poetry of Michelangelo‹: »Some of those whom the gods love die young. This man, because the gods loved him, lingered on to be of immense, patriarchal age, till the sweetness it had taken so long to secrete in him was found at last. Out of the strong came forth sweetness, ex forti dulcedo.« (PATER, THE RENAISSANCE, S. 92)*

120,12f. (N 6) actual ... idealisation *Vgl. Walter Paters ›Sebastian van Storck‹: »Those innumerable genre pieces – conversation, music, play – were in truth the equivalent of novel-reading for that day; its own actual life, in its own proper circumstances, reflected in various degrees of idealisation, with no diminution of the sense of reality (that is to say) but with more and more purged and perfected delightfulness of interest.« (PATER, IMAGINARY PORTRAITS, S. 99)*

120,17f. (N 7) Aesthetism ... Poema paradisiaco *In Hofmannsthals Ausgabe von Gabriele d'Annunzios ›Poema paradisiaco‹ (Milano: Treves ²1893, FDH/HvH Bibl.) findet sich auf S. <102> über dem Gedicht ›Pamphila‹ eine undatierte Notiz Hofmannsthals:* Aesthetism / Stelle bei Pater über die Mona Lisa. *(SW XL 152,30)*

120,19 (N 7) ebenso charkteristisch ... Buch ausgeht *Gemeint ist d'Annunzios Gedicht ›Ai Lauri‹, insbesondere die Strophen 4, 6 und 7 (›Poema paradisiaco‹, S. <110>–112). Hofmannsthal lernte das Gedicht 1893 durch die Übertragung Stefan Georges mit dem Titel ›An die Lorbeern‹ in den ›Blättern für die Kunst‹ kennen. Darin heißt es: »Er las in jenem buche <...>. // <...> In einem ungewohnten geistigen licht / Das nicht vom himmel sondern auf der erde / Von dem unsterblichen gedicht entflossen. // O lorbeern, ich bin der! nicht mehr verberg ich's. / Ich bin es der im buche las, das licht / Erschaute und im tiefen herzen froh war.« (1. Folge, Bd. 3, März 1893, 92f.). Zu dieser Übertragung gratulierte Hofmannsthal George in einem Brief vom 29. März 1893:* Darf ich Sie <...> zu der (auch für Ihr Können) höchlichst gelungenen Nachdichtung der 2 Gedichte von d'Annunzio in den B.f.d.K. herzlich beglückwünschen? / Ich kenne von dem bedeutenden Italiener nur die Novelle ›Giovanni Episcopo‹; ›l'Innocente‹ will ich nächstens ansehen. *(BW 60) – Für diesen Hinweis sei Dr. Hans-Georg Dewitz herzlich gedankt.*

In einem großen Saale hat man alle oder fast alle seiner Bilder aufgehängt und an eine Wand seinen Kopf gestellt, eine weit überlebensgroße Büste. Es gibt vielleicht augenblicklich in Wien nichts Besseres zum Anschauen und zum Nachdenken, als diese hundertfünfzig Bilder und diesen großen Kopf. Es ist der Kopf von einer ganz bestimmten Art von österreichischem Infanterie-Officier. Man sieht diese Gesichter hie und da in der Tramway zwischen so vielen anderen Gesichtern, stumpfen, leeren, harten und nichtigen: und sie sind anders als alle andern: sie sind manchmal sehr jung und hübsch, manchmal knochig, manchmal wie die von ärmlichen Schullehrern, aber in den Augen liegt das Besondere und in unnennbaren Dingen unter den Augen, um die Lippen, an der Stirn. Ihre Augen sehen nicht brutal gerade die Objecte, die rund herum sind, es sind weder die Augen junger vergnügter, noch alter mißtrauischer Thiere, sondern sie sehen weit mehr; sie vermögen auch – wenn sie so geruhen – das, worüber sie hinschauen, gar nicht zu sehen. Das ist etwas ziemlich Hohes und Seltenes, diese Gabe, ohne Affectation über etwas hinwegsehen zu können.

Wenn man ihnen reden zuhört, so liegt ihr Besonderes in dem geringeren Gewicht der Worte, als bei anderen Leuten: sie reden nicht mühsam und doch kein Zeitungsdeutsch, keines von den vielerlei Zeitungsdeutsch; es liegt in dem Niederfallen der Worte dasselbe, wie in dem Schauen der Augen: daß es mit dem, was man sehen und reden kann, doch nicht ganz gethan ist, daß es doch wohl dahinter auch noch etwas gibt. Ich werde nicht versuchen, diese Gesichter zu beschreiben; das wäre eine zu große Sache; auch haben sie vielerlei äußere Formen, nur blos die innere Form bleibt sich gleich. Man kann hingehen und diesen Kopf anschauen. Wenn man dann die innere Form davon erfaßt hat, wird man sie wiedererkennen. Es stehen manchmal drei oder vier solche beisammen an der Planke von irgend einem Exercierplatz, während die Rekruten »Vergatterung« machen oder sonst etwas. Denn in manchem Regiment sind ihrer drei oder vier, in manchem vielleicht einer oder gar keiner. Zwischen ihnen und den anderen, die anders sind, besteht eine leichte, verschleierte Antipathie. Man nennt sie »hochmüthig«, weil sie sehr gutmüthig sind; oder auch »Egoisten« oder »affectirt«. Man fühlt ihnen an, daß sie nicht im Metier aufgehen. Und doch fallen Einem ihre Gesichter fast zuerst ein, wenn man darüber nachdenkt, ob unsere große Armee ein wirkliches und starkes Ding ist, oder ein Scheinding. Man weiß über allen Zweifel bestimmt, daß diese Gesichter die Blässe großer Stunden wundervoll tragen werden, mit einer Bescheidenheit und Nonchalance, die größer ist als großes glorreiches Rufen: »Vive l'Empereur!«; man braucht diese eher schüchternen, zurückhaltenden Menschen nur in der Hand des Todes zu denken, um spontan zu wissen, daß sie die Ueberlegenen sind.

Inzwischen aber stehen sie nicht dem Tod gegenüber, sondern einem sogenannten Leben. Und zwar einem rein formalen Dasein: der Form »Dienst«, deren Seele, der »Ernstfall«, eben nicht da ist; dem Scheinleben der »Andern«, die nach einer beiläufig erhaschten Schablone »jung« sind, »leichtsinnig« sind, »elegant« sind etc. etc., wo sie aber nach andern Lebenskreisen hinhorchen, erwischen sie wieder den leersten Schein, das Hörensagen. So werden gewisse Menschen unglücklich, sonderbar, oder stark. Ihre Augen gewöhnen sich über die Dinge hinwegzuschauen, auch hie und da wie erstarrt stecken zu bleiben, ganz in sich hineinzuschauen. Das ist der undefinirbare Blick von Projectenmachern, Phantasten, starrsinnigen Suchern.

Sie wollen endlich Etwas wissen, worin Kraft ist. Sie fangen an, in merkwürdigen fanatischen Uebertreibungen gewisse Dinge anzubeten: Die englische Colonialarmee oder eine amerikanische Erfindung, oder das Geld, oder Frauenzimmer, oder Seiltänzer, oder berühmte Verbrecher, irgend ein Phänomen, das seinen Willen und die Kraft, ihn durchzusetzen, in sich hat. Verhaßt ist ihnen nichts, als was allgemein und was pro forma ist; das aber wie der Tod, nämlich wie der schlechte Tod. Wenn sie eine Kunst auszuüben liebgewinnen könnten, so müßte es die männlichste sein, die härteste, die am wenigsten »dergleichen thut«. So finde ich den Weg von der großen Büste mit dem Ausdruck der Augen, der vage, fast unter der Schwelle des Bewußtseins, eine Erinnerung an das edle Sterben des Don Quixote hervorruft, zu den hundertundfünfzig Bildern an der Wand. Man war so feinfühlig, sie nach der Zeit ihrer Entstehung zu ordnen. Die paar ersten sind Copien oder so gut wie Copien nach älteren Landschaftern der Wiener Schule. Hart und kalt wie Blech. In den tiefen Geheimnissen des ersten Lernens, des ganz elementaren Anschauens und Nachahmens muß da die Freude gelegen sein, nicht im Hinsetzen dieser luftlosen conventionellen Zeichen für Bäume und Berge. Dann aber kommt sehr bald ein Bild – ich glaube, es hat Nummer 7 oder 8 – in dem zwei Elemente so streiten, daß man unglaublich stark spürt, was da in dem Menschen vorgegangen sein muß. Es ist ein Bild mit einem arrangirten Vordergrund – romantische Bäume, Hohlweg, costümirte Bauern oder Räuber um ein offenes Feuer oder dergleichen – und einem Hintergrund von Gletschern im stärksten, allerstärksten Mondlicht. Aus dem Vordergrund hat damals Alles geredet, was verlockend war. (Heute ist er nur hölzern und halb peinlich, halb rührend.) Damals lag darin das »Interessante«, das, was etwas gleichsieht, alle Tradition und tausend mitschwingende Verführungen. Denn in der herrschenden Schablone jeder Kunst liegen immer als verborgene Associationen sämmtliche schöne Lügen einer Zeit, ihre sämmtlichen moralischen, socialen und intellectuellen Verführungen zur Unwahrheit. Aus dem Hintergrund aber redet, was neben sich keinen Herrn verträgt. Der Vollmond ist sehr stark auf diesen weißen Feldern von Schnee und Eis, die grimmige weiße Wahrheit des Lichtes in der Nacht auf der weißen Wahrheit der schweigenden Flächen. Zugleich die Einsamkeit, die völlige Stille, die höchste

Höhe: endlich Kräfte, über die man nicht hinauskommen kann, eine Luft, in der das Dergleichenthuen elend erstickt. Das Bild ist nicht besonders groß, man muß es aufmerksam ansehen. Wenn man will, kann man es als die Akme in diesem ganzen Menschenleben ansehen, als den göttlichen Augenblick. Oder auch nicht, das ist ja gleichgiltig: Also ein bischen früher oder ein bischen später. Vor dem Verschwinden eines Hohlweges im Halbdunkel, vor dem Hineinstarren der Frühlingsbäume in den kraftdurchströmten Himmel, oder vor einem einzigen Ast oder einem einzigen Schneefleck; irgendwo kam das über ihn, das Wissen, daß es etwas gibt, woran einer sein ganzes Leben setzen kann, und schöpft es doch nicht aus. So war er, den die Schalen der Dinge so viel gekränkt hatten, endlich bei der, »die weder Kern noch Schale hat.« Da er die Natur einmal erfaßt hat, kann er nicht mehr unglücklich sein. Schön geht dieses Leben aus, wie gesetzmäßige Musik. Und die reißt nicht ab, sondern stirbt an der Erfüllung ihres Sinnes. Und ist er nicht wahrhaftig seinen eigenen Tod gestorben? »An einer Erkältung, zugezogen durch Freilichtstudien im Schnee.« Man hat dafür eine beiläufige Phrase: »Wie der Soldat am Schlachtfeld.« Viel deutlicher müßte man das sagen: »Wie der geborene Soldat in seiner nothwendigen, gerade nur von ihm geschaffenen Episode einer großen Schlacht.« Und viel schöner müßte man das sagen, um eine so große Sache nicht zu erniedrigen.

ENTSTEHUNG

Da die ›Hörmann-Ausstellung. Werke aus dem Nachlasse des Künstlers‹ am 20. November 1895 eröffnet wurde und Hofmannsthals Artikel am 7. Dezember in der ›Wiener Allgemeinen Zeitung‹ erschien, beschränkt sich der Entstehungszeitraum für die Besprechung auf Ende November/Anfang Dezember 1895.

Die Nachlaßausstellung für den am 1. Juli 1895 im Alter von 54 Jahren verstorbenen österreichischen Landschaftsmaler wurde von einigen Künstlerkollegen und Freunden der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, der Hörmann angehörte, veranstaltet. Sie zeigte 234 seiner Gemälde in zwei Sälen des Wiener Künstlerhauses.

*

Theodor von Hörmann, geboren 1840 in Imst (Tirol), schlug zunächst (ab 1858) eine Laufbahn als Berufsoffizier in der k.k. Armee ein, kämpfte in den 1850er und 60er Jahren in mehreren Schlachten und erhielt dafür diverse Auszeichnungen. In seinen Mußestunden beschäftigte er sich mit der Malerei. Seit 1867 unterrichtete er an verschiedenen Militärschulen die Fächer Exerzieren, Turnen, Fechten und Freihandzeichnen. Von Freunden und Vorgesetzten unterstützt, erhielt er die Erlaubnis, 1873 bis 1875 unter Eduard von Lichtenfels und Anselm Feuerbach an der Akademie der bildenden Künste in Wien zu studieren. Danach arbeitete er als Zeichen- und Fechtlehrer an der k.k. Militär-Unterrealschule in St. Pölten, wo er Emil Jakob Schindler kennenlernte. 1884 heiratete er Laura Bertuch und kehrte dem Militär den Rücken, um sich ganz der Malerei zu widmen. Während ausgedehnter Reisen durch Ungarn, Frankreich, Süddeutschland, Tirol und Italien lernte er neben anderen Malern Raphaël Collin und Adolf Hölzel kennen. 1892 erschien seine Broschüre ›Künstler-Empfindungen. Ein Rückblick auf einige Bildwerke der XXI. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause 1892‹ (Wien: Weiss), in der er Werke verschiedener Künstler in sehr persönlicher Weise besprach, vieles lobte, aber zum Teil auch scharfe und polemische Kritik übte, womit er sich im Wiener Kunstbetrieb einige Feindschaften zuzog. Am 1. Juli 1895 starb er in Graz auf der Durchreise von Bad Gleichenberg auf den Semmering.[128]

Seine künstlerische Entwicklung vollzog sich in mehreren Phasen. Als Freilichtmaler bewegte er sich zwischen realistischer Exaktheit und impressionistischer Momentaufnahme nach französischem Vorbild. Die fruchtbarste Schaffenszeit waren die letzten fünf Jahre vor seinem Tod. Er gilt in seinem Bemühen um eine unabhängige Künstlervereinigung als ein Vorreiter der 1897 gegründeten Wiener Secession.

Sein Wiener Malerkollege Ernst Stöhr, später Mitbegründer der Secession, schrieb über ihn in der Einleitung zum Ausstellungskatalog: »Ein herumtastender

---

[128] *Vgl. Erl. zu S. 137,14f.* »An einer Erkältung ... im Schnee.«.

Dilettant wendet sich mit 30 Jahren erst der Kunst zu, müht sich und ringt ernstlich, um mit 45 Jahren einer neuen Kunstanschauung rastlos entgegenzustreben. Als Fünfzigjähriger steigt er zur Meisterschaft empor und schafft Werke, die immer freier, temperamentvoller und jugendfrischer werden. <…> Ein Stück Natur in seinem unmittelbaren Reize fest halten, wurde das künstlerische Programm Hörmanns. <…> Es liegt eine werthvolle Ursprünglichkeit in seinen Bildern, und diese macht sie modern im besten Sinne und sichert ihnen einen dauernden Werth.«[129]

Die Wahrnehmung Hörmanns in der Öffentlichkeit hatte sich postum verbessert. Zu Lebzeiten war er häufig angegriffen und kritisiert worden. Nun, nach seinem Tod, wurde die große Nachlaßausstellung durchweg positiv aufgenommen. So heißt es zum Beispiel in der ›Wiener Zeitung‹ vom 22. November 1895: »er erscheint in diesem seinen Nachlasse <...> reifer, bedeutender, größer, als da er unter den Lebenden wandelte.« (›Ausstellung im Künstlerhause‹, signiert: gg, S. 2) Hörmann wird eine »ungetrübte Meisterschaft« bestätigt; in ihm erkenne man nun »nicht nur den muthigsten Vorkämpfer der neuen Richtung in unseren Kreisen, sondern einen markigen, ungewöhnlich tüchtigen Landschafter überhaupt« (a.a.O., S. 3).

Hermann Bahr, der Hörmann persönlich kannte, beschreibt ihn am 23. November als »mir lange schon als ein Suchender interessant, ja durch das Redliche und Tapfere seiner Bilder lieb. / So war er immer: ein bischen confus, in der Welt fast wie ein alter Professor fremd, Laien oft komisch oder auch unheimlich, für seine Sache fanatisch, von einer brennenden, quälenden, schon beinahe sinnlichen Liebe zur Kunst, förmlich wie besessen von der Malerei. Wenn er bisweilen nach heftigen, verworrenen, ja wohl ungerecht hochtrabenden Worten auf seine Pläne, die Buchen, den Flieder, die Esparsetten, die er eben malte, zu reden kam, dann begann er vor Rührung zu flüstern und seine so energische, harte und gewaltsame Miene konnte dann zärtlich, milde und heiter sein, wie von einem strahlenden inneren Glücke verklärt; er glich dann einem Propheten. <…> In dem rauhen Manne ist ein Enthusiast gewesen. Wenn er gerade nicht malte, so sprach, stritt oder schrieb er doch stets über Malerei <…>.«[130]

*

Die von der Beschreibung der Büste Hörmanns ausgehende Charakterisierung des österreichischen Offizierstyps[131] *beruht auf Hofmannsthals eigenen Beobachtungen, die er während seines im September 1895 abgeschlossenen einjährigen Militärdienstes beim Sechsten Dragoner-Regiment gesammelt hatte. Im Brief-*

---

[129] *›Hörmann-Ausstellung. Werke aus dem Nachlasse des Künstlers. Eröffnet am 20. November 1895‹. Wien: Verlag der Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens <1895>, S. V–VIII. Im folgenden zitiert als* HÖRMANN-AUSSTELLUNG.

[130] *Hermann Bahr: ›Theodor von Hörmann. Zur Ausstellung der Werke aus seinem Nachlasse im Künstlerhaus‹. In: ›Die Zeit‹, Band V, Nr. 60, 23. November 1895, S. 124f., hier S. 124.*

[131] *Vgl. Erl. zu S. 135,5* großen Kopf.

wechsel mit seinem Freund Edgar Karg von Bebenburg, der seit 1892 bei der Marine diente, tauschten sich beide über ihre oft leidvollen Erfahrungen und interessanten Begegnungen beim Militär aus. So hatte Karg von Bebenburg Hofmannsthal am 29. November 1895 einen sehr ähnlichen Typus aus seinem Regiment geschildert, der in seiner Freizeit dichtete (S. 141, Anm. 134), woraufhin ihm Hofmannsthal im Dezember seinen Aufsatz Theodor v. Hörmann *sandte, weil – so die Begründung – es* sich zufällig mit Deinem Dichter (vielleicht?) *treffe (s. ›Zeugnisse‹). Karg von Bebenburg freute sich, »daß Du auch schon solche Infantriegesichter entdeckt hast« (ebd.).*

Bei dem von Hofmannsthal eingehend beschriebenen Bild (S. 136,26ff.) handelt es sich um ›Am Trafoi Gletscher 1859‹, das im Ausstellungskatalog ›Am Lagerfeuer‹ genannt wird[132] *(s. Abb. IX, S. 254).*

*

Der Aufsatz wurde zu Lebzeiten Hofmannsthals nicht wieder veröffentlicht. Er wird in einem maschinenschriftlichen Werkverzeichnis genannt, das vermutlich im April 1904 entstanden ist: 9. Theodor Hörmann. voll gez. Allgemeine Zeitung 7. December 1894 *(SW XXXVIII). Der erste Abdruck in einem Sammelband erschien postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 210–214).*

Für seinen Editionsplan Ehrenstätten Österreichs *notierte sich Hofmannsthal 1914 in N 2:* schreiben an: Bahr. Erinnerungen an Th v. Hörmann *und in N 3:* Mähren: Znaim Hörman *(SW XXXVI).*

ÜBERLIEFERUNG

D Theodor v. Hörmann.
(Orig.-Feuilleton der »Wiener Allg. Zeitung.«)
Am Ende gezeichnet: Hugo v. Hofmannsthal.
In: ›Wiener Allgemeine Zeitung‹, Nr. 5331. Wien. Samstag, 7. Dezember 1895, S. 3.
Emendiert wurden: S. 135,36 Nonchalance] Noncholance *S. 136,28* spürt,] spür *(Druckfehler)*

[132] *Vgl. Erl. zu S. 136,27* bald ein Bild ... 7 oder 8.

Zeugnisse

8. <Dezember 1895>, an Edgar Karg von Bebenburg

Ich schick Dir nächstens (möglicherweise ohne Brief) etwas was ich geschrieben habe.[133] Es ist eher schlampig und nicht sehr deutlich geschrieben aber es trifft sich zufällig mit Deinem Dichter[134] (vielleicht?) und gehört zu Vielem, worüber wir reden werden.

(BW 113)

14. Dezember 1895, Edgar Karg von Bebenburg an Hofmannsthal

Dein Feuilleton hat mir heut früh jemand gegeben. Es freut mich sehr, daß Du auch schon solche Infantriegesichter entdeckt hast. Vor dem Aufstehn heute, noch bevor ich Dein Blatt bekam, habe ich ein Viertel von dem gedacht, was Du da schreibst, beiläufig das 2te Viertel. – Es war sehr gescheit, daß das gerade heute kam.

(BW 113)

Erläuterungen

135,2–5 In einem großen Saale … großen Kopf. *Über die am 20. November 1895 eröffnete Nachlaßausstellung im Wiener Künstlerhaus s. ›Entstehung‹.*

135,5 hundertfünfzig Bilder *Laut Ausstellungskatalog waren es 234 Gemälde in zwei Sälen.*

135,5 großen Kopf. *»235. Büste des Theodor von Hörmann, modellirt vom Bild-*

---

[133] *Der Zeitungsausschnitt befindet sich im Nachlaß von Rudolf Hirsch im FDH und wird im BW nicht erwähnt. Er trägt die Briefnotiz Hofmannsthals:* Liebes Kind, ich lern ziemlich viel und lauf unter einer Menge Menschen herum und bin ganz lustig. Nächsten Mittwoch will ich zur Lisl fahren. Vorher schreib ich Dir vielleicht noch. / Dein Hugo. *Mit Lisl ist Elisabeth Baronin Nicolics gemeint. Edgar Karg von Bebenburg unterstrich den Satz* Denn in der herrschenden Schablone … Verführungen zur Unwahrheit *(S. 136,35–38) und schrieb an den Rand: »wie meint er das?« (FDH/RH).*

[134] *Im Brief vom 29. November 1895 hatte Edgar Karg von Bebenburg von einem Leutnant seines Infanterie-Regiments (Franz Karl Ginzkey, Pseudonym Heinrich Hege) berichtet: »jetzt treffen wir uns öfters mit unsern Rekruten am Exercierplatz u. lernen uns näher kennen. Er nennt sich selbst ein Unding von einem Lieutnant, u. ist ein sehr braver Mensch, der sein Leben der Arbeit gewidmet hat u. daher recht bald vom Militär wegwill. / Seine Lieblingsbeschäftigung ist sich in der Welt umschauen und empfinden u. schreiben. – Er hat schon viel Papier für diesen Lieblingszweck verbraucht u. hat an verschiedenen Zeitungen als Mitarbeiter mitgewirkt. Auch die Bertha Suttner hat Gedichte von ihm in den ›Waffen nieder‹ aufgenommen – das findet er recht komisch ein Lieutnant u. schreibt für so ein friedliebendes Blatt. Er schreibt beinahe nur Gedichte, nur Lyrik. Das hat er einmal erzählt, mir u. einem frühren Jahrgangskameraden von ihm, und daneben exercierten unsere Leute.« Im selben Brief fragt Karg von Bebenburg, ob Hofmannsthal nicht einen Verleger für diesen Leutnant suchen könne (BW 109f.).*

hauer Richard Tautenhayn.« (HÖRMANN-AUSSTELLUNG, S. 32) – In der ›Neuen Freien Presse‹ vom 20. November 1895 heißt es: »der große sogenannte französische Saal, in welchem die Hauptwerke des Meisters zu sehen sind, ist mit seiner Porträtbüste von Richard Tautenhayn geschmückt, die den verstorbenen Künstler in lebensvoller Aehnlichkeit veranschaulicht.« (S. 7) – Zwei Tage später schreibt Karl von Lützow in derselben Zeitung: »Von Richard Tautenhayn modellirt, schaut Hörmann's energischer Colossalkopf ernst auf seine Schöpfungen herab. Hätte er das Leben noch, von welch freudiger Genugthuung würde seine Brust schwellen!« (›Ein modernes Trifolium‹, 22. November 1895, S. 1) – In der Wiener ›Deutschen Kunst- und Musik-Zeitung‹ vom 1. Februar 1896 heißt es darüber: »eine Kolossalbüste, mit Kränzen geschmückt, zeigt im Hauptsaal die markanten, energischen Züge des viel zu früh dahingeschiedenen Künstlers, der nie aufhörte, mit rastlosem Eifer nach dem vorgesteckten idealen Ziele zu streben. Und welche künstlerischen Wandlungen hat er durchgemacht, von den ersten Gemälden an mit der glatten Manier von Oeldrucken bis zu den Meisterwerken aus den letzten Jahren!« (XXIII. Jg., Nr. 3, S. 32, in der Rubrik ›Aus dem Künstlerhause‹, signiert: O. v. Kapff.)

135,6 Infanterie-Officier. *Vgl. ›Zeugnisse‹. – Theodor von Hörmann hatte bis 1884 der k.k. Armee gedient und dabei u.a. am Sardinischen Krieg 1859 und am Deutschen Krieg 1866 teilgenommen. – Hofmannsthal absolvierte bis zum Herbst 1895 seinen einjährigen Militärdienst, den er mit dem Leutnantsrang der Kavallerie abschloß. Im August 1895 hatte er an Infanteriebrigadeübungen in Klein-Tesswitz in der Umgebung von Hörmanns Wahlwohnort Znaim teilgenommen.*

135,7 Tramway *Die Wiener Straßenbahn hat ihren Ursprung in der seit 1865 betriebenen Pferdetramwaylinie. 1883 fuhr die erste Dampftramway; ab 1897 begann die Elektrifizierung.*

135,25 innere Form *Vgl. das Kapitel ›Innere Form‹ in Wilhelm Scherers ›Poetik‹: »Der Begriff ist zuerst von W.v. Humboldt für die Sprache geprägt. Man kann die Dinge nicht benennen, wenn man ihr Wesen zu erschöpfen versucht; man muß sich also entscheiden, welch eine charakteristische Eigenschaft man an dem zu benennenden Gegenstand auswählen will. Verschiedene Auffassungen sind möglich, aus ihnen muß Eine ziemlich willkürlich herausgegriffen werden: der Wolf ist für die Arier der Zerreißer; er könnte aber auch nach der Farbe benannt sein oder nach dem Glanz der Augen – was nun am meisten auffällt. Diese bestimmte Auffassung ist die innere Form. <...> / Ich übertrage diesen Begriff der inneren Form auf die Dichtkunst, indem ich auch hier die ›innere Form‹ als charakteristische Auffassung verstehe. Man kann nicht darstellen ohne auszuwählen, wenigstens nicht poetisch darstellen.« (Berlin: Weidmann 1888, S. 226–235, hier S. 226f.) – Hofmannsthal zitierte Scherer im November 1892 in seinen Aufzeich-*

nungen (H VII 9, pag. 4*, SW XXXVIII).*

135,27 »Vergatterung« *»Trommel- (Trompeten-) Signal bei Wachtparaden, worauf die Wachtmannschaften unter den Befehl des Kommandanten treten.« (›Meyers Konversations-Lexikon‹, Leipzig [4]1890, Bd. 16, S. 129) – »Zeigt das Schlagen der V<ergatterung> den Augenblick an, in dem die neue Wache ihren Dienst antritt, und zugleich aus dem Befehle der Truppe unter den der Kommandantur tritt. Beim Fehlen eines Spielmanns wird von dem kommandirenden Offizier V<ergatterung> gerufen, sobald ›Gewehr über‹ genommen ist.« (›Illustrirtes Deutsches Militär-Lexikon‹, hrsg. v. Justus Scheibert, Zürich: Orell Füssli 1897, S. 690).*

135,37 »Vive l'Empereur!« *›Es lebe der Kaiser‹. Schlachtruf der französischen Armee zur Zeit Napoleons.*

136,20f. edle Sterben des Don Quixote *Miguel de Cervantes' (1547–1616) Romanfigur Don Quixote stirbt im zweiten Teil des parodistischen Romans (›Segunda parte del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha‹, 1615) nach der Heimkehr von seinen phantastischen und halberträumten Ritterabenteuern am Fieber. Vor seinem Tod wird ihm klar, daß die Ritterromane nur Fiktionen sind, und er schwört der fahrenden Ritterschaft ab, um als Alonso Quijano, der Gute, zu sterben.*

136,22f. sie nach der Zeit … Wiener Schule. *Der Numerierung des Ausstellungskatalogs nach waren die Bilder nicht streng chronologisch geordnet. Im Katalog sind die Bilder Nr. 1 bis 3 gekennzeichnet als »Copie nach einem Farbendrucke« bzw. »Erste Versuche aus dem Jahre 1869« (HÖRMANN-AUSSTELLUNG, S. 3) – Vgl. Karl von Lützow in der ›Freien Neuen Presse‹ vom 22. November 1895: »Eine besondere Wand ist den Entwicklungsstufen des Künstlers gewidmet. Hörmann begann mit dem Copiren von Oelfarbendrucken! Und er that dies mit rührender Gewissenhaftigkeit. Seine Nachbildungen dreier gewöhnlicher kleiner Gebirgslandschaften (Nr. 1 bis 3) sehen aus wie wirkliche Farbendrucke. Dann kommen die ersten Originale (5 und 10). Auch ihnen haftet noch das Chromolithographische oder ein nicht minder schrecklicher blecherner Ton an.« (S. 1) – Hermann Bahr beschrieb die gezeigte Entwicklung wie folgt: »Die ersten Versuche von Hörmann sind aus dem Jahre 1869. Der junge Officier, der im Kriege von 1859 und bei Custozza gefochten hatte, fieng in der Oede kleiner Garnisonen an, zum Zeitvertreib Illustrationen erst durchzupausen, dann mit freier Hand zu copieren. Bald reizte es ihn, selber zu zeichnen. Es genügte ihm nicht mehr, Vorbilder zu treffen; selber wollte er nun etwas machen, das sich sehen lassen könnte. In dem, was die Laien ›hübsch‹ nennen, finden wir ihn zunächst befangen: gefällige Scenen mit angenehmen Farben ungefähr darzustellen, so dass nichts stört und*

die treue Hand bewundert werden muss. Dann wird er noch kühner und will auch seinen Witz, sein Gemüth beweisen, heitere oder traurige Novellen mit dem Pinsel erzählend. Freilich sollten sie immer ›nach der Natur‹ erzählt sein: die Bäume oder Wiesen seiner Compositionen sollten immer der Natur entnommen sein. <…> er hat sich nicht an die Sitten der alten Malerei gekehrt, sondern sehen gelernt, um nach seinen Augen zu malen.« (›Theodor von Hörmann. Zur Ausstellung der Werke aus seinem Nachlasse im Künstlerhaus‹. In: ›Die Zeit‹, Band V, Nr. 60, 23. November 1895, S. 124f., hier S. 125)

136,23 Wiener Schule *Als Terminus technicus gibt es die ›Wiener Schule‹ in der Kunstgeschichte nicht. Wahrscheinlich ist die Malergruppe um Anselm Feuerbach oder Rudolf von Alt gemeint, die an der Wiener Akademie der bildenden Künste tätig waren und von der 1897 gegründeten Wiener Secession als konventionell und historistisch abgelehnt wurden. Bei Feuerbach und Eduard von Lichtenfels hatte Hörmann 1873 bis 1875 studiert (vgl. ›Entstehung‹). Eventuell könnten aber auch Emil Jakob Schindler, Ferdinand Georg Waldmüller oder Josef Danhauser gemeint sein.*

136,27 bald ein Bild ... 7 oder 8 *Dabei handelt es sich um ›Am Trafoi Gletscher 1859‹ (Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatbesitz, s. Abb. IX, S. 254). Die Personen im Vordergrund sind allerdings keine* costümirte<n> Bauern oder Räuber *(S. 136,30), sondern Soldaten der österreichischen Jägertruppe, vielleicht aus dem Sardinischen Krieg von 1859, an dem Hörmann selbst teilgenommen hatte. – Laut Ausstellungskatalog von 1895 war es wohl das vierte Bild der Nachlaßausstellung: ›Am Lagerfeuer‹ mit dem Zusatz »1869. Erste Originalarbeit. Composition. Höhenbild. – Leinwand. 32:40 Cm. – Privatbesitz« (HÖRMANN-AUSSTELLUNG, S. 3, ohne Abbildung). Woher die Datierung »1869« stammt, ist unklar. – Das exakt gleiche Motiv gibt es auch von einem Zeitgenossen Hörmanns, dem Tiroler Maler Franz Richard Unterberger (1837–1902); es trägt den Titel: ›Stilfser Joch. Soldaten am Lagerfeuer‹ (Öl auf Leinwand, 41,5 x 35 cm, ca. 1866, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, s. Abb. XI, S. 255). Wer hier wen kopiert hat, bzw. ob beide eine dritte, unbekannte Vorlage kopierten, ist unklar; es ist wohl jedenfalls keine »Originalarbeit« Hörmanns, wie es im Ausstellungskatalog heißt. – Das siebente und das achte Bild der Ausstellung waren: »7. Mühle aus Tirol. 1875. Höhenbild. 40:57 Cm.« und »8. Waldstudie. 1887. (Studie zu dem Bilde Nr. 11) Motiv bei Fontainebleau. Leinwand. 47:22 Cm.« (S. 4) Diese beiden Titel sowie alle weiteren im Katalog verzeichneten kommen nicht in Frage.*

137,3 Akme *In der griechischen Antike ein Begriff für die Zeit um das 40. Lebensjahr, von der man annahm, daß der Mensch hier den Höhepunkt, die Reife seiner Schaffenskraft erreiche.*

137,11 »die weder Kern noch Schale hat.« *Gemeint ist die Natur; Reminiszenz an Goethes dem Physiker gewidmeten Gedicht ›Allerdings‹: »Natur hat weder Kern / Noch Schale, / Alles ist sie mit einemmale; / Dich prüfe du nur allermeist / Ob du Kern oder Schale seyst.« (WA I/3, S. 105, V. 15–19); die gleiche Formulierung auch im Gedicht ›Ultimatum‹ (WA I/3, S. 106, V. 2–5). Hofmannsthal spielt auf diese Zeilen mehrfach an, so in dem Gedicht* Besitz *von 1893 (SW II 89, V. 17) und zur selben Zeit in 1 H*[1] *zum Gedicht* <Ich lösch das Licht> *(SW II 333,9). Vgl. auch N 30 zum* Gespräch über Gedichte *(SW XXXI 335,24) und die Aufsätze* Gedichte von Stefan George *(TBA, RuA 1, S. 215) und* Poesie und Leben *(S. 166,40).*

137,14f. »An einer Erkältung ... im Schnee.« *Vgl. Hermann Bahr über ›Theodor von Hörmann‹: »Mit Leib und Seele gehörte er der Malerei an. Für sie hat er gelebt, an ihr ist er gestorben; im Schnee malend hat er sich den Tod geholt.« (›Die Zeit‹, 23. November 1895, S. 124) – Laut Sterbeprotokoll im Grazer Magistrat starb Hörmann allerdings im Sommer, am 1. Juli 1895, an einem »Kehlkopf-Carcinom« und an »Herzlähmung« (vgl. Theo Braunegger und Magdalena Hörmann-Weingartner: ›Theodor von Hörmann‹. Wien: Edition Tusch, 1979, S. 63).*

Eine Monographie
(Friedrich Mitterwurzer, von Eugen Guglia, Wien 1896, bei Karl Gerold)

Ein Professor schreibt ein Buch über einen lebenden Schauspieler. Es scheint, dass der Schauspieler ein Erlebnis für den Professor geworden ist, und wohl auch für einige andere Leute. Das ist wohl sehr gut, wenn das so ist. »Denn ich kann Ihnen sagen, nicht weniger Sensation ist es, was wir brauchen, sondern mehr, viel mehr!« Und das weiß doch jeder Mensch, dass die Bücher im allgemeinen für die Leute in dieser Stadt kein Erlebnis sind, ganz und gar keines, weder wegen ihrer »Gedanken«, noch wegen ihrer »Schönheiten«. 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. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.

Die unendlich complexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der Tradition, die Lügen der Aemter, die Lügen der Einzelnen, die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödtlicher Fliegen auf unserem armen Leben. Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande, sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt. So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: Die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler. (Die Malerei schweigt zwar auch, aber man kann durch eine Hinterthüre auch aus ihr einen Augiasstall des begrifflichen Denkens machen und so hat man sie sich gleichfalls unmöglich gemacht.) Alle anständigen Menschen haben von vorneherein einen Widerwillen gegen einen, der gewandt redet. Das »gut ausgedrückte« erregt spontan den Verdacht, nicht empfunden zu sein. In nichts vielleicht ist das Ideal der elegantia weiter von den Jünglingen des Platon und von den jungen Leuten der Renaissance weggegangen, als in dieser Geringschätzung, ja wohl Verachtung des guten Redens.

Mit dieser inneren Müdigkeit und dem stumpfen Hass gegen die Worte entstand auch der große Ekel vor den Gesinnungen. 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 wie in »Rollen«, in Scheingefühlen, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen. Sie bringen es geradezu dahin, bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein. Der schlechte Schauspieler, der mit der Situation ein abgekartetes Spiel spielt, weil er ihre Einzigkeit nicht begreift, ist das Symbol davon.

So sitzen sie in den Theatern und schauen sich selber an, denn in jeder Zeit wird genau so Theater gespielt, wie gelebt wird: in wesenhaften wesenhaft, in scheinhaften scheinhaft. So entstehen diese Pseudo-Schauspieler, die den Schein des Scheins spielen, nicht etwa das beiläufige Gedächtnisbild des inneren Erlebnisses, sondern etwas von außen her angeflogenes, ein conventionelles Zeichen. Ihre Geberden fließen als eine Begleitung zu ihren Worten hin, ganz wie im Leben unser scheinbares Thun.

Alle diese Erniedrigungen mussten den Triumph eines Schauspielers herbeiführen, der Gewalt über die Worte hat und der sie für nichts achtet, für nichts die Worte und für nichts die Gewalt über sie. Denn für gewöhnlich stehen nicht die Worte in der Gewalt der Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte. Die Worte geben sich nicht her, sondern spinnen alles Leben von den Menschen ab, so, wie Goethe sagt, dass es gewissen Männern von den Frauen widerfährt. Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Todte mit. Der Mitterwurzer hat seine Beredsamkeit das Schweigen gelehrt. Er hat die zehntausend Todten todtgetreten, und wenn er redet, redet nur er. In seinem Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz elementares, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes, Waffen wie die Zähne und die Nägel, Lockungen wie das Lächeln und die Blicke, reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes. In seiner Beredsamkeit kommt die Seele hervor, wie ein leibliches, und macht vor uns Erlebnisse durch. Wenn er Feuer und Wasser redet, spüren wir »es« sich wärmen, und »es« sich netzen. Da wissen wir endlich, warum wir ins Theater gegangen sind. Wir sind beiläufig bereit zu glauben, dass der Mitterwurzer einem Hund eine einfache, kurze Geschichte ganz gut so erzählen kann, dass der davon seinen Eindruck bekommt. Wir aber und die zehntausend Todten könnten lang reden, bevor ein Hund sich deswegen umdreht. Und den Struwelpeter können wir gar nicht laut vorlesen, dabei kommt unsere Unzulänglichkeit elend an den Tag, und das Hohle und Spitze unserer Worte, die ihre kindische Kraft verloren haben. Er aber kann's. Er stellt sich hin und thut's. Dies ist die eine Facette seines Triumphes.

Das zweite, größere Erlebnis aber, das man bei ihm hat, diesem liegt die tiefe Einsicht zugrunde, die er in sein eigenes Wesen hat.

Jedem Erlebnis aus einer Kunst liegt die tiefe Einsicht des Künstlers in sein Material zugrunde. Es kommt bis zu einem unaussprechlichen Grade darauf an, dass der Bildhauer wisse, was das tiefste Wesen des Marmors ist. Und es kommt bis zu einem gewissen unaussprechlichen Grade darauf an, dass ein Schauspieler sich für einen Schauspieler halte und für nichts anderes und dass er wisse, über alle Begriffe deutlich und stark wisse, was ein Schauspieler ist. Denn er selber ist ja sein Material, in dem er arbeitet. Dieses Wissen um sich selbst und sein Material ist die einzige Tugend, die in einem Künstler sein kann. Aber sie muss in einem sein, sonst kann er uns nichts erleben machen. Und für ihn wiederum ist dieses

Wissen um sich selbst das einzige Erlebnis; wahrhaftig ist es ein Erlebnis, denn es ist ein Wissen in allen Gliedern, ein inneres Wissen, und, wie jedes tiefe Wissen um sich selbst, den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen. Es ist tief und alles durchdringend, wie in allen Männern immerfort das Wissen, dass sie Männer, und in den Frauen, dass sie Frauen sind. Wenn einer es hat, hat er seinen Schwerpunkt, seine Geberden werden wahr und er begreift die Einzigkeit der Situationen. Und das hat der Mitterwurzer sehr stark: er begreift sich selber als Gaukler. Die Gewalt über die Mienen und die Gewalt über die Worte, die von jenseits des Bewusstseins gelenkte Unterwürfigkeit und Ausdrucksfähigkeit des Leibes, alles das kennt er an sich und erkennt sich selber als Schauspieler, als einen, der mit diesen Mitteln das Bewusstsein zuhörender Leute zu betrügen und ihr Gemüth zu unterjochen geschickt ist.

Aus diesem bewussten Virtuosenthum fließt eine ungeheuere Willkür. Wer aber will ihm die anfechten, da sie ganz auf der einfachen Wahrheit gegründet ist, auf das einfache Erfassen der Grundbeziehung zwischen ihm, seinem Geschäft und der Welt? Dass er sich durch und durch für einen Schauspieler nimmt und gibt, davon hat er eine absolute Gewalt über die Menschen, eine Herrschaft, die jedesmal über das Stück hinausgreift.

Und die andern werden gerade dadurch klein und bleiben ohne absolute Gewalt, weil sie nicht ganz und gar Schauspieler sind, beileibe keine Gaukler, Virtuosen und Mätzchenmacher, beileibe nicht hergeschickt, Menschen herumzukriegen, zu verblüffen und zu betrügen, sondern ganz etwas anderes: Interpreten des Dichters, Sprecher, gebildete Mitmenschen und Gott weiß was für ekelhaftes, wesenloses Zeug.

Wie mit den einzelnen Reden, so macht er es mit dem Gewebe aus vielen Reden, der »Rolle«. Er hat Gewalt über sie, er kann mehr daraus machen, was man spürt, als alle andern: und er achtet sie für nichts. Wir alle haben fortwährend solche Gewebe aus Worten um uns hängen und geben uns unglaubliche Mühe, so auszusehen, als ob uns das nicht hinunterfallen könnte, oder zum mindesten als ob wir nicht daran dächten, dass uns das herunterfallen kann. Unsere Schauspieler sind wie wir: sie tragen ihre Rollen wie sehr beängstigende Kleider, offenbar gestohlene Kleider. Der Mitterwurzer geht herum und in seinen Augen ist eine solche grenzenlose Willkür, dass es ganz möglich ist, er wird die Rolle im nächsten Augenblick wegwerfen, wie einen lästigen Fetzen. Er hat uns nach und nach dazu gebracht, ihn fortwährend anzusehen, auch wenn er schweigt und die andern reden. Denn er sitzt da, »voll Heimlichkeiten und Möglichkeiten«. Er hat eine ganze Atmosphäre um sich geschaffen. Er hat uns ziemlich den Geschmack an den andern Schauspielern verdorben: denn neben dem einen wahren Komödianten werden die falschen unerträglich. Er ist das Erlebnis aller Welt, der Starken und Schwachen, der Dummen und Feinen; das geistreiche Erlebnis der Geistreichen, das nervöse der Nervösen. Die Journalisten deuten ihn nicht aus und ein Professor

notiert die Veränderungen seines Gesichtes und die Verschwiegenheiten seiner Stimme wie Siege des Sulla oder Entwürfe des Palladio.

ENTSTEHUNG

Der Aufsatz über Eugen Guglias Monographie ›Friedrich Mitterwurzer‹ erschien am 21. Dezember 1895 in der Wiener Wochenschrift ›Die Zeit‹, d.h. er ist wohl Anfang/Mitte Dezember entstanden. Es haben sich weder Handschriften noch Zeugnisse erhalten, lediglich zwei kurze undatierte Notizen (N 1 und N 2).

Friedrich Mitterwurzer (1844–1897), Sohn des Opernsängers Anton Mitterwurzer und der Schauspielerin Anna Herold, spielte schon seit 1862 Theater. Er trat in Meißen, Liegnitz, Plauen, Breslau, Hamburg, Bremen, Berlin, Wien, Graz und Leipzig auf, bevor er an das Wiener Burgtheater gerufen wurde (1871–1880). Danach spielte er am Wiener Stadttheater sowie am Ringtheater und übernahm 1884/1885 die künstlerische Direktion des Carl-Theaters, wo er auch Regie führte. 1885–1890 unternahm Mitterwurzer Gastspielreisen durch Deutschland, Holland und Amerika, kehrte dann nach Wien zurück und spielte zunächst am Deutschen Volkstheater und ab 1894 bis zu seinem Tod 1897 (Medikamentenvergiftung) abermals am Burgtheater. Er schrieb selbst einige Theaterstücke. Seine Persönlichkeit war geprägt von tiefer Religiosität, aber auch von schwerer Melancholie. Er war seit 1867 mit der Burgtheaterschauspielerin Wilhelmine Mitterwurzer, geb. Rennert, verheiratet.

Mitterwurzer gilt als »einer der bedeutendsten Charakterdarsteller des deutschsprachigen Theaters«,[135] ein »Menschendarsteller von großer Wandlungsfähigkeit« mit einer »völlig unkonventionellen, modernen Rollenauffassung, so als Philipp II., einer seiner bedeutendsten Leistungen der Spätzeit«.[136] Obgleich ihm immer »etwas Zwiespältiges, Pathologisches, Dämonisches anhaftete«,[137] gilt er als ein Pionier der Natürlichkeit in der Schauspielkunst, der selbst jambische Verse ohne Deklamation sprach. Rudolph Lothar schrieb über ihn: »Es war die stärkste schauspielerische Individualität, die im Burgtheater je gespielt: ganz Natur, ganz Temperament und doch erfahren in allen Künsten und in aller Technik. Kein Virtuose im herkömmlichen Sinne, aber ein Virtuose des Gefühles; ein Mann, modernsten Empfindens voll und begabt mit der Fähigkeit, die geringsten Schwankungen der Seele mimisch auszudrücken. Eigentlich war er ein genialer Improvisator der Stimmung <...>.«[138]

Eugen Guglia (1857–1919), der Verfasser der Monographie, die Gegenstand von Hofmannsthals Essay ist, war 1883 bis 1901 Professor für Geschichte und Deutsche Literatur am Theresianum in Wien, ab 1901 Chefredakteur der ›Wiener Zeitung‹. Er veröffentlichte mehrere Schriften und Monographien, z.B. ›Die kon-

---

[135] *Edith Marktl über Mitterwurzer, in: ›Neue Deutsche Biographie‹. Bd. 17, Berlin 1994, S. 588.*
[136] *Dies., in: ›Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950‹. Bd. 6, Wien 1975, S. 327.*
[137] *›Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch‹. Hrsg. von Wilhelm Kosch. Wien 1955, S. 1491f.*
[138] *Lothar, Rudolph: ›Das Wiener Burgtheater (Dichter und Darsteller II)‹. Leipzig, Berlin und Wien 1899, S. 189.*

servativen Elemente Frankreichs am Vorabend der Revolution‹ (1890), ›Geschichte der Stadt Wien‹ (1892), ›Leopold von Rankes Leben und Werke‹ (1893) und ›Kaiserin Maria Ludovica von Österreich‹ (1894).

Sein Werk ›Friedrich Mitterwurzer‹[139] *lag bereits in der ersten Dezemberhälfte des Jahres 1895 vor. Nach einigen knappen Ausführungen über Mitterwurzers ›Aeußere Erscheinung‹, ›Persönlichkeit‹ und ›Aeußeres Leben. Rollengebiet‹ folgen teils sehr detailreiche Analysen einzelner Rollen des Schauspielers, die einen Zeitraum von 20 Jahren umfassen. Für diese greift Guglia nach eigenen Angaben teils auf Aufzeichnungen zurück, die er jeweils nach dem Besuch der Inszenierung gemacht hat, oder er vergegenwärtigt sich die Rolle durch Lektüre der Stücke »und es wird der alte Eindruck wieder ganz neu und frisch in mir« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. X). Die Rollen, in denen er Mitterwurzer nicht selbst sehen konnte, skizziert er schemenhaft oder er greift auf Urteile seiner Bekannten zurück (S. X). Guglia, dessen Schilderungen einen starken Einfluß Nietzsches zeigen, erzählt in diesen Analysen oft ganze Szenen der einzelnen Stücke nach; dabei vergleicht er häufig die Originalregieanweisungen einzelner Passagen mit der tatsächlichen Umsetzung Mitterwurzers. Er teilt Mitterwurzers Entwicklung in drei Phasen: ›Rollen des älteren Repertoires‹ (1874–1878 im Burgtheater), ›Rollen der mittleren Periode‹ (1875–1894, im Stadttheater, Carl-Theater, Burgtheater, Theater an der Wien und Volkstheater) und ›Die neueren Schöpfungen‹ (1890–1895 im Deutschen Volkstheater und Burgtheater).*

In Emil Granichstaedtens Rezension in ›Die Presse‹ (vgl. Anm. 139) wird bemängelt, daß Guglias Studie nicht die Schwächen, »welche den Reiz von Mitterwurzer's Persönlichkeit ausmachen«, berücksichtige, sondern »nur Licht, nur begeistertes Lob« zum Inhalt habe. Sie sei »schrecklich dilettantenhaft geschrieben und mit einer Oberflächlichkeit abgefaßt, die nicht einmal durch den Enthusiasmus des Verfassers für seinen Helden entschuldigt werden kann« (S. 1). Trotzdem werde sie »ja gewiß bei einer kleinen Gemeinde überaus andächtige Leserinnen finden« (S. 2). In späteren Rezensionen von 1896 heißt es, das Werk sei »mit unsäglichem Fleiße« geschrieben, alles in allem eine »vornehme<> und sachliche<> Arbeit«, aber »einen großen Werth können wir dieser Methode nicht beimessen«; »man wird die mangelnde Anschauung doch nicht ersetzen können«.[140] *Das Werk sei von »der ehrlichsten Begeisterung eingegeben« und der Verfasser habe einen »gesunden Instinkt«, allerdings wird kritisiert, »dass die Dinge ihm <Guglia> richtig vor den Augen stehen, dass er sie aber nicht mit dem richtigen*

---

[139] *Wien, Carl Gerold's Sohn 1896. Im folgenden zitiert als* GUGLIA, MITTERWURZER. *– Eine Rezension des Bandes von Emil Granichstaedten erschien bereits am 15. Dezember 1895 in der Wiener Wochenschrift ›Die Presse‹ (48. Jg., Nr. 344, S. 1f.); etwa zeitgleich wurde das Buch im vierten ›Vierteljahres-Katalog der Neuigkeiten des deutschen Buchhandels‹ erwähnt (Leipzig:* Hinrichs, *50. Jg. 1895, Heft IV, S. 768 und 840).*

[140] *Moritz Necker: ›Eine Schauspielerbiographie‹. In: ›Blätter für literarische Unterhaltung‹. Nr. 1, 2. Januar 1896, S. 12–14, hier S. 13f.*

Namen zu nennen weiss.«[141] *Auch wird es »eine enthusiastische Studie« genannt, »eine Art catalogue raisonné seiner Rollen«, der »etwas kritischer gehalten sein könnte«.*[142]

*

Hofmannsthals Feuilleton ist keine Rezension der Monographie von Eugen Guglia im eigentlichen Sinne. Vielmehr nimmt er deren Erscheinen zum Anlaß, um über Schauspielkunst im allgemeinen und über die Kunst Mitterwurzers im speziellen zu reflektieren, wobei grundsätzliche sprach- und theaterkritische Überlegungen ins Zentrum rücken.

Hofmannsthal war seit frühester Jugend ein aufmerksamer und kritischer Theaterbesucher; insbesondere die Aufführungen des Burgtheaters hat er mit Engagement verfolgt. In seinem Briefwechsel mit den Schwestern Alice und Gabriele Sobotka beispielsweise (Abschriften FDH) zeigt er schon 1886, also kaum zwölfjährig, eine profunde Kenntnis des Repertoires und der Schauspielerpersönlichkeiten. Auch Mitterwurzer war ihm aus zahlreichen Rollen vertraut. Gesichert sind Besuche folgender Stücke:

Am 16. April 1891 sah Hofmannsthal die Premiere von Henrik Ibsens ›Wildente‹ im Deutschen Volkstheater mit Friedrich Mitterwurzer als Hjalmar Ekdal. Dazu notierte er am selben Tag in sein Tagebuch: Ibsens Stücke verlieren, wie die Goethes, bei der Aufführung; die auf engem Raum zusammengedrängten feinen Züge der Charakteristik verwischen sich. manches lässt die Ausführung vermissen, scheint auf einen dem Drama zugrundeliegenden Roman hinzuweisen. *(H VII 17, pag.* 93., *SW XXXVIII) Guglia schreibt über Mitterwurzers Ekdal: »diese Rolle ist vielleicht eine der schwierigsten des heutigen Theaterrepertoires und zugleich eine sehr undankbare. Denn im Grunde ist es der moderne Alltagsmensch, dieser Hjalmar <…>. Auch scheint hier gar kein Spielraum für die Mitterwurzer'sche Eigenart« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 112).*

Am 28. Dezember 1891 besuchte Hofmannsthal laut eines Tagebucheintrags im Deutschen Volkstheater die Premiere von Hermann Sudermanns ›Sodoms Ende‹ mit Friedrich Mitterwurzer als Willy Janikow (FDH 25712.33, SW XXXVIII). Guglia urteilt: »Soll dieser Janikow nicht abstoßend wirken, so muß er, glaube ich, wohl von einer verführerischen Jugend sein <…>. Mitterwurzer war zu alt dazu. <…> In den Einzelheiten ist die Erinnerung an diese Gestalt in mir völlig verblaßt; da es erst vier Jahre her ist, daß ich sie gesehen habe, wohl auch ein Zeichen, daß diese Leistung nicht zu den größten Mitterwurzer's gehört. <…> Erfolg aber hatte er damit einen sehr großen, sowohl hier als anderswo.« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 114f.)

---

[141] *Jakob Minor: ›Friedrich Mitterwurzer‹. In: ›Biographische Blätter. Jahrbuch für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung‹. Hrsg. Anton Bettelheim, Bd. 2, Berlin 1896, S. 118–128, hier S. 118f.*

[142] *Alexander von Weilen: ›Drama und Theatergeschichte‹. In: ›Jahresberichte für neuere Deutsche Litteraturgeschichte‹. Bd. 7 (1896), Berlin 1900, IV,4 448.*

Am 26. November 1895, also kurz vor Erscheinen des Aufsatzes Eine Monographie, *hatte Hofmannsthal Schillers ›Don Carlos‹ mit Mitterwurzer als König Philipp II. im Burgtheater gesehen und zuvor seinen Freund Richard Beer-Hofmann zu der Vorstellung eingeladen:* wollen Sie morgen Dienstag mit meinen Eltern u. mir in die Burg gehen (Don Carlos mit Mitterwurzer) Parterre, rechts, No 6. *(BW BEER-HOFMANN 57). Guglia feiert Mitterwurzer in dieser Rolle euphorisch: »Die Augen fast geschlossen. In der Gestalt eine unendliche Ruhe, die Bewegungen, der Gang lautlos, voll müder Majestät. Langsam öffnet er die Lippen, langsam und ruhig kommen die Worte aus seinem Mund; sie enthüllen uns nichts, er bleibt verschlossen, bleibt ein Geheimniß. Aber es ist nicht die finstere Verschlossenheit, das finstere Geheimniß menschenhassender Tyranne, seine Ruhe ist beinahe eine milde Ruhe, sein Schweigen ein sinnendes Schweigen.« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 136) Weiter heißt es: »Die folgende Rede <3. Akt, 4. Szene> gehörte zu den gewaltigsten dramatischen Explosionen, die ich auf der Bühne je vernommen habe« (S. 138) – »Die große Scene mit der Königin im 4. Act wirkte vor Allem wieder deshalb so tief, weil wir Mitterwurzer-Philipp mit allen Seelenkräften nach Fassung ringen sahen. Nicht die eifersüchtige Regung so energisch wie möglich auszusprechen strebte der Künstler, sondern sie so viel als möglich zu unterdrücken, zu verbergen, abzuschwächen. <...> Die Antwort der Königin macht ihn nicht eigentlich ›betreten‹, wie der Dichter vorschreibt, der Darsteller corrigirt hier den Dichter, er zeigt uns besser, was in seinem Philipp in diesem Augenblick vorgeht, als jenes ›betreten‹: er bereut, seine Fassung aufgegeben, die ruhige königliche Würde verleugnet zu haben, das ist Alles.« (S. 138f.) – »Von Theaterkönigspathos, von Tyrannendrohen auch hier <im 5. Akt> nicht die leiseste Spur. Es ist Alles nur in den Augen, da glüht's und flimmert's und blitzt's unheilverkündend. Die Lippen zucken, die grauen Haare hängen wirr über die Stirne, die Glieder sind noch müder geworden. Aber die Stimme bleibt durchaus im Ton des heimlichen Selbstgesprächs, die Haltung bleibt durchaus ruhig und königlich bis an's Ende.« (S. 139) Guglia schließt mit dem Fazit: »Es war denn diesmal auch Alles einig – wenigstens die Führer der Kritik und die Unbefangenen. ›Aus einem Geist, aus einem Guß war Mitterwurzer's König Philipp‹, schrieb Friedrich Uhl. ›Mitterwurzer wuchs als König Philipp über sämmtliche Mitwirkende um Haupteslänge hinaus; seine Darstellung ist das Ereigniß des Abends gewesen‹: so <Ludwig> Speidel. Und H<ermann> Bahr nannte den Philipp Mitterwurzer's ›wohl das Größte, was die moderne Bühne gesehen‹ – ›Alles an ihm darf absolut und vollkommen heißen‹.« (S. 140)*

*

Die sprachkritischen Gedanken, die Hofmannsthal in den vorliegenden Aufsatz einflicht und die auch später in seinem Werk eine große Rolle spielen, am prominentesten in dem Essay Ein Brief *von 1902 (SW XXXI 45–55), gehen auf Überlegungen vom Mai/Juni 1895 zurück. Am 28. Mai hatte Hofmannsthal, wohl*

beeinflußt von Friedrich Nietzsche, Ernst Mach und Thomas Carlyle, in Göding notiert: Die Welt der Worte eine Scheinwelt, in sich geschlossen; wie die der Farben und der Welt der Phänomena c o o r d i n i e r t. Daher keine »Unzulänglichkeit« des Ausdruckes denkbar, es handelt sich um ein Transponieren. *(H VII 4.17, SW XXXVIII)*

Am 18. Juni 1895 riet Hofmannsthal Edgar Karg von Bebenburg in einem Brief, ebenfalls aus Göding: Bohr Dich nur nicht zu stark in die Begriffe hinein, die uns noch leerer sind und weniger passen als anderswo, weil wir lauter fertige und von andern Verhältnissen herübergenommene haben. <...> Die vielen tausend abstracten, in einanderübergehenden, einander durchdringenden abstracten Begriffe sind wie das Geschiebe, das der große Strom an beiden Ufern hinlagert. Wenn man in der Mitte auf dem lebendigen Wasser schwimmt, gehen sie einen gar nichts an und man soll sich gar nicht darum kümmern, freilich ist es verwirrend wenn man so viele viele Menschen sieht, die immer in den Begriffen herumzerren wie Hunde in einem alten Knochen und man will sich nicht getrauen dieses ganze Treiben für nichts zu achten. Aber man soll es doch. Die meisten Menschen leben nicht im Leben, sondern in einem Schein, in einer Art von Algebra, wo nichts i s t und alles nur b e d e u t e t. Ich möchte das Sein aller Dinge stark spüren und in das Sein getaucht, das tiefe wirkliche Bedeuten. *(BW 81)*

Bereits in dem Gedichtentwurf <Wonnen des Denkens>*, der auf Ende 1893/ Anfang 1894 datiert wird, heißt es:* Sich loswinden aus den Banden der Begriffe. (Carlyle: <...> Um uns herum starr geworden und jeden unsrer Begriffe wie eine Schale einschliessend, liegt eine Rinde von Überlieferungen, Hörensagen, blossen Worten. Der Riese Jean Paul, der Macht hat, den Banden des Hörensagens zu entkommen). *(SW II 99, s. Erl. zu S. 147,12* Hörensagen*)*

Am 7. Mai 1896, einige Monate nach Erscheinen des Beitrags von Hofmannsthal, notierte Leopold von Andrian in sein Tagebuch: »Der Hugo spricht vom Styl, und sagt, daß die Sprache die Menschen beherrscht, nicht umgekehrt – daß es eigentlich nur die fortschreitende Entwicklung der ›lebenden‹ Sprache giebt <...> Das ganze Gespräch mit dem Lachen hindurch spür ich dieses erste, von den Worten beherrscht werden – die Worte reden, nicht ich.« (TB ANDRIAN *25f.)*

Im Frühjahr 1898, ein Jahr nach Mitterwurzers überraschendem Tod, verfaßte Hofmannsthal das Gedicht Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer. *Darin finden sich einige Formulierungen, die an seinen Aufsatz von 1895 erinnern:* Der Zauberer, der große, große Gaukler! <...> Er <...> tauschte wie Gewänder die Gestalten. <...> Gewalt des Lebens, diese war in ihm. *(SW I 82f.)*

Am 20. Januar 1904 schrieb Hofmannsthal an Hermann Bahr: Ich hab eine so große Lust <…> vieles Schöne für das Theater zu machen: nur fühl ich, wie sehr ich von der realen Bühne abhänge, wie sehr ich es nothwendig hätte, dass es mehr Schauspieler gäbe, wie die Eysoldt eine ist. Wäre Mitterwurzer am Leben, wäre die Sandrock nicht verloren, wäre etwas annähernd Ähnliches da, wie die junge

Sarah <Bernhardt>, die anfangende Duse gewesen sein muss, ich glaube ich würde alle Vierteljahr ein Stück schreiben können, viel viel bessere als die Elektra in jeder Beziehung. *(ÖTM AM 25861 Ba, BW* BAHR*, s. B II 136)*

Direktor Max Burckhard, der Mitterwurzer 1894 an das Burgtheater verpflichtet hatte, verfaßte 1906 ebenfalls eine Monographie über den Schauspieler, die sich in Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek erhalten hat.[143] *Dieses Werk notierte sich Hofmannsthal in den 1920er Jahren in einer Notiz zu* Dramaturgische Blätter *(SW XXXVI):* Bilder grosser Schauspieler. Burckhardt über Mitterwurzer.

Im Jahr 1915 dachte Hofmannsthal daran, Auszüge aus der Monographie von Guglia *in die* Österreichische Bibliothek *aufzunehmen; dazu kam es schließlich nicht (vgl. den Brief an Felix Braun vom 13. Oktober <1915>, SW XXXVI). Im selben Jahr verhandelte man mit Guglia, der einen Band über Maria Theresia zur* Österreichischen Bibliothek *beisteuern sollte, aber auch dieses Vorhaben kam nicht zustande (vgl. SW XXXVI).*

Hofmannsthals Aufsatz Eine Monographie *wurde zu seinen Lebzeiten nicht wieder veröffentlicht. Auf einem Konvolutdeckblatt für Notizen vom Sommer 1895 findet sich unter der Überschrift* Über mimische Kunst *unter anderem auch* Mitterwurzer *(H VB 11.21, SW XXXVIII). Auch in einem maschinenschriftlichen Werkverzeichnis, das vermutlich im April 1904 entstand, wird der Essay erwähnt:* 4. Eine Monographie /: Buch des Prof. Guglia über Mitterwurzer :/ Zeit 21. December 1895. *(H VB 19.12, SW XXXVIII) Die erste Ausgabe in einem Sammelband wurde postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 244–248) publiziert.*

*Ü*BERLIEFERUNG

N 1 *H V B 13.8 – Auf derselben Seite N 2 zu* Ueber ein Buch von Alfred Berger*, S. 196,19–25.*

N 2 *H V B 13.4*

D Eine Monographie.
(Friedrich Mitterwurzer, von Eugen Guglia, Wien 1896, bei Karl Gerold.)
Am Schluß signiert: Hugo von Hofmannsthal.
In: ›Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirthschaft, Wissenschaft und Kunst‹. Hrsg.: Professor Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. V. Band, Nr. 64, 21. Dezember 1895. S. 185f.
Textgrundlage.

[143] *›Anton Friedrich Mitterwurzer‹. Wien; Leipzig: Wiener Verlag 1906, FDH/HvH Bibl.*

VARIANTEN

N 1

Mitterwurzer: Grundmotiv: Exaltation, ungeheuere Willkür

N 2

Mitterwurzer. er schweigt in der Geschwätzigkeit der Rollen. wie er die Scheinmeinungen, die vielen Abstracta behandelt. Viele Möglichkeiten und Heimlichkeiten in ihm.
tiefer Zweifel an den Worten.

ERLÄUTERUNGEN

147,1 EINE MONOGRAPHIE *Vgl. auch Emil Granichstaedtens Rezension vom 15. Dezember 1895 in ›Die Presse‹: »Und nun eine Monographie über Mitterwurzer!« (S. 1)*

147,4 Ein Professor ... lebenden Schauspieler. *Guglia nimmt eventuelle Zweifel im Vorwort vorweg: »Ein Autor, in dem Zwielicht der Bücher und der Schulen emporgekommen, und der immer nur von längst Gewesenem zu erzählen wußte, was er wieder aus hundert Büchern zusammengesucht hatte, er vermißt sich, über etwas Gegenwärtiges, Lebendiges zu reden! Werden seine Augen nicht zu stumpf sein für wahrhaftiges Schauen <...>?« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. VII) – Vgl. auch Emil Granichstaedten: »Und so war es ja durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Historiker Eugen Guglia Beachtenswerthes über den höchst lebendigen Schauspieler Friedrich Mitterwurzer vorzubringen habe.« (›Die Presse‹, 15. Dezember 1895, S. 1, vgl. S. 152, Anm. 139)*

147,6–8 »Denn ich ... v i e l mehr!« *Vgl. John Ruskin: »You have heard many outcries against sensation lately; but, I can tell you, it is not less sensation we want, but more.« (Lecture I. ›Sesame. Of King's Treasuries‹. In: ›Sesame and Lilies‹. Three lectures. New complete edition, London: George Allen 1893, S. 42, FDH/HvH-Bibl.; in Hofmannsthals Exemplar ist dieser Satz angestrichen, vgl. SW XL 580,7–581,9)*

147,12 Hörensagen *Zum Begriff des Hörensagens vgl. den Gedichtentwurf* <Wonne des Denkens>*:* Sich loswinden aus den Banden der Begriffe. (Carlyle: <...> Um uns herum starr geworden und jeden unsrer Begriffe wie eine Schale einschliessend, liegt eine Rinde von Überlieferungen, Hörensagen, blossen Worten. Der Riese Jean Paul, der Macht hat, den Banden des Hörensagens zu entkommen). *(SW II 99, vgl. auch SW II 355) Die Formulierungen entnahm Hofmanns-*

thal Thomas Carlyles ›Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte‹ (Sechs Vorlesungen. Deutsch von J. Neuberg. Berlin: Decker [2]*1893). – Vgl. auch* GUGLIA, MITTERWURZER, *S. 9: »Ob man nun die Gestalt dieses Künstlers nur von Ferne ansieht, durch all' die Wolken und den Nebel des Hörensagens und der Anekdoten hindurch, oder ob man ihr näher tritt – etwas Geheimnißvolles bleibt um sie gebreitet.«*

147,16 Myriaden *Im Singular Anzahl von 10.000. Der Plural Myriaden steht für eine unzählbare Menge.*

147,17f. das Denken … ersticken. *Vgl. den Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni 1895, s. ›Entstehung‹. – Ferner Friedrich Nietzsches ›Richard Wagner in Bayreuth‹ aus den ›Unzeitgemäßen Betrachtungen‹ (*NIETZSCHE *KSA I 431–510), insbesondere S. 455: »Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werke zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und in Folge dieser Unfähigkeit, sich mitzuteilen, tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinsinns das Zeichen des Sich-nicht-verstehens <...>.«*

147,21f. Akrobaten und Gaukler *Vgl. z.B. Hans Karl Brühls Begeisterung für den Clown Furlani in* Der Schwierige *(SW XII 67ff.). – Hierzu auch Erl. zu S. 149,7f.* er begreift ... Gaukler.

147,23 Augiasstall *Augeias: mystischer König von Elis, dessen Ställe Herakles zu reinigen hatte – eine der zwölf Arbeiten, die er verrichten mußte. – Daher Augiasstall: sprichwörtlich für eine durch lange Vernachlässigung entstandene Unordnung.*

147,27 Ideal der elegantia *In der Rhetorik Begriff für die maßvolle und geistreiche Ausdrucksweise, beispielsweise durch Verwendung von Synonymen und die Berücksichtigung der rhetorischen Betonung sowie des Wohlklangs in der Satzstellung.*

147,27f. Jünglingen … Renaissance *Vgl. Hippolyte Taines Essay ›Les Jeunes Gens de Platon‹ (in: ›Essais de critique et d'histoire‹. Paris: Hachette* [5]*1887, S. 155–197, FDH/HvH Bibl.), von Hofmannsthal mit den Lesedaten* 24 XII/91 *und* 20./I 96 *versehen (SW XL 667,29f.). – In einer Notiz zum* Roman des inneren Lebens *vergleicht Hofmannsthal seine Freunde mit der* athenische<n> Bohême im Plato *(SW XXXVII). – Vgl. auch die auf März 1896 datierte Aufzeichnung:*

Verwandtschaft derer von verschiedenen Zeiten: <…> Aucassin und sein p a r a - g e } mit den Platonischen Jünglingen *(H VB 13.16, SW XXXVIII). – Vgl. ferner Hermann Bahrs Bemerkungen über eine Inszenierung von Theodor Herzls Stück ›Tabarin‹ (frei nach Catulle Mendès), in der auch Mitterwurzer spielte: »So brutal als preciös, den leidenschaftlichen und blasierten Jünglingen der Renaissance gleich.« (›Burgtheater‹. In: ›Die Zeit‹, 4. Mai 1895, Nr. 31, S. 75) – Vgl. auch die Renaissance-Jünglinge in* Der Tod des Tizian *(1892, SW III 37–51).*

148,13f. so, wie Goethe ... widerfährt. *Nach Johann Wolfgang von Goethes ›Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik‹: »Wenn die Männer sich mit den Weibern schleppen, so werden sie so gleichsam abgesponnen wie ein Wocken.« (WA I/42.2, S. 159)*

148,14 Wenn wir … Todte mit. *Vergleichbare Formulierungen, wahrscheinlich auf Henrik Ibsen zurückgehend, tauchen bei Hofmannsthal mehrfach auf. In N 8 zum* Roman des inneren Lebens *heißt es:* »Alle diese Todten sind in mir, ich aber bin sehr lebendig.« *(SW XXXVII) Nahezu dasselbe findet sich unter dem Stichwort* Gespenster *in einer Aufzeichnung vom 17. Juni 1891:* Ich sage euch, alle diese Todten waren in mir; ich aber bin lebendig. *(H VII 17, pag.* 125*.; SW XXXVIII) Die entsprechende Stelle in Ibsens Drama ›Gespenster‹ lautet: »Es ist nicht allein das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns umgeht. Es sind allerhand alte, todte Ansichten und aller mögliche alte Glauben und dergleichen. Es lebt nicht in uns; aber es steckt in uns und wir können es nicht loswerden.« (Henrik Ibsen: ›Gespenster. Eine Familientragödie in 3 Aufzügen‹. Aus dem Norwegischen von Maria von Borch. Leipzig: Reclam 1884, S. 42. UB 1828) Im Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 30. Mai 1893 schreibt Hofmannsthal:* denn nicht wir haben und halten die Menschen und Dinge, sondern sie haben und halten uns. Dabei kommt man sich freilich nicht leer vor, aber was noch viel unheimlicher ist: man ist wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier *(BW 32). – Auch in Oscar Wildes ›Intentions‹ fand Hofmannsthal ähnliche Formulierungen. In Hermann Bahrs Exemplar dieses Bandes (London: Osgood 1891, UB Salzburg) notierte Hofmannsthal:* Wir leben das Leben der unzähligen Todten, die in uns sind. *Das Notat bezieht sich auf den Dialog ›The Critic as Artist‹: »And so, it is not our own life that we live, but the lives of the dead, and the soul that dwells within us is no single spiritual entity, making us personal and individual, created for our service, and entering into us for our joy.« (S. 171) – Ein vergleichbarer Gedanke, speziell auf die Sprache bezogen, findet sich in einer auf Juli 1896 datierten Aufzeichnung:* Alle Weisheit der vergangenen Völker liegt in ihr <der Sprache>, alle Gesichte der Verzückten, alle Verknüpfungen die die Tiefsinnigen gefunden haben, alle Regungen welche die Liebenden durchgefühlt haben: sie ist voll unerträglicher Weisheit und giebt sich jedem Kind

und jedem Narren hin *(H VA 70.8, SW XXXVIII).*

148,15 Der Mitterwurzer … gelehrt. *Guglia bemerkt, Mitterwurzer drücke ein Gefühl aus »nicht durch Beredsamkeit, nur dadurch, daß man alle Symptome einer wahrhaftigen inneren Bewegung an ihm gewahr« werde (*GUGLIA, MITTERWURZER, *S. 25).*

148,26–29 Struwelpeter … thut's *Heinrich Hoffmanns ›Struwwelpeter‹ (1845) hatte Mitterwurzer am 24. November 1895 im Rahmen einer Märchenlesung vorgetragen. Darüber heißt es in der ›Wiener Abendpost‹ vom 25. November 1895 (S. 3): »Er <Mitterwurzer> einzig und allein, las gestern Nachmittags im Bösendorfer-Saale Märchen vor, ›großen und kleinen Kindern‹, wie der Zettel sagte. Er konnte es, versteht er doch sein Mundwerk zu behandeln wie vor Zeiten Franz Liszt das Clavier. Ohne Hände, ohne Füße zu bewegen, ist er ein ganzer Schauspieler. Ein Zwicker und ein Buch, das ist Alles, was er an Hilfsmitteln aufbietet, um in einem vollen Saale einen märchenhaften Erfolg zu erzielen. Mitterwurzer las den ›Träumer‹ von Leander (an französischen Caminen), Grimms: ›Von Einem, der das Gruseln nicht gelernt‹ und Einiges aus dem ›Struwelpeter‹. Dazu wurden auf einer kleinen rothen Bühne vom Burgtheater-Fux entworfene Bilder gezeigt. <...> Kurz, es war gestern ein erlesener Genuß. Mitterwurzer liest zeitweise recht ruhig, märchenhaft simpel, und dann, wenn Gespenster, Bauern, Könige, Schmiede, Mädchen u.s.w. zu sprechen und zu handeln beginnen, wird es lebendig, man sieht und hört jedermann, jede Frau ... Alles nur mit der Stimme, ohne Apparat, wie die Schnell-Finger-Künstler. Man hört nicht allein, man erlebt; Mitterwurzer v e r g e g e n w ä r t i g t , dramatisirt, er erzählt nicht. ›Im Märchentone zu sprechen‹, wie die Vorschrift lautet, ist das nicht, aber ›welch ein Genie, dieser Voltaire!‹ <...> Der Mann hat ein Orpheon in seinem Brustkasten, Roth und Tod auf seiner Palette. Er ist der richtige Tausendkünstler.«*

149,4f. das Wissen, dass sie … Frauen sind *Vgl. im Essay* Ueber ein Buch von Alfred Berger *(1896):* Dieses sein Wissen um sich selbst ist sein erstes, sein tiefstes Erlebnis. Es ist wie in der Frau das Wissen um die Möglichkeit, Mutter zu werden. Es ist tiefer als alles mit dem Verstand erfasste, alles aus dem Leben gelernte. *(S. 190,8–10)*

149,5f. Wenn einer es hat ... werden wahr *Wohl Reminiszenz an Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ (1810).*

149,7f. er begreift ... Gaukler *In Hofmannsthals Gedicht* Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer *lautet ein Vers:* Der Zauberer, der große, große Gaukler! *(SW I 82, V. 13) – Bei Guglia heißt es: »Er hat selbst einmal die ›Feuerfresser, Gaukler, Schlangenmenschen und Schwerttänzer‹ seine ›Collegen‹ genannt, und wir werden später sehen, wie das Groteskkomische, das Gaukler- und*

Clownhafte einen Hauptzug seiner schauspielerischen Persönlichkeit bildet.« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 6) – Vgl. auch Eugen Guglias Beitrag zur ›Allgemeinen Deutschen Biographie‹: »Gern betonte er seine Zugehörigkeit zu allem fahrenden Volk, zu ›Seiltänzern, Schlangenmenschen und Feuerfressern‹ <…>.« (ADB, Bd. 57, Leipzig 1906, S. 426; das Mitterwurzer-Zitat entstammt einem Interview in der Wiener ›Extrapost‹ vom 21. Januar 1895, S. 3.)

149,20f. Virtuosen und Mätzchenmacher *Dagegen GUGLIA, MITTERWURZER, S. XIf.: »Ihr freilich, die Ihr in den Schöpfungen Mitterwurzer's ewig nichts finden wollt als Kunststücke eines Virtuosen, als ›ein Mosaik von mehr oder weniger wunderlichen, sich widersprechenden Einzelheiten‹, wendet Euch weg, Ihr werdet hier nichts finden, was nach Eurem Sinne ist; so wie Ihr mir blind und taub erscheint, so mag ich Euch als ein überschwenglicher Thor erscheinen.«*

149,22–24 Interpreten … wesenloses Zeug *Vgl. bei Guglia: »Er <Mitterwurzer> ist kein gelehrter Schauspieler, mit Büchern und Commentaren quält er sich nicht viel; nicht nur daß die Details sich ihm plötzlich, oft erst während des Spiels ergeben, auch zur Gesammtauffassung der Rolle gelangt er nicht selten wie durch Inspiration.« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 8)*

149,33f. er wird die Rolle … lästigen Fetzen *Vgl. bei Guglia: »In der Auffassung der einzelnen Rollen ist er nicht immer gleich, er hat den Muth, unconsequent zu sein. Nicht nur Einzelheiten, die ganze Anlage des Charakters ändert er oft und gibt das auch zu.« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 60) »Es stört ihn etwas, ein Mangel am Costume, an der Maske, es regt ihn ein unbedeutender Wortwechsel auf und er läßt die ganze Rolle fallen; wer ihn in derselben Rolle schon einmal gesehen hat, erkennt ihn dann nicht wieder; er meint, es müsse wohl in letzter Stunde irgend ein untergeordneter Schauspieler für Mitterwurzer eingetreten sein.« (S. 60f.)*

149,34–38 Er hat uns nach … Schauspielern verdorben *Bei Guglia heißt es: »Das ist gewiß, schon sein ruhiges Dasein auf der Scene hat einen eigenen Reiz – man ist immer versucht, von den andern Sprechenden, Agirenden auf diesen Schweigenden zu blicken. Und wenn er spricht und spielt – man erwartet immer etwas ganz Außerordentliches, ganz Außergewöhnliches; es sind so viel ›Heimlichkeiten‹ in ihm, so viel ›Möglichkeiten‹ – selbst auf seine Gegner wirkt er so stark, daß er ihnen den Geschmack an anderen Schauspielern verdirbt <…>.« (GUGLIA, MITTERWURZER, S. 102) – Über die Duse schreibt Hofmannsthal 1892:* In den Pausen, wo die anderen spielen, kann man keinen Blick von ihr wenden: da malt sie das Werden der Erkenntnis, das Zerbröckeln inneren Truges, das schmerzliche Reifen des Notwendigen. *(*Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche, *TBA, RuA 1, S. 472) – Ähnlich Georg Lichtenbergs Charakterisierung des englischen*

*Schauspielers David Garrick in seinem ersten Brief an Heinrich Christian Boie (in den ›Briefen aus England‹): »Wenn er <...> hinter den Scenen hervortritt, so möchte man gleich nur ihn allein ansehen; er geht und bewegt sich unter den übrigen Schauspielern, wie der Mensch unter Marionetten.« (›Georg Christoph Lichtenberg's Vermischte Schriften‹. Neue vermehrte, von dessen Söhnen veranstaltete Original-Ausgabe, 14 Bde. Göttingen: Dieterich'sche Buchhandlung, Bd. 3, 1844, S. 208) Diese Beschreibung hatte Hofmannsthal am 3. Januar 1893 in seinem Tagebuch erwähnt (*Lichtenberg über Garrick »Allgegenwart der Seele in allen Muskeln«*: frei zitiert, a.a.O., S. 209; H VII 5, S. 14, SW XXXVIII); er nahm sie 1922 unter dem Titel ›Beschreibung des Schauspielers Garrick‹ gekürzt ins* Deutsche Lesebuch *auf (SW XXXVI).*

149,41 Die Journalisten … nicht aus *Vgl. Emil Granichstaedtens Rezension zu* GUGLIA, MITTERWURZER*: »So mag denn die Literatur der Kritiken über Mitterwurzer <...> schon zu einer stattlichen Bibliothek angewachsen sein.« (›Die Presse‹, 15. Dezember 1895, S. 1)*

149,41–150,2 Professor … Stimme *GUGLIA, MITTERWURZER passim. Als Beispiel sei aus dem Kapitel »Giboyer im ›Pelikan‹ von Augier« zitiert: »Später kommt dann freilich das Band zum Vorschein, durch das er mit Welt und Menschen noch zusammenhängt: die Liebe zu seinem Sohn, das Bestreben, ihm die Ideale, die er einst gehegt und dann so oft hat in den Staub treten müssen, rein und für's Leben zu überliefern. Auch dies aber kommt Alles in gedämpften Tönen zum Ausdruck. Nicht die Leidenschaftlichkeit des Wortes und der Geberde, nur ein eigenthümliches Vibriren und Brechen der Stimme, ein Zucken im Gesicht und in den Händen verräth es.« (S. 121f.) – Vgl. auch Erl. zu S. 148,15* Der Mitterwurzer … gelehrt.

150,2 wie Siege … Palladio. *Über den römischen Feldherrn, Staatsmann und ab 82 v. Chr. Diktator Lucius Cornelius Felix Sulla (ca. 138–79 v. Chr.) notierte Hofmannsthal beispielsweise im Mai 1890 in sein Tagebuch:* Über die Tyrannei des Sulla; sein aristokr. Anhang <...> socordia civium peric<ulum> non opes Sullae *(H VII 17, pag.* 2., *SW XXXVIII). – Mit dem Werk des oberitalienischen Renaissance-Architekten Andrea Palladio (1508–1580) beschäftigte sich Hofmannsthal mehrfach. Palladios Villa La Rotonda in Vicenza beschreibt er beispielsweise ausführlich in dem Feuilleton* Sommerreise/Die Rotonda des Palladio *(1903/1919, SW XXXIII 27–39). – In N 163 zum Romanfragment* Andreas *tritt der Malteser Sagredo als Besitzer der Rotonda auf (SW XXX 140,13).*

157,6f. (N 2) Viele Möglichkeiten und Heimlichkeiten *Vgl. Erl. zu S. 149,34–38* Er hat uns nach … Schauspielern verdorben.

157,8 (N 2) tiefer Zweifel an den Worten *Vgl. die ›Entstehung‹.*

Poesie und Leben
(Aus einem Vortrage)

Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder über die Dichtung überhaupt. Sie hören gern, wovon ich, muss man denken, gerne reden mag; wir sind alle jung, und so kann es dem Anscheine nach nichts bequemeres und harmloseres geben. Ich glaube wirklich, es würde mir nicht sehr schwer werden, ein paar hundert Adjectiva und Zeitwörter so zusammen zu stellen, dass sie Ihnen eine Viertelstunde lang Vergnügen machen würden; hauptsächlich darum eben glaube ich das, weil ich weiß, dass wir alle jung sind, und mir ungefähr denken kann, zu welcher Pfeife Sie gerne tanzen. Es ist ziemlich leicht, sich bei der Generation einzuschmeicheln, der man angehört. »Wir« ist ein schönes Wort, die Länder der Mitlebenden rollen sich als große Hintergründe auf bis an die Meere, ja bis an die Sterne, und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten, in durchsichtigen Abgründen gelagert wie Gefangene. Und von der Dichtung der Gegenwart zu sprechen, gibt es mehrere falsche Arten, die gefällig sind. Und Sie besonders sind ja so gewohnt, über die Künste reden zu hören. Unglaublich viele Schlagworte und Eigennamen haben Sie in Ihrem Gedächtnis, und alle sagen Ihnen etwas. Sie sind soweit gekommen, dass Ihnen überhaupt nichts mehr missfällt. Ich müsste Ihnen allerdings verschweigen, dass mir die meisten Namen nichts, rein gar nichts sagen; dass mich von dem, was mit diesen Namen unterzeichnet wird, auch nicht der geringste Theil irgendwie befriedigt. Ich müsste Ihnen verschweigen, dass ich ernsthaft erkannt zu haben glaube, dass man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, dass es nur das unwesentliche und wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und dass man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist. Ueber eine große Verschiedenheit in unserer Art zu denken, müsste ich Sie also hinwegtäuschen. Aber der Frühling draußen, und die Stadt, in der wir leben, mit den vielen Kirchen und den vielen Gärten und den vielerlei Arten von Menschen, und das sonderbare, betrügerische, jasagende Element des Lebens kämen mir mit so vielen bunten Schleiern zuhilfe, dass Sie glauben würden, ich habe mit Ihnen geopfert, wo ich gegen Sie geopfert habe, und mich loben würden.

Andererseits glaube ich, es könnte mir nicht gar sehr schwer fallen, mich zu Ihrem Geschmack und Ihren ästhetischen Gewohnheiten in einen unerwarteten und quasi unterhaltenden Gegensatz zu bringen. Aber ob Sie zu den Sätzen, in denen ich versuchen könnte, etwas derartiges auseinander zu legen, mit dem Lächeln der Auguren und allzu geübten Feuilletonleser lächeln oder ob Sie mich mit verhaltenem Widerwillen anhören würden, auf keinen Fall würde ich mir schmeicheln, von Ihnen verstanden worden zu sein, auf keinen Fall würde ich an-

nehmen, dass Sie meine Meinung anders als formal und scheinmäßig zur Kenntnis genommen hätten. Ich würde mich angegriffen sehen mit Argumenten, die mich nicht treffen, und in Schutz genommen von Argumenten, die mich nicht decken. Ich würde mir manchmal hilflos vorkommen wie ein unmündiges Kind und dann wieder der Verständigung entwachsen wie ein zu alter Mann: und das alles auf meinem eigenen Feld, in der einzigen Sache, von der ich möglicherweise etwas verstehe. Denn eine Art von Wohlerzogenheit würde Ihnen ja verbieten, den Streit auf die benachbarten, mir durch meine Unkenntnisse ganz verwehrten Gebiete, wie Geschichte, Sittengeschichte, oder Sociologie hinüber zu drängen. Aber auf meinem eigenen, kleinen Felde würde ich Sie mit schweren Waffen gegen das kämpfen sehen, was ich für Vogelscheuchen ansehe, und heiter über Bäche streben, die ich für abgrundtiefe und tödtlich starke, ewige Grenzen halte. Das größte Misstrauen aber würde mich erfüllen, falls Sie mir etwa zustimmten; dann wäre ich doppelt überzeugt, dass Sie alles bildlich genommen hätten, was ich wörtlich gemeint hätte, oder dass irgend eine andere Täuschung geschehen wäre.

Alles Lob, das ich meinem Dichter spenden kann, wird Ihnen dürftig vorkommen: nur dünn und schwach wird es über eine breite Kluft des Schweigens zu Ihnen hintönen. Ihre Kritiker und Kunstrichter nehmen, wenn sie loben, den Mund voll wie wasserspeiende Tritonen: aber ihr Lob geht auf Trümmer und Theile, meines auf das Ganze, ihre Bewunderung auf's Relative, meine auf's Absolute.

Ich glaube, dass der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verloren gegangen ist. Man hat Natur und Nachbildung zu einem unheimlichen Zwitterding zusammengesetzt, wie in den Panoramen und Cabinetten mit Wachsfiguren. Man hat den Begriff der Dichtung erniedrigt zu dem eines verzierten Bekenntnisses. Eine ungeheuere Verwirrung haben gewisse Worte Goethes verschuldet, von einer zu feinen Bildlichkeit, um von Biographen und Notenschreibern richtig gefasst zu werden. Man erinnert sich an die gefährlichen Gleichnisse vom Gelegenheitsgedicht und von dem »sich etwas von der Seele schreiben«. Ich weiß nicht, was einem Panorama ähnlicher wäre, als wie man den »Werther« in den Goethebiographien hergerichtet hat, mit jenen unverschämten Angaben, wie weit das Materielle des Erlebnisses reiche und wo der gemalte Hintergrund anfange. Damit hat man sich ein neues Organ geschaffen, das Formlose zu genießen. Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten von den Philologen, den Zeitungschreibern und den Scheindichtern gemeinsam betrieben worden. Dass wir einander heute so gar nicht verstehen, dass ich zu Ihnen minder leicht über einen Dichter Ihrer Zeit und Ihrer Sprache reden kann, als Ihnen ein englischer Reisender über die Gebräuche und die Weltanschauung eines asiatischen Volkes etwas wirklich zur Kenntnis bringen könnte, das kommt von einer großen Schwere und Hässlichkeit, die viele staubfressende Geister in unsere Cultur gebracht haben.

Ich weiß nicht, ob Ihnen unter all' dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort, nicht das Bewusstsein dafür abhan-

den gekommen ist, dass das Material der Poesie die Worte sind, 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. Wenn Sie sich zu dieser Definition der leichtesten der Künste zurückfinden können, werden Sie etwas wie eine verworrene Last des Gewissens von sich abgethan haben. Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Geschehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann. Es führt von der Poesie kein directer Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens. Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede directe Nachahmung des Lebens, sondern die einfache Unmöglichkeit: diese schweren Dinge können dort ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume.

»Den Wert der Dichtung – ich bediene mich der Worte eines mir unbekannten aber wertvollen Verfassers – den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelahrtheit), sondern die Form, d.h. durchaus nichts äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben.

Der Wert einer Dichtung ist auch nicht bestimmt durch einen einzelnen, wenn auch noch so glücklichen Fund in Zeile, Strophe oder größerem Abschnitt. Die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Theile zu einander, die nothwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung.« Ich füge zwei Bemerkungen hinzu, die sich beinahe von selbst ergeben:

Das Rhetorische, wobei das Leben als Materie auftritt, und jene Reflexionen in getragener Sprache haben auf den Namen Gedicht keinen Anspruch.

Ueber das allein Ausschlaggebende, die Wahl der Worte und wie sie gesetzt werden müssen (Rhythmus), wird immer zuletzt beim Künstler der Takt, beim Hörer die Empfänglichkeit zu urtheilen haben.

Dies, was allein das Wesen der Dichtung ausmacht, wird am meisten verkannt. Ich kenne in keinem Kunststil ein Element, das schmählicher verwahrlost wäre, als das Eigenschaftswort bei den neueren deutschen sogenannten Dichtern. Es wird gedankenlos hingesetzt oder mit einer absichtlichen Grellmalerei, die alles lähmt. Die Unzulänglichkeit des rhythmischen Gefühles aber ist ärger. Es scheint beinahe niemand mehr zu wissen, dass das der Hebel aller Wirkung ist. Es hieße einen Dichter über alle Deutschen der letzten Jahrzehnte stellen, wenn man von

ihm sagen könnte: Er hat die Adjectiva, die nicht todtgeboren sind, und seine Rhythmen gehen nirgends gegen seinen Willen.

Jeder Rhythmus trägt in sich die unsichtbare Linie jener Bewegung, die er hervorrufen kann; wenn die Rhythmen erstarren, wird die in ihnen verborgene Geberde der Leidenschaft zur Tradition, wie die, aus welchen das gewöhnliche unbedeutende Ballet zusammengesetzt ist.

Ich kann die »Individualitäten« nicht gut begreifen, die keinen eigenen Ton haben, deren innere Bewegungen sich einem beiläufigen Rhythmus anpassen. Ich kann ihre Uhland'schen, ihre Eichendorff'schen Maße nicht mehr hören und beneide niemanden, der es noch kann, um seine groben Ohren.

Der eigene Ton ist alles; wer den nicht hält, begibt sich der inneren Freiheit, die erst das Werk möglich machen kann. Der Muthigste und der Stärkste ist der, der seine Worte am freiesten zu stellen vermag; denn es ist nichts so schwer, als sie aus ihren festen, falschen Verbindungen zu reißen. Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seelen und nichts geringeres als ein Standbild des Knaben Antinous oder eine große gewölbte Pforte.

Man lasse uns Künstler in Worten sein, wie andere in den weißen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz. Man preise uns für unsere Kunst, die Rhetoren aber für ihre Gesinnung und ihre Wucht, die Weisheitslehrer für ihre Weisheit, die Mystiker für ihre Erleuchtungen. Wenn man aber wiederum Bekenntnisse will, so sind sie in den Denkwürdigkeiten der Staatsmänner und Literaten, in den Geständnissen der Aerzte, der Tänzerinnen und Opiumesser zu finden: für Menschen, die das Stoffliche nicht vom Künstlerischen zu unterscheiden wissen, ist die Kunst überhaupt nicht vorhanden; aber freilich auch für sie gibt es geschriebenes genug.

Sie wundern sich über mich. Sie sind enttäuscht und finden, dass ich Ihnen das Leben aus der Poesie vertreibe.

Sie wundern sich, dass Ihnen ein Dichter die Regeln lobt und in Wortfolgen und Maßen das Ganze der Poesie sieht. Es gibt aber schon zu viele Dilettanten, welche die Intentionen loben, und das ganz Wertlose hat Diener an allen schweren Köpfen. Auch seien Sie unbesorgt: ich werde Ihnen das Leben wiedergeben. Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat. Ich liebe das Leben, vielmehr ich liebe nichts als das Leben. Aber ich liebe nicht, dass man gemalten Menschen elfenbeinene Zähne einzusetzen wünscht und marmorne Figuren auf die Steinbänke eines Gartens setzt, als wären es Spaziergänger. Sie müssen sich abgewöhnen, zu verlangen, dass man mit rother Tinte schreibt, um glauben zu machen, man schreibe mit Blut.

Ich habe Ihnen zu viel von Wirkung gesprochen und zu wenig von Seele. Ja, denn ich halte Wirkung für die Seele der Kunst, für ihre Seele und ihren Leib, für ihren Kern und ihre Schale, für ihr ganzes völliges Wesen. Wenn sie nicht wirkte, wüsste ich nicht, wozu sie da wäre. Wenn sie aber durch das Leben wirkte, durch

das Stoffliche in ihr, wüsste ich wieder nicht, wozu sie da wäre. Man hat gesagt, dass unter den Künsten ein wechselseitiges Bestreben fühlbar sei, die eigene Sphäre der Wirkung zu verlassen und den Wirkungen einer Schwesterkunst nachzuhängen: als das gemeinsame Ziel alles solchen Andersstrebens aber hebt sich deutlich die Musik hervor, denn das ist die Kunst, in der das Stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist.

Das Element der Dichtkunst ist ein Geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte. Eine schöngesinnte Dichterschule der halbvergangenen Zeit hat viel Starrheit und enges Verstehen verschuldet, indem sie zu reichlich war im Vergleichen der Gedichte mit geschnittenen Steinen, Büsten, Juwelen und Bauwerken.

Mit dem obigen aber ist gesagt, warum die Gedichte sind wie die unscheinbaren aber verzauberten Becher, in denen jeder den Reichthum seiner Seele sieht, die dürftigen Seelen aber fast nichts.

Von den Veden, von der Bibel angefangen, können alle Gedichte nur von Lebendigen ergriffen, nur von Lebendigen genossen werden. Ein geschnittener Stein, ein schönes Gewebe gibt sich immer her, ein Gedicht vielleicht einmal im Leben. Ein großer Sophist hat an den Dichtern dieser Zeit getadelt, dass sie zu wenig von der Innigkeit der Worte wissen. Aber was wissen die Menschen dieser Zeit von der Innigkeit des Lebens! Die nicht Einsam-sein kennen und nicht Miteinander-sein, nicht Stolz-sein und nicht Demüthig-sein, nicht Schwächer-sein und nicht Stärker-sein, wie sollen die in den Gedichten die Zeichen der Einsamkeit und der Demuth und der Stärke erkennen? Je besser einer reden kann und je stärker in ihm das scheinhafte Denken ist, desto weiter ist er von den Anfängen der Wege des Lebens entfernt. Und nur mit dem Gehen der Wege des Lebens, mit den Müdigkeiten ihrer Abgründe und den Müdigkeiten ihrer Gipfel wird das Verstehen der geistigen Kunst erkauft. Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, dass die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, wie eine tödtliche und doch göttliche Lähmung, und die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden.

Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen von einem Dichter erzähle. Aber ich kann Ihnen nichts erzählen, was Ihnen seine Gedichte nicht erzählen können, weder über ihn, noch über andere Dichter, noch über Dichtung überhaupt. Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens dass es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.

Entstehung

Am Dienstag, den 3. März 1896, schrieb Hofmannsthal an Hermann Bahr, der bei der Wiener Wochenschrift ›Die Zeit‹ als Herausgeber tätig war: Sie bekommen Donnerstag mit der ersten Post einen Aufsatz von mir: circa 3 Spalten. Ich wäre sehr froh wenn er schon Samstag käme. Jedenfalls muss er vor dem über George kommen. Denn er enthält geradezu die Einleitung dazu. Vielleicht könnten Sie Platz lassen. Er ist schon fertig, es ist also ausgeschlossen, dass Sie ihn nicht bekommen. Ich brauch ihn nur bis morgen abend. *(s. ›Zeugnisse‹) In einem weiteren Brief an Bahr, wahrscheinlich ebenfalls vom März 1896, heißt es:* Bitte auch, lassen Sie meinen Vortrag nicht gar zu lang liegen *(s. ›Zeugnisse‹), und zwischen dem 4. und 14. März schrieb Hofmannsthal erneut:* Es thut mir sehr leid, dass Sie den Aufsatz nicht schon diesmal bringen können. Ich hätte mich aus einem (äußeren) Grund darüber gefreut. Aber bitte schauen Sie ihn an. Sie werden dann sehen dass er wirklich absolut vor den über George gehört. *(s. ›Zeugnisse‹) Die Antworten Bahrs sind nicht überliefert.*

Obwohl Hofmannsthal keinen Titel nennt, steht außer Frage, daß hier von Poesie und Leben *die Rede ist. Der Vortrag muß also bereits vor dem 3. März 1896 entstanden sein, und Hofmannsthal wollte ihn als poetologische* Einleitung *zu der am 21. März erschienenen Besprechung* Gedichte von Stefan George *(TBA, RuA 1, S. 214–221) verstanden wissen. Georges Gedichtband ›Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten‹ hatte Hofmannsthal im Dezember 1895 als gewidmetes Exemplar erhalten (Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1895, FDH/HvH Bibl., SW XL 224,20–25) und sich dafür bei George in einem Brief vom 24. Januar 1896 bedankt:* ich habe eine unerlaubte Zeit verstreichen lassen, ohne Ihnen für das Buch zu danken. Ich habe es sooft in den Händen gehabt, daß ich völlig vergessen habe, es auf einen Abwesenden zu beziehen; auch wollte ich Ihnen vielleicht etwas Schöneres darüber sagen. / Vielleicht finde ich in den nächsten Zeiten eine sachliche und gute Form, meine große Bewunderung für Ihre Kunst auszudrücken. *(BW 83) Die geplante Würdigung des Gedichtbandes erwähnte Hofmannsthal in einem Brief an Bahr, wohl im Februar 1896:* Ich werde versuchen, nächstens über George zu schreiben *(ÖTM AM 25754 Ba, BW Bahr). Einige Formulierungen in der George-Besprechung, insbesondere die vom* eigenen Ton, *vom* Totgeborenen, *von der* Entfernung *mancher Bücher* vom Leben *und vom* Takt eines Künstlers, *erinnern deutlich an* Poesie und Leben.[144]

Warum Poesie und Leben *schließlich erst am 16. Mai 1896, also nach dem George-Essay, in der ›Zeit‹ erschien, ist nicht bekannt. Einen Tag vor dem Er-*

[144] *TBA, RuA 1, S. 214f., 220. – Vgl. Erl. zu S. 163,14* unter den Füßen liegen die Vergangenheiten*; S. 166,11* Der eigene Ton ist alles*; S. 166,16* Standbild des Knaben Antinous *sowie S. 166,40* Kern und ihre Schale.

scheinen hatte Hofmannsthals Vater nach Tłumacz bei Stanislau, wo Hofmannsthal vom 30. April bis 28. Mai eine Reserve-Waffenübung beim Galizischen Ulanen-Regiment Nr. 8 absolvieren mußte, geschrieben: »Samstag kommt Dein Vortrag in die Zeit. Ich habe die Correcturbogen an Bahr geschickt, weil es an der Zeit gebrach sie Dir zu schicken.« (s. ›Zeugnisse‹)

*

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Hofmannsthal den Vortrag wirklich vor Publikum gehalten, also nicht als gedruckte Rede konzipiert hat. Allerdings haben sich dazu keinerlei Briefzeugnisse, Ankündigungen oder Veranstaltungshinweise erhalten. Denkbar ist, daß Hofmannsthal ihn in einem informellen Rahmen, mutmaßlich in einer Studentenvereinigung, eventuell in Verbindung mit einer Lesung von Gedichten, vorgetragen hat. Im Brief vom 17. Mai 1896 meinte Hofmannsthals Vater, er wundere sich, daß »sich die Akademiker das Alles so ruhig sagen ließen« (s. ›Zeugnisse‹). Also muß es sich um ein akademisches Publikum gehandelt haben. Im Vortrag heißt es, der Autor und sein Publikum gehörten derselben Generation an. Hofmannsthal war damals 22 Jahre alt, so läßt sich auf ein studentisches Publikum schließen und zwar ein männliches, denn in N 2 heißt es an einer Stelle: Ja meine Herren *(S. 173,28). Der Vortrag muß in Wien gehalten worden sein, da Hofmannsthal von der* Stadt, in der wir leben *(S. 163,29) spricht. Es heißt, es sei* Frühling draußen *(S. 163,28f.), demnach fand die Veranstaltung frühestens im Februar, eher im März statt. Daß Hofmannsthal, wie er am 3. März an Bahr schrieb, das Manuskript* nur bis morgen abend *(s. ›Zeugnisse‹) benötigte, könnte darauf hindeuten, daß der Vortrag am folgenden Tag, Mittwoch, den 4. März 1896, gehalten wurde.*[145]

*

Im Text finden sich zahlreiche Anklänge an das Gedankengut von Georges Zeitschrift ›Blätter für die Kunst‹. So stammt das Zitat der Worte eines mir unbekannten aber wertvollen Verfassers *über den* Wert der Dichtung *(S. 165,19–28) aus Stefan Georges anonym in dieser Zeitschrift erschienenen Aphorismus ›Über Dichtung‹.*[146] *Neben diesem verdeckten Zitat finden sich Reminiszenzen und wörtliche Übernahmen aus den ›Blättern‹, die sich wie Repliken auf Thesen Georges lesen. So beispielsweise Hofmannsthals Bemerkung:* Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede directe Nachahmung des Lebens, sondern

---

[145] *Die ›Akademische Vereinigung‹ um Julius Pap, die häufiger Vortragsabende zu Literatur und Wissenschaft veranstaltete, in der Hofmannsthal bereits 1892 über* Die Menschen in Ibsens Dramen *(TBA, RuA 1, S. 149–159) gesprochen hatte und in der auch Hermann Bahr häufiger zu Gast war, kommt nicht in Frage, da diese Vereinigung 1895 aus politischen Gründen aufgelöst werden mußte. Vgl. dazu: Alfred Gold: ›Der junge Hofmannsthal‹, in: Helmut A. Fiechtner (Hrsg.): ›Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde‹, Bern und München* [2]*1963, S. 45, sowie Jürgen Nautz (Hrsg.): ›Unterhändler des Vertrauens. Aus den nachgelassenen Schriften von Sektionschef Dr. Richard Schüller‹, Wien 1990, S. 92 und S. 202.*

[146] *Vgl. Erl. zu S. 165,19–28* »Den Wert der Dichtung ... hohe Dichtung«.

die einfache Unmöglichkeit: diese schweren Dinge können dort ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume *(S. 165,14–18). Dies schließt an denselben Aphorismus Georges an: »Jeder widergeist jedes vernünfteln und hadern mit dem leben zeigt auf einen noch ungeordneten denkzustand und muss von der kunst ausgeschlossen bleiben.«*[147] *Es werden aber nicht nur die anonym erschienenen Texte Georges aus den ›Blättern‹ referiert, sondern ebenso solche von Carl August Klein oder Ludwig Klages.*[148] *Hofmannsthal zitiert also bewußt den George-Kreis. Ferner klingen die ästhetischen Vorstellungen Friedrich Nietzsches, Walter Paters sowie John Ruskins an.*[149]

Am 27. April 1896 schrieb Hofmannsthal an George über die anonyme Einleitung zur letzten Nummer der ›Blätter für die Kunst‹ (3. Folge, Bd. 2, März 1896, S. 33–35): Besonders erfreulich waren mir noch jedesmal die anonymen Ausführungen in Prosa. Vermuthe ich richtig in Ihnen den Urheber der Gedankenreihen, in Herrn Klein aber den wertvollen Verfasser? *(BW 92) In einer von Hofmannsthal nicht abgeschickten ersten Niederschrift des Briefs hieß es:* das einleitende über heutige Kunst ist mir (wie schon öfter solche Äusserungen eines Ungenannten) höchst wertvoll. Ich habe noch nie bei mir selbst gegen eine dieser Zeilen etwas einzuwenden gehabt. *(BW 253) George antwortete am 1. Mai: »Der paar sätze die Sie liebten urheber bin allerdings ich.« (BW 94) Hofmannsthal wußte also noch vor dem Erscheinen seines Vortrags, daß die anonymen Veröffentlichungen in den ›Blättern für die Kunst‹ von George selbst herrührten. Man beachte auch die Formulierung vom* wertvollen Verfasser*, die sich identisch im Vortragstext findet (S. 165,20).*

Der Vortrag kann als nuancierte, gegen Ende auch kritische Auseinandersetzung mit der formstrengen Poetologie Stefan Georges verstanden werden.[150] *Insofern wird verständlich, warum Hofmannsthal ihn als* Einleitung *zu seiner Besprechung* Gedichte von Stefan George *(TBA, RuA 1, S. 214–221) auffaßte. Man kann sogar annehmen, daß Hofmannsthal in* Poesie und Leben *von einem bestimmten Dichter, nämlich von Stefan George selbst, spricht. Er nennt einen* Dichter Ihrer Zeit und Ihrer Sprache *(S. 164,36), also einen deutschsprachigen Zeitgenossen, und sagt, er könne nichts erzählen,* was Ihnen seine Gedichte nicht erzählen können *(S. 167,33f.); es muß sich also um einen Lyriker handeln. Die*

---

[147] *Vgl. Erl. zu S. 165,14f.* Kein äußerliches ... Hadern mit dem Leben.

[148] *Vgl. Erl. zu S. 163,17f.* Unglaublich viele ... in Ihrem Gedächtnis*; S. 164,32f.* Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst*; S. 165,5f.* den wir Stimmung nennen*; S. 165,30f.* Das Rhetorische ... keinen Anspruch*; S. 165,33* Künstler der Takt*; S. 166,31–33* Ich weiß ... ich liebe nichts als das Leben *sowie S. 166,35–37* Sie müssen sich abgewöhnen ... man schreibe mit Blut.

[149] *Vgl. Erl. zu S. 166,35–37* Sie müssen sich abgewöhnen ... man schreibe mit Blut*; S. 166,39f.* ich halte Wirkung ... für ihr ganzes völliges Wesen*; S. 167,1–6* Man hat gesagt ... überwunden ist*; S. 163,3* Sie haben mich kommen lassen *sowie S. 163,22–24* dass ich ernsthaft ... fast gar nicht reden kann.

[150] *Dazu Gregor Streim: ›Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal‹, Würzburg 1996, S. 127–133 (im folgenden zitiert als* STREIM, LEBEN IN DER KUNST*). Vgl. ferner* STAMM, PATER*, S. 144–148.*

vielen versteckten George-Zitate sprechen für diese These, zumal Hofmannsthal George trotz persönlicher Differenzen als Poeten schätzte und noch in einer Titelliste von 1903 als de<n> große<n> Dichter unserer Zeit *bezeichnete (H VA 47.8; SW XXXVIII).*

Am 13. März 1896, also wohl nach dem Vortrag, taucht das Begriffspaar ›Kunst‹ versus ›Leben‹ in Hofmannsthals Briefwechsel mit George in Bezug auf eine reale Person auf. Hofmannsthal schreibt über den Sänger Josef Schönborn: Er gehört völlig dem Leben an, keiner Kunst *(BW 86). Daraufhin empörte sich George am 21. März: »Sie schreiben einen satz, mein lieber Freund: ›er gehört völlig dem leben an, keiner kunst‹ den ich fast als lästerung auffassen möchte. wer gar keiner kunst angehört darf sich der überhaupt rühmen dem leben anzugehören? Wie? höchstens in halb-barbarischen zeitläufen.« (BW 87) Hofmannsthal versuchte am 23. März zu beschwichtigen:* Der von Ihnen freundlich getadelte Satz über Joseph Schönborn war im einfachsten Verstande hingesetzt. Auch kommen wirklich die sonderbaren Verhältnisse unserer uralten und doch kindlichen Kronländer denen halbbarbarischer Zeitläufe ziemlich nahe. *(BW 88f.)*

*

Das Verhältnis zwischen Poesie und Leben beschäftigte Hofmannsthal seit längerem. In Aufzeichnungen von 1893 gibt es bereits Gedanken über Kunst u. Leben *(H IVA 71.9[d], H IVA 71.20[b]; SW XXXVIII). In H VB 12.72 von November 1893 heißt es:* Dem Wesenlosen, dem Leben, steht der überhaupt denkende, begriffebildende, ganz so wie der schaffende Künstler gegenüber; Kunst schaffen ist nur eine symbolisch prägnante Form von Leben *(SW XXXVIII). Wiederholt taucht das Thema seit 1895 in den Aufzeichnungen auf. So plante Hofmannsthal am 22. August 1895 einen* Dialog über den Dichter im Leben *und notierte wohl im selben Monat:* Der Dichter und das Leben / als Perseus und Medusa*; an anderer Stelle in den Aufzeichnungen dieses Jahres geht es um* Das Verhältniss des Dichters zum Leben *(H VB 11.20, H VB 12.51 und H VB 6.17; SW XXXVIII). 1896 heißt es auf einem Notizzettel:* Form und Stoff in der Dichtkunst / angeschautes Leben ist die Materie der Poesie *(H VB 12.42; SW XXXVIII).*

Auch in der Folgezeit blieb das Thema in Hofmannsthals Werk präsent, beispielsweise im Fragment <Brief an einen jungen Freund> *(SW XXXI 13f.) vom August 1896 sowie in der 1897 erschienenen Reflexion* Dichter und leben *(S. 215) und in seiner Rede* Der Dichter und diese Zeit *von 1906, die sich teilweise wie ein Gegenstück zu* Poesie und Leben *liest.*[151]

*

Der Aufsatz wurde zu Lebzeiten Hofmannsthals trotz mehrfacher Erwägungen nicht wieder veröffentlicht. Auf der Rückseite eines an ihn adressierten Brief-

[151] *SW XXXIII 127–148. Vgl. Erl. zu S. 163,3* Sie haben mich kommen lassen*; S. 163,14* unter den Füßen liegen die Vergangenheiten *sowie S. 165,10f.* Es führt von ... in die Poesie. – *Vgl. ferner das Gedicht* <Ich reite viele Stunden...>*, das Hofmannsthal am 25. Juni 1895 aus Göding an Richard Dehmel sandte (SW II 112, V. 45–74).*

umschlags, vermutlich von 1896, notierte Hofmannsthal: Zeit Poesie und Leben / Stefan George / Blätter für Kunst Idylle *(H VB 8.20*[b]*; SW XXXVIII). Auf einer Titelliste vom Oktober 1898 mit der Überschrift* Die Aufsätze, die Ansprachen, die offenen Briefe *findet sich* Poesie und Leben *in der Kategorie* Ansprachen, *nachdem der Titel in der Kategorie* Bruchstücke einer Beschreibung des eigenen Lebens, *unter welcher auch der Aufsatz über* Stefan George *gelistet ist, von Hofmannsthal wieder gestrichen wurde (H VA 47.1; SW XXXVIII). Auch in einem maschinenschriftlichen Werkverzeichnis aus dem Jahr 1904 wird* Poesie und Leben Zeit 16. Mai <1896> *genannt (FDH/VW V V 4.1–5; SW XXXVIII).*

In einer Titelliste von 1905, die im Zuge der Vorbereitung der geplanten, aber nicht realisierten Ausgabe von Hofmannsthals Frühesten Schriften *entstand, findet sich (nachträglich gestrichen) für das Jahr 1896 in der Kategorie* Aufsätze *unter anderem* George *und* Kunst und Leben. *Mit dem zweiten dürfte* Poesie und Leben *gemeint sein (H VA 47.2; SW XXXVIII).*

1905/1906 erwog Harry Graf Kessler die Veröffentlichung einiger Jugendwerke Hofmannsthals, welche ebenfalls nicht zustande kam. Dazu hat sich ein Verzeichnis von Schreiberhand mit Nachträgen von Hofmannsthals Vater erhalten, in dem (wiederum nach »Gedichte von Stefan George«*)* »Poesie & Leben« (:Aus einem Vortrage:) *aufgeführt ist (FDH/RH 27567; SW XXXVIII).*

Auf einer Titelliste für die 1906 vom S. Fischer-Verlag geplante Ausgabe der Prosaischen Schriften *fügte Hofmannsthal für den zweiten Band* Poesie u Leben *nachträglich vor* George *ein (H VB 26.13; SW XXXVIII). Auf derselben Liste werden für* Bd V *ebenfalls* früheste Aufsätze: über H. Bahr George. Kunst u Leben *genannt – vermutlich eine versehentliche Doppelnennung.*

Zu einem weiteren Band dieser Ausgabe haben sich zwei Titellisten aus dem Jahr 1907 erhalten. Auf der ersten, die offenbar mögliche Druckvorlagen nennt, finden sich Über Stefan George Zeit 1896 / Poesie u. Leben Zeit 1896 *(E N 1. FDH; SW XXXVIII), auf der zweiten wird neben* Engl. Stil *(1896) und anderen Essays auch* Gedichte (St.G. Kunst u. Leben) *genannt, womit wohl ebenfalls* Gedichte von Stefan George *und* Poesie und Leben *gemeint sind (H VB 13.2; SW XXXVIII). Die Ausgabe erschien schließlich 1907 und 1917 in drei Bänden, ohne die beiden Aufsätze.*

Auf einer Anordnung eines Buches von Prosa aufsätzen ausdrückend die allmähliche Überwindung des Aesthetismus, *die eventuell 1924 als Vorbereitung eines geplanten und ebenfalls nicht erschienenen Reclam-Bandes verfasst wurde, findet sich* Poesie und Leben *in der Kategorie* aesthet<ische> Vergnügungen *(H VA 47.16; SW XXXVIII).*

Der erste Druck von Poesie und Leben *in einem Sammelband erschien postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 260–268).*

Überlieferung

N 1 *H V B 10.133[a] – 133[b]: N 2.*

N 2 *H V B 10.133[b] – 133[a]: N 1.*

D Poesie und Leben. (Aus einem Vortrage).
Am Schluß signiert: Hugo von Hofmannsthal.
In: ›Die Zeit‹. Hrsg.: Professor Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. Wien. VII. Bd., Nr. 85. 16. Mai 1896, S. 104–106.

Varianten

N 1

die schlechten Stilisten verha<lt>en[152] sich emotiv nicht gegen das Leben sondern gegen die Bücher

folgende Punkte werden auffallen:
1. das gereinigte Adjectiv
2. der Mangel an gemachter Leidenschaft (die meiste Leidenschaft ist Tradition, wie das Ballet)

der Mensch nicht vornehmlich der Künstler ist geistiger und leidenschaftsloser geworden

was für den sichersten Besitz der Aesthetik gilt, die Bekenntnistheorie, muss ich sehr gering anschlagen

das Rhetorische wobei das Leben als Materie auftritt das hat Kloppstock *<sic>* sehr stark

Wort = Materie des Geistigen.

Harmonie Kein Hadern mit dem Leben

Zu verstehen nur vom Standpunkte der Lebenden

N 2

Sie sind enttäuscht. Sie finden dass ich Ihnen das Leben aus der Poesie vertreibe. Sie wundern sich dass Ihnen ein Dichter die Regeln lobt. Ja meine Herren es gibt eben schon zuviele Dilettanten, die die Intentionen loben. Auch werde ich Ihnen das Leben wiedergeben. Ich weiß was das Leben mit der Dichtung zu thun hat,

[152] *Textverlust durch Abriß.*

sowohl unser Leben die wir Verse machen, als Ihres die Sie uns anhören. Aber sie müssen sich abgewöhnen zu erwarten dass man mit rother Tinte schreibt, um glauben zu machen man schreibe mit Blut. Leidenschaftsloser und Geistiger sind wir wohl, aber es ist noch Bewegung in uns. Gehen Sie leben. Dichter ⌈angefangen von der Bibel und Homer⌉ werden nur von Lebendigen verstanden

Ich habe Ihnen zuviel von Wirkung gesprochen und zuwenig von Seele. Nun ich halte Wirkung für die Seele der Kunst

Unsere Kunst ist nicht zum Anschauen wie geschnittene Steine wie die Parnassiens gemeint haben, sondern wird aus dem Leben gespürt denn es ist eine geistige Kunst

Ich liebe das Leben. Ich liebe nichts als das Leben.

ZEUGNISSE

<3. März 1896?>, an Hermann Bahr

Sie bekommen Donnerstag mit der ersten Post einen Aufsatz von mir: circa 3 Spalten. Ich wäre sehr froh wenn er schon Samstag käme. Jedenfalls muss er vor dem über George kommen. Denn er enthält geradezu die Einleitung dazu. Vielleicht könnten Sie Platz lassen. Er ist schon fertig, es ist also ausgeschlossen, dass Sie ihn nicht bekommen. Ich brauch ihn nur bis morgen abend. Man soll mir keine Correcturen schicken, dadurch geht nur Zeit verloren.

(ÖTM AM 25821 Ba, BW BAHR)

<Nach dem 4. März 1896?>, an Hermann Bahr

Bitte auch, lassen Sie meinen Vortrag nicht gar zu lang liegen.

(ÖTM AM 37245 Ba, BW BAHR)

<Vor dem 14. März 1896>, an Hermann Bahr

Es thut mir sehr leid, dass Sie den Aufsatz nicht schon diesmal bringen können. Ich hätte mich aus einem (äußeren) Grund darüber gefreut. Aber bitte schauen Sie ihn an. Sie werden dann sehen dass er wirklich absolut vor den über George gehört. Bringen Sie doch den am 21ten (er ist noch kürzer wie der über George,) und so gute und so dringende Manuscripte haben Sie doch sicher nicht, dass Sie nicht 2 ½ Spalten frei machen könnten, und dann den über George im nächsten Heft.

(ÖTM AM 25822 Ba, BW BAHR)

15. Mai 1896, Hugo von Hofmannsthal sen. an Hofmannsthal

Samstag kommt Dein Vortrag in die Zeit. Ich habe die Correcturbogen an Bahr geschickt, weil es an der Zeit gebrach sie Dir zu schicken.

(FDH HvH sen. 65, BW ELTERN)

17. Mai 1896, Hugo von Hofmannsthal sen. an Hofmannsthal

Dein Aufsatz in der Zeit ist sehr intereßant nur wundere ich mich, d<a>ß sich die Akademiker das Alles so ruhig sagen ließen, was sich mit wenig Worten dahin zusammenfaßen läßt: Es ist schade ums Reden, Ihr versteht ja doch nichts von der Kunst!

(FDH HvH sen. 67, BW ELTERN)

18. <Mai 1896>, an Anna von Hofmannsthal

Heute habe ich Papas lieben Brief von Samstag bekommen und die Nummer der Zeit, die ich recht reichhaltig finde. Der Aufsatz von mir scheint mir recht verständlich. Nicht?

(FDH HvH 185, BW ELTERN)

19. <Mai 1896>, an Hugo von Hofmannsthal sen.

Was meinen Vortrag in der »Zeit« betrifft, so lassen sich die Leute ja alles sagen, weil sie eben gar nichts wirklich auffassen, sondern alles nur formal zur Kenntnis nehmen.

(FDH HvH 186, BW ELTERN)

21. <Mai 1896>, Anna von Hofmannsthal an Hofmannsthal

Heute sind 17 Gulden von der »Zeit« an Dich gekommen, die ich gleich in das gewiße Schachterl in Deiner Lade aufgehoben habe.

(FDH AvH 232, BW ELTERN)

23. Mai 1896, Arthur Schnitzler an Hofmannsthal

Ihren Artikel über Poesie und Leben hab ich als ein schönes Gedicht empfunden; aber es kam mir vor, als wenn Sie die Grenzen der Poesie zu eng gezogen hätten, während es doch Ihre Absicht war, sie zu erweitern. Woher eigentlich dieses sonderbare Bedürfnis kommt, über Kunst zu reden. Ich selbst fühl es manchmal, und habe nachher immer oder oft das Gefühl etwas überflüssiges oder gar unrechtes getan zu haben. Es kommt bestimmt nicht allein daher, daß das Theoretisieren einfach meinem Wesen nicht entspricht. Und meine Sehnsucht, ins klare zu kommen, ist gewiß auch nicht gering. Und was Goethe, Lessing, Hebbel, was Sie und andre über Kunst sagen, lese ich gern; manches beruhigt mich,

indem es abschließt, andres bewegt mich, indem es Tore aufschließt. Wir sprechen einmal darüber.

(BW 66f.)

<25. Mai 1896>, an Hermann Bahr

Die letzte Nummer der »Zeit« hat mich recht gefreut wegen der Zusammenstellung unserer beiden Aufsätze über Lyrik.[153] Jetzt fangen wir doch an irgendwo zu sein, es geht auf festem Boden natürlich langsamer als im leeren Raum, aber das Schlagwort vom »Überwinden« trifft schon gar nicht mehr. Das Reiferwerden besteht darin, dass man bestimmt wird. Das Vage ist das Jugendliche.

(ÖTM AM 25825 Ba, BW BAHR)

31. Oktober 1896, Hermann Ubell: ›Platen. Zum hundertsten Geburtstag, Schluss‹

Man betrachte nur einmal das wundervolle Programm der secessionistischen Poesie, das Hugo von Hofmannsthal in seinem Vortrag über »Poesie und Leben« entrollt hat: eine ganze Gruppe dieser stolzen Forderungen könnte ganz gut aus dem Werke Platens abgeleitet sein, und zu den anderen hätte er <Platen> beifällig genickt und sie gutgeheißen.

(In: ›Die Zeit‹, Nr. 109, 31. Oktober 1896, S. 75–77, hier S. 77)

5. Dezember <1898>, an Ria Schmujlow-Claassen

Vielleicht könnten Sie an Stelle einer Einleitung,[154] oder nebst einer äusserst kurzen Einleitung den Aufsatz ›Poesie und Leben‹ vorlesen, oder sich daraus etwas machen, ganz rücksichtslos, bitte!

(BW 26)

1. April 1899, Maximilian Harden: ›Theater‹

Er <Hugo von Hofmannsthal> hat einmal geschrieben, damals, als er noch Student, vielleicht auch Primaner, war, sehr blasirt, sehr skeptisch vor den Phänomenen der Wirklichkeit und immer sehr müde, immer geneigt, das Feinste zu überfeinern: »Von der Poesie führt kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.« Punktum. Qualis artifex! .. Und nun[155] soll er Etwas gewollt, Gefühle oder gar Gedanken zu wecken gewünscht haben? Du lieber Him-

---

[153] *Im selben Heft der ›Zeit‹ erschien der Aufsatz ›Lyrisches‹ von Hermann Bahr über zwei Literaturlesungen (Constantin Christomanos und Paul Morisse, S. 107f.).*

[154] *Die Schauspielerin Ria Schmujlow-Claassen plante im Dezember 1898, in Berlin einige Hofmannsthal-Texte vorzutragen,* in ziemlich unmöglichem litterarischem Vereine, *wie Hofmannsthal am 7. Dezember gegenüber Kessler bemängelte (BW KESSLER 12). Er zweifelte, ob diese* »litterarische Gesellschaft« nicht wieder ein ekelhaftes Gesindel von Manchettenfabrikanten *sei (BW SCHMULJOW-CLAASSEN 26).*

[155] *In Hofmannsthals Stücken* Die Hochzeit der Sobeide *und* Der Abenteurer und die Sängerin *(SW V), auf die Harden sich bezieht.*

mel: Das wäre ja die alte Geschichte, l'art pour le sentiment. Sein Bannerspruch ist: L'art pour l'art. Er dichtet für Mitdichter, die für »gewichtlose Gewebe aus Worten« das rechte Kennerverständniß haben, und ihm ist »eine neue und kühne Verbindung von Worten das wundervollste Geschenk für die Seele«.

(In: ›Die Zukunft‹, 7. Jg., Nr. 27, 1. April 1899, S. 43–48, hier S. 47f.)

ERLÄUTERUNGEN

163,1 POESIE UND LEBEN *Der Titel erinnert an Otto Ludwigs kurze Studie ›Verhältnis von Poesie und Leben‹, in der es heißt: »Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben <...>. Lieber gar keine Poesie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht stählt, sondern verweichlicht fürs Leben. <...> Überhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunst – Lebenskunst zu lehren <...>.« (In: ›Gesammelte Schriften‹. Leipzig: Grunow 1891, Bd. 6, S. 19–21, hier S. 19f.; FDH/HvH Bibl., die gesperrt gesetzten Teile kennzeichnen Bleistiftunterstreichungen Hofmannsthals, vgl. SW XL 439,20–442,27.)*

163,3 Sie haben mich kommen lassen *Vgl. John Ruskin: »You sent for me to talk to you of art; and I have obeyed you in coming. But the main thing I have to tell you is, – that art must not be talked about. The fact that there is talk about it at all, signifies that it is ill done, or cannot be done. No true painter ever speaks, or ever has spoken, much of his art. The greatest speak nothing.« (Lecture III: ›The Mystery of Life and its Arts‹. In: ›Sesame and Lilies. Three lectures‹. New complete edition, London 1893, S. 176; FDH/HvH Bibl.; in Hofmannsthals Exemplar angestrichen, vgl. SW XL 580,7–581,9.) – Vgl. auch den Beginn des Vortrags* Der Dichter und diese Zeit *(1906):* Man hat Ihnen angekündigt, daß ich zu Ihnen über den Dichter und diese Zeit sprechen will <...> *(SW XXXIII 127,3f.).*

163,10f. zu welcher Pfeife Sie gerne tanzen *Redensart nach der Äsop-Fabel vom flötespielenden Fischer: sich nach jemandem richten, ihm gehorchen müssen. – Vgl. auch Matthäus 11,16f.: »Wem soll ich aber dies Geschlecht vergleichen? Es ist den Kindlein gleich, die an dem Markt sitzen und rufen gegen ihre Gesellen und sprechen: Wir haben euch gepfiffen, und ihr wolltet nicht tanzen; wir haben euch geklagt, und ihr wolltet nicht weinen.«*

163,14 unter den Füßen liegen die Vergangenheiten *In dem Essay* Gedichte von Stefan George *heißt es:* Wir sind von vielfältiger Vergangenheit nicht loszudenken *(TBA, RuA 1, S. 220). – Vgl. auch* Der Dichter und diese Zeit *(1906):* Ihm <dem Dichter> ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Ver-

gangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten <...>. *(SW XXXIII 138,24–27)*

163,17f. Unglaublich viele ... in Ihrem Gedächtnis *Vgl. die mit »d. H.«, also »der Herausgeber« (d.i. Carl August Klein) gezeichnete Einleitung zum ersten Band der ›Blätter für die Kunst‹: »Zwar werden wir auch belehrend und urteilend die neuen strömungen der literatur im in- und ausland einführen, uns dabei aber so sehr wie möglich aller schlagworte begeben* die auch bei uns schon auftauchten und dazu angethan sind die köpfe zu verwirren.« Fußnote: »Symbolismus Dekadentismus Okkultismus u.s.w.« (<1. Folge>, Bd. 1, Oktober 1892, S. 1)*

163,22–24 dass ich ernsthaft ... fast gar nicht reden kann *Vgl. Erl. zu S. 163,3* Sie haben mich kommen lassen.

163,27 Ingründe *Wortbildung wohl in Anlehnung an ›Urgründe‹. – In einer vermutlich im Juli 1896 entstandenen Aufzeichnung heißt es: Eine vom Dichter geschaffene Gestalt* trägt einen Theil von seiner Seele mit in die Ingründe des Lebens hinein. *(H VA 60.3; SW XXXVII)*

163,30f. betrügerische, jasagende Element des Lebens *Häufige Wendung bei Friedrich Nietzsche, z.B. in ›Warum ich ein Schicksal bin (4)‹, wo es heißt, »die Überschätzung der Güte und des Wohlwollens« gelte »als unverträglich mit einem aufsteigenden und jasagenden Leben: im Jasagen ist Verneinen und Vernichten Bedingung.« (›Ecce homo‹, NIETZSCHE, KSA VI, S. 368)*

163,38 Auguren *Im alten Rom Mitglieder eines Priesterkollegiums, die aus dem Verhalten der Tiere oder des Wetters die Zukunft und den Willen der Götter deuteten. Augurenlächeln nennt man das überlegene Lächeln eines Eingeweihten, der die Zukunft kennt.*

164,19 wasserspeiende Tritonen *Triton ist in der griechischen Mythologie der Sohn des Poseidon und der Amphitrite. Er wird mit dem Oberkörper eines Menschen und dem Unterkörper eines Delphins dargestellt. Teilweise hat er zusätzlich die Vorderbeine eines Pferdes, wenn mehrere Tritonen als Diener des Poseidon fungieren. Ein Erkennungszeichen ist zudem eine Schneckenschale, sein Tritonshorn, durch das er bläst und damit das Meer aufwühlt oder beruhigt. Der Triton wird in der Kunst hauptsächlich in barocken Tritonenbrunnen abgebildet. – In Hofmannsthals Prosafragment* Age of Innocence *(1891/1892) fällt dem Ich-Erzähler plötzlich der* Duft eines Vormittags *ein,* einmal im Schwarzenberggarten und der braungrüne Teich mit den Sandsteintritonen *(SW XXIX 22,23–25, auch 24,2).*

164,23 wie in den Panoramen und Cabinetten mit Wachsfiguren *Vgl. Felix Czeike: ›Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden‹ (Bd. 5, Wien, 2004, S. 565, ›Wachsfiguren‹): »Sammlungen von W<achsfiguren> gab es in W<ien> bereits ab dem E<nde> des 18. Jh.s.«, beispielsweise die »von Gf. Dubsky auf der Freyung, wo er W<achsfiguren> von Haydn, Kant u. prominenten Burgschauspielern (insges. rd. 100 Figuren) ausstellte (er übersiedelte 1821 in die Jägerzeile, später in den Prater).« Ein Panorama ist »eine sich aus dem Diorama u. dem Kinitorama entwickelnde Großschau. <...> Prater: Es gab auch hier Panoramen, die ganze Gebäude beanspruchten; sie waren aufwendig gestaltet, besaßen einen bewegl. Hintergrund, versch. bewegl. Gegenstände u. verfügten über techn. Möglichkeiten für Hell-Dunkel- u. Nebeleffekte.« (Bd. 4, S. 486) Seit 1871 gab es z.B. ›Präuschers Panoptikum‹, in welchem neben einer »Sammlung von Tierpräparaten rd. 2000 Wachsfiguren <...> (Märchenfiguren, Herrscher, exot. Menschen, Verbrecher, Genregruppen usw.)« und ebenso »886 Präparate, welche alle erdenkl. normalen u. krankhaften Zustände des Menschen demonstrierten«, gezeigt wurden (Bd. 4, S. 596, ›Präuscher‹). – Vgl. auch eine Aufzeichnung Hofmannsthals vom 6. Juni 1895:* Die schlechten Leute sehen die Welt wie ein Wachsfigurencabinet *(H VB 4.14; SW XXXVIII).*

164,27f. gefährlichen Gleichnisse vom Gelegenheitsgedicht *Die wohl prominenteste Äußerung Johann Wolfgang von Goethes über Gelegenheitsgedichte findet sich in seinem Gespräch mit Eckermann vom 18. September 1823: »Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts. / Man sage nicht, daß es der Wirklichkeit an poetischem Interesse fehle; denn eben darin bewährt sich ja der Dichter, daß er geistreich genug sei, einem gewöhnlichen Gegenstande eine interessante Seite abzugewinnen. Die Wirklichkeit soll die Motive hergeben, die auszusprechenden Punkte, den eigentlichen Kern; aber ein schönes belebtes Ganzes daraus zu bilden, ist Sache des Dichters.« (ECKERMANN I, S. 47)*

164,28 »sich etwas von der Seele schreiben« *Findet sich nicht wörtlich bei Goethe, mehrfach aber sinngemäß, beispielsweise in der ›Italiänischen Reise‹, wo es heißt: »Indem ich nun diese Blätter sondere, sammele, hefte und dergestalt einrichte, daß sie meinen Freunden bald einen leichten Überblick meiner bisherigen Schicksale gewähren können, und daß ich mir zugleich was ich bisher erfahren und gedacht, von der Seele wälze, betrachte ich dagegen mit einem Schauer manche Packete, von denen ich ein kurz und gutes Bekenntniß ablegen muß: sind es*

doch meine Begleiter, werden sie nicht viel Einfluß auf meine nächsten Tage haben!« (›Auf dem Brenner, den 8. September <1786> Abends‹, WA I/30, S. 24) In ›Dichtung und Wahrheit‹ heißt es über den ›Werther‹: »Ich fühlte mich, wie nach einer Generalbeichte, wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt.« (3. Teil, 13. Buch, WA I/28, S. 225) Ähnliches im Briefkonzept an König Ludwig I. von Bayern vom <14. April 1829>: »Die Gabe der Dichtkunst hat das Eigne besonders darin, daß sie den Besitzer nöthigt, sich selbst zu enthüllen. Dichterische Äußerungen sind unwillkürliche Bekenntnisse, in welchen unser Innres sich aufschließt und zugleich unsre Verhältnisse nach außen sich ergeben.« (WA II/45, S. 241) Vgl. auch das Gespräch mit Eckermann vom 2. Januar 1824 über den ›Werther‹: »›Das ist auch so ein Geschöpf‹, sagte Goethe, ›das ich gleich dem Pelikan mit dem Blute meines eigenen Herzens gefüttert habe. Es ist darin so viel Innerliches aus meiner eigenen Brust, so viel von Empfindungen und Gedanken, um damit wohl einen Roman von zehn solcher Bändchen auszustatten.‹« (ECKERMANN III, S. 28) Goethe scheut sich, selbst den ›Werther‹ wieder zu lesen: »Es wird mir unheimlich dabei, und ich fürchte den pathologischen Zustand wieder durchzuempfinden, aus dem es hervorging.« (S. 28f.) Weiter heißt es: »Es waren vielmehr individuelle, nahe liegende Verhältnisse, die mir auf die Nägel brannten und mir zu schaffen machten, und die mich in jenen Gemütszustand brachten, aus dem der ›Werther‹ hervorging. Ich hatte gelebt, geliebt und sehr viel gelitten! Das war es.« (S. 30)

164,29–31 »Werther« in den Goethebiographien ... gemalte Hintergrund anfange *Vgl. Erl. zu S. 164,23* wie in den Panoramen und Cabinetten mit Wachsfiguren. – *Goethes ›Die Leiden des jungen Werthers‹ (1774) wurde vielfach auf reale Vorlagen (Karl Wilhelm Jerusalem, Charlotte Buff und Johann Christian Kestner, Maximiliane von La Roche und Peter Anton Brentano) zurückgeführt und in Goethe-Monographien und populären Darstellungen regelmäßig biographisch interpretiert. Vgl. beispielsweise Richard M. Meyers ›Goethe‹ (Berlin: Hofmann 1895), von Hofmannsthal in einer Lektüreliste von Ende Januar 1896 erwähnt:* Meyer Goethebiografie *(H VB 2.16[a]; SW XXXVIII), dort vor allem das 7. Kapitel: ›Werthers Leiden‹ (S. 82–95), in welchem es nach einer ausführlichen biographischen Interpretation heißt: »Diese Bilder, diese ungeahnte Schönheit der Bilder aus dem vollen Menschenleben macht den Hauptreiz des wundersamen Buches aus, das in den Einzelheiten wohl das hinreißendste Werk Goethes ist. <...> mit welcher Liebe ist das gemalt!« (S. 91) – In Herman Grimms ›Goethe-Vorlesungen‹, deren 5. Auflage 1894 erschien (Berlin: Hertz), insbesondere in der 7. und 8. Vorlesung (›Die Leiden des jungen Werther‹, S. 112–133, und ›Werther (Schluß)‹, S. 134–158) wird der Roman eingehend mit »Goethe's erlebtem Leben während dieser nicht kurzen Zeit« (S. 116) verglichen. Durch das Zusammentreffen mit Maximiliane von La Roche seien »in Goethe's Phantasie die Anschau-*

ungen entstanden, welche mit den in Wetzlar empfangenen Eindrücken in Verbindung gerathend, den Roman sich bilden ließen« (S. 128), was im folgenden im Detail beschrieben wird. – Vgl. auch den ersten Band von Albert Bielschowskys volksnaher Gesamtschau: ›Goethe. Sein Leben und seine Werke‹ (München: Beck 1896), insbesondere die Kapitel ›Lotte‹ (S. 155–171) und ›Werther‹ (185–206). – Ferner Heinrich Düntzer: ›Goethe's »Lotte« und »die Leiden des jungen Werther's«. Nebst einer Uebersicht der Werther-Literatur‹. In: ders.: ›Zu Goethe's Jubelfeier. Studien zu Goethe's Werken‹. Elberfeld und Iserlohn: Julius Bädeker 1849, S. 89–209. – Auch: Wilhelm Herbst: ›Goethe in Wetzlar 1772. Vier Monate aus des Dichters Jugendleben‹. Gotha: Friedrich Andreas Perthes 1881. – Sowie Johann Wilhelm Appell: ›Werther und seine Zeit. Zur Goethe-Litteratur‹. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei [4]1896. – August Kestner, ein Sohn Charlotte Buffs, klagte bereits 1854 im Vorwort zu der von ihm herausgegebenen Briefausgabe ›Goethe und Werther‹: »Ein Gewirre von Erzählungen und Auslegungen überschwemmte Deutschland, in denen bald der todte Jerusalem, bald der lebende Goethe mit dem Werther vermengt und verflochten wurde.« (›Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Dokumenten‹. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1854, S. 3) – Vgl. auch Johann Christian Kestners Mitteilung: »Im ersten Theile des Werther <...> ist Werther Goethe selbst. In Lotte und Albert hat er von uns, meiner Frau und mir, Züge entlehnt. Viele von den Scenen sind ganz wahr, aber doch zum Theil verändert; andere sind, in unserer Geschichte wenigstens, fremd. Um des zweiten Theils willen und um den Tod des Werther vorzubereiten, hat er im ersten Theile Verschiedenes hinzugedichtet, was uns gar nicht zukommt.« (Zitiert nach: H.E.R. Belan <d.i. Karl Ludwig Häberlin>: ›Goethe und sein Liebesleben. Historischer Novellenkreis. Zweiter Theil‹. Leipzig: C.F. Schmidt 1866, S. 221.)

164,32f. Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst *Wohl Bezugnahme auf Georges Aufruf in seiner Einleitung zu den ›Blättern für die Kunst‹, es müsse wieder eine ›GEISTIGE KUNST‹ entstehen (<1. Folge>, Bd. 1, Oktober 1892, S. 1). Paul Gérardy nahm diese Forderung 1894 in seinem Aufsatz ›Geistige Kunst‹ wieder auf (2. Folge, Bd. 4, Oktober 1894, S. 110). Beide Bde.: FDH/HvH Bibl.*

165,1 Material der Poesie die Worte *Vgl. N 1, S. 173,23.*

165,2 gewichtloses Gewebe aus Worten *Vgl. im* Prolog *zu* Die Frau im Fenster *(1898):* das schwerelose Gebild' aus Worten *(SW III 119,3) sowie in* Das kleine Welttheater *(1897):* jenes künstliche Gebild aus Worten *(SW III 135,35f.).*

165,5f. den wir Stimmung nennen *In anonym erschienenen Reflexionen Georges in den ›Blättern für die Kunst‹ heißt es: »Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern dar-*

stellung keine unterhaltung sondern eindruck. <...> Das G e d i c h t ist zum höchsten geistigen genusse da. eine zweck-dichtung giebt es so wenig wie ein zweck-gemälde oder ein zweck-tonstück. / Gedicht ist nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. zum ersteren genügt das gewöhnliche wort zum zweiten bedürfen wir noch auswahl klang maass und reim.« (2. Folge, Bd. 2, März 1894, S. 33f.; FDH/HvH Bibl.)

165,10f. Es führt von ... in die Poesie *Vgl. die ähnliche Formulierung in* Der Dichter und diese Zeit*:* <...> aus der Wissenschaft, in ihrem reinen strengen Sinn genommen, führt kein Weg ins Leben zurück. *(SW XXXIII 136,7–9)*

165,12 traumhafte Bruderwort *Wohl Reminiszenz an Goethes Kantate ›Deutscher Parnaß‹: »O vernehmt doch meine Stimme, / Meiner Liebe Bruderwort!« (WA I/2, S. 23–31, hier S. 30, V. 202f.)*

165,13f. beiden Eimer eines Brunnens *Friedrich Schiller: ›Parabeln und Räthsel‹, Nr. 5: »Zwei Eimer sieht man ab und auf / In einem Brunnen steigen, / Und schwebt der eine voll herauf, / Muß sich der andre neigen. / Sie wandern rastlos hin und her, / Abwechselnd voll und wieder leer, / Und, bringst du diesen an den Mund, / Hängt jener in dem tiefsten Grund: / Nie können sie mit ihren Gaben / In gleichem Augenblick dich laben.« (›Sämmtliche Werke in 12 Bänden‹. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1838, Bd. 1, S. 349f.; FDH/HvH Bibl.) –Hofmannsthal verwendet dieses Bild auch im zweiten Aufzug von* Der Abenteurer und die Sängerin *(1898), als der Baron zu Vittoria sagt:* Wir müssen still vorüber aneinander, / still wie die beiden Eimer in dem Brunnen, / der eine geht nach oben, der ist voll, / der leere geht nach unten in das Dunkel. *(SW V 174,2–5) Vgl. auch N 3 zur geplanten* Idylle*:* Kinder aus einem schönen Hause *(1897, SW II 123).*

165,14f. Kein äußerliches ... Hadern mit dem Leben *Vgl. dagegen den von Hofmannsthal im nächsten Absatz (S. 165,19–28) zitierten Aphorismus Stefan Georges ›Über Dichtung‹, der anonym in den ›Blättern für die Kunst‹ erschienen war: »Jeder widergeist jedes vernünfteln und hadern mit dem leben zeigt auf einen noch ungeordneten denkzustand und muss von der kunst ausgeschlossen bleiben.« (2. Folge, Bd. 4, Oktober 1894, S. 122; FDH/HvH Bibl., in Hofmannsthals Exemplar angestrichen. Im selben Heft erschien Hofmannsthals Gedicht* Leben*, SW I 28, vgl. ›Entstehung‹). – Vgl. dazu Goethes Epigramm: »Durch Vernünfteln wird Poesie vertrieben, / Aber sie mag das Vernünftige lieben.« (WA I/2, S. 243) – Das Wort ›vernünfteln‹ bedeutet laut Grimms ›Deutschem Wörterbuch‹: »mit dem scheine der wahrheit als richtig darstellen.« (Bd. 25, Sp. 936)*

165,19–28 »Den Wert der Dichtung ... hohe Dichtung«. *Wörtliches Zitat aus Stefan Georges anonym in ›Blättern für die Kunst‹ erschienenen Aphorismus ›Über Dichtung‹ (2. Folge, Bd. 4, Oktober 1894, S. 122, stark abweichende Orthogra-*

phie), vgl. ›Entstehung‹.

165,21 Gelahrtheit. *Laut Grimms ›Deutschem Wörterbuch‹: »gelehrsamkeit, gelehrtes wissen, seit dem 17. jh., im 18. jh. allmälich in spöttischen gebrauch übergehend« (Bd. 5, Sp. 2854). – Der Begriff wird von Hofmannsthal beispielsweise in seiner Molière-Übertragung* Die Heirath wider Willen *(1909/1910, SW XVII 354,34) verwendet.*

165,30f. Das Rhetorische ... keinen Anspruch. *Vgl. Carl August Kleins Aufsatz ›Über Stefan George, eine neue kunst‹: »das grundverschiedene seines <Georges> verfahrens von dem der Franzosen (insonderheit Baudelaire's) bekundet sich am ehsten durch das fehlen aller reflexion aller rhetorik.« (›Blätter für die Kunst‹, <1. Folge>, Bd. 2, Dezember 1892, S. 45–50, hier S. 46; FDH/HvH Bibl.)*

165,33 Künstler der Takt *Vgl. Ludwig Klages' Aufsatz ›aus einer Seelenlehre des Künstlers‹: »im schaffenden entscheidet ein nicht erlernbares taktgefühl.« (›Blätter für die Kunst‹, 2. Folge, Bd. 5, Februar 1895, S. 137–144, hier S. 140f.)*

166,1 todtgeboren *Vgl. Erl. zu S. 166,11* Der eigene Ton ist alles.

166,9 ihre Uhland'schen, ihre Eichendorff'schen Maße *Gemeint sind wohl die Nachahmer von Ludwig Uhlands (1787–1862) und Joseph von Eichendorffs (1788–1857) in Hofmannsthals Augen überwundenem spätromantischen Ton.*

166,11 Der eigene Ton ist alles *Vgl. im Essay* Gedichte von Stefan George*:* Nur, da das Publikum überhaupt nicht mehr gewöhnt ist, daß in irgendeinem Ton zu ihm geredet wird, und völlig verlernt hat die Töne zu unterscheiden, so sei hier kurz gesagt, daß die in Rede stehenden Gedichte einen eigenen Ton haben, was in der Poesie und mutatis mutandis in allen Künsten das einzige ist, worauf es ankommt und wodurch sich das Etwas vom Nichts, das Wesentliche vom Scheinhaften, das Lebensfähige vom Totgeborenen unterscheidet. *(TBA, RuA 1, S. 214)*

166,16 Standbild des Knaben Antinous *(ca. 110–130 n. Chr.) Früh verstorbener Liebling des Kaisers Hadrian, nach dem dieser ein Gestirn sowie die Stadt Antinupolis in Ägypten benannte. Nach seinem selbst gewählten Tod wurde Antinous als göttlich verehrt. Hadrian widmete ihm Statuen, Altäre und Tempel, die ihn als Ideal jugendlicher Schönheit zeigen, teils in idealer Nacktheit, teils mit göttlichen Attributen. Charakteristisch sind dabei sein schwermütiger Gedichtsausdruck und seine weichen Körperformen. – Hofmannsthal erwähnt ihn u.a. in seinem Essay* Walter Pater *(S. 111,22) sowie in N 5 zum Fragment* Die Sammlerin *(SW XXXI 71,28f.). Vgl. auch Hofmannsthal über Georges Gedichtband ›Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten‹ im Essay* Gedichte von Stefan George*:* Es ist die gehaltene Anmut antiker Knaben-

statuen darin, jenes bescheidene und nachdenkliche »Gürten der Lenden für die Reise des Lebens« *(TBA, RuA 1, S. 215). In diesem Gedichtband findet sich auch ein Gedicht ›An Antinous‹ (Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1895, S. 40; FDH/HvH Bibl., Widmungsexemplar, vgl. SW XL 224,20–25).*

166,22f. Opiumesser *Thomas De Quincey: ›Confessions of an English Opium-Eater‹. Edited by William Sharp. London: Scott <1886>; FDH/HvH Bibl. Hofmannsthal spielt auf diesen Band in seinen Schriften mehrfach an.*

166,29 Dilettanten *Vgl. Erl. zu* Die Mutter *(S. 49f.).*

166,31–33 Ich weiß ... ich liebe nichts als das Leben. *Vgl. Ludwig Klages' Aufsatz ›aus einer Seelenlehre des Künstlers‹: »Was ist der künstler? der künstler ist vor allem liebhaber des lebens – des lebens und seiner reize.« (›Blätter für die Kunst‹, 2. Folge, Bd. 5, Februar 1895, S. 137–144, hier S. 139; FDH/HvH Bibl., in Hofmannsthals Exemplar unterstrichen) – In 3 D*[1] *zum Vortrag* Der Dichter und diese Zeit *(1906) nennt Hofmannsthal den Dichter den* Liebhaber aller Dinge *(SW XXXIII 535,41).*

166,35–37 Sie müssen sich abgewöhnen ... man schreibe mit Blut. *Vgl. Stefan Georges anonym erschienenen Beitrag ›Über Kraft‹ in den ›Blättern für die Kunst‹ vom Januar 1896: »Vor den zu lebhaften ausbrüchen der kraft im kunstwerk muss man auf der hut sein. hinter ihnen steht oft garnicht des empfindens wahrheit und tiefe, sondern nur schwärende unreife oder die anstrengung sich durch die eignen schreie in etwas einzureden was nicht vorhanden ist. durch bezwingen dieser ausbrüche zeigt sich wahre kraft. so wird Nietzsche's ›schreibe mit blut‹ von vielen missverstanden: ›zeige damit man dich für echt hält ohne scheu die flecke deiner wunden und die zuckungen deiner wollust‹. diese mögen wir aber gar nicht sehen, denn kunst ist nicht schmerz und nicht wollust sondern der triumph über das eine und die verklärung des andern. tiefster schmerz deutet sich auch nicht an durch ausstossen von wehlauten auf offenem markt: der kenner der seele aber hört ihn unendlich rührend als seufzer aus einer scheuen einsamkeit. tiefste wollust giebt sich auch nicht zu erkennen durch anwendung heftiger worte und bilder sondern durch ein lächeln durch eine zerdrückte thräne und durch ein beben. aus der grösse des sieges und der verklärung fühle man grösse und echtheit der erregung. so dachte gewiss auch Nietzsche sonst hätte er nicht gesagt: ›schreibe mit blut‹ sondern: ›schreibe mit roter tinte‹.« (3. Folge, Bd. 1, Januar 1896, S. 31; FDH/HvH Bibl. Im selben Heft erschienen Hofmannsthals Gedichte* Ein Traum von großer Magie *und* Ballade des äußeren Lebens*, SW I 52 und 44.) – George bezieht sich auf den Anfang von Friedrich Nietzsches ›Vom Lesen und Schreiben‹ in ›Also sprach Zarathustra‹: »Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst er-*

*fahren, dass Blut Geist ist.« (*NIETZSCHE*, KSA IV 48)*

166,39f. ich halte Wirkung ... für ihr ganzes völliges Wesen. *Das Hervorheben der Wirkung erinnert an Walter Paters im Vorwort zu ›The Renaissance‹ formulierte Konzept der individuellen Schönheit (*S. *›Entstehung‹ zu* Walter Pater, *S. 114f., vgl. auch* STREIM, LEBEN IN DER KUNST, *S. 129).*

166,40 Kern und ihre Schale *Vgl. Goethes dem Physiker gewidmetes Gedicht ›Allerdings‹: »Natur hat weder Kern / Noch Schale, / Alles ist sie mit einemmale; / Dich prüfe du nur allermeist / Ob du Kern oder Schale seyst.«; die gleiche Formulierung auch im Gedicht ›Ultimatum‹ (WA I/3, S. 105). Hofmannsthal nimmt darauf mehrfach Bezug, so in dem Gedicht* Besitz *von 1893 (SW II 89,17) und zur selben Zeit in 1 H*[1] *zum Gedicht* <Ich lösch das Licht> *(SW II 333,9). Vgl. auch N 30 zum* Gespräch über Gedichte *(SW XXXI 335,24) und die Aufsätze* Theodor v. Hörmann *sowie* Gedichte von Stefan George *(S. 137,11 und TBA, RuA 1, S. 215–221). S. auch Erl. zu S. 167,5f.* Musik hervor ... Stoffliche bis zur Vergessenheit.

167,1–6 Man hat gesagt ... überwunden ist. *Vgl. Walter Paters ›The School of Giorgione‹: »But although each art has thus its own specific order of impressions, and an untranslatable charm <...>; yet it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art, by what German critics term an* A n d e r s - s t r e b e n *– a partial alienation from its own limitations, by which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.« (Walter Pater: ›The Renaissance. Studies in Art and Poetry‹. Fourth thousand, revised and enlarged. London: Macmillan 1888, S. 139) – Vgl. auch in Oscar Wildes Essay über Thomas Griffiths Wainewright ›Pen, Pencil, and Poison‹: »The conception of making a prose-poem out of paint is excellent. Much of the best modern literature springs from the same aim. In a very ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other.« (In: Oscar Wilde: ›Intentions‹. London: Osgood 1891, S. 75; letzter Satz in Hermann Bahrs Exemplar von Hofmannsthal angestrichen; UB Salzburg)*

167,5f. Musik hervor ... Stoffliche bis zur Vergessenheit *Vgl. 2 H zu Hofmannsthals Vortrag* <Über Goethes dramatischen Stil in der »Natürlichen Tochter«> *von 1902:* Form ist nur durch ein Aperçu zu fassen: dass gleichsam für einen Augenblick ein Kunstgebilde seines Stofflichen entleert, durchsichtig, quallenhaft erblickt wird: freilich ist das die entzückendste Vision. / So wenn man bei einem Musikstück die Klangfarben plötzlich nicht mehr hört. / Goethe'sche Conception: Natur hat weder Kern noch Schale *(SW XXXIII 212,5–10).*

167,9 schöngesinnte Dichterschule der halbvergangenen Zeit *Gemeint sind die*

Parnassiens, die französische Dichtergruppe um Charles Leconte de Lisle (1818–1894) und Théophile Gautier (1811–1872), die nach der Anthologie ›Le Parnasse contemporain‹ (1866, 1871 und 1876) benannt ist und am Prinzip ›L'art pour l'art‹ orientiert war. Parnass ist ein Gebirge in Zentralgriechenland, das in der Mythologie Apollon, Dionysos und den Musen geweiht ist. Dort befinden sich die Kastalische Quelle als Ursprung der dichterischen Inspiration sowie das Orakel von Delphi. – Vgl. in N 2: Unsere Kunst ist nicht zum Anschauen wie geschnittene Steine wie die Parnassiens gemeint haben, sondern wird aus dem Leben gespürt denn es ist eine geistige Kunst *(S. 174,8–10).*

167,11 geschnittenen Steinen *Anspielung auf Théophile Gautiers Gedichtband ›Émaux et camées‹ von 1852, in Hofmannsthals Bibliothek (FDH) in der Ausgabe von 1892 erhalten (Édition définitive avec une eau-forte par J. Jaquemart. Paris: Charpentier et Fasquelle). Kameen sind aus Schmuckstein hergestellte Gravuren mit erhabenem Relief. – Im Herbst 1898 plante Hofmannsthal einen Gedichtband* die Betrachtungen, die geschnittenen Steine und die redenden Masken *(BW* GEORGE *135f. und 142, vgl. ferner BW* ELTERN *und SW XXXVIII).*

167,13f. verzauberten Becher ... dürftigen Seelen aber fast nichts *Im Volksglauben begegnet das Motiv des verzauberten (weis- oder wahrheitssagenden) Bechers, wo »<n>ur treue Lieb draus trinken kann«, so im Gedicht ›Die Ausgleichung‹ in ›Des Knaben Wunderhorn‹ (›Alte deutsche Lieder‹, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Nach der Originalausgabe Heidelberg 1806–8 neu hrsg. von Friedrich Bremer. Leipzig: Reclam <um 1900>, S. 263; FDH/HvH Bibl.). – Vgl. auch Gretchens Lied vom ›König in Thule‹ (Johann Wolfgang von Goethe: ›Faust I‹, Verse 2759–2782, WA I/14, S. 136).*

167,15 Veden *Wichtigste Sammlung religiöser Texte im Hinduismus, die erst seit dem 5. Jh. n. Chr. in schriftlicher Form festgehalten wurde. Es gibt vier Veden: Rigveda, Samaveda, Yajurveda und Atharvaveda. In N 2 ist statt den* Veden *noch die Rede von der* Bibel *(S. 174,5).*

167,18f. Ein großer Sophist ... der Worte wissen. *Vielleicht Reminiszenz an Hermann Bahrs Interview mit Alfred Freiherrn von Berger, in dem Berger zitiert wird: »Haben wir denn eigentlich noch so weit zum Circus? Streift ihn nicht schon der Naturalismus? Ob Einer Thierstimmen äfft oder Menschen imitirt – wo ist denn da eigentlich noch ein Unterschied? Was den Circus und die Kunst trennt, das ist gerade das, was dem Naturalismus und dem neuen Stil fehlt: die Innerlichkeit, welche sich in keiner Geberde äussert, keine leiblichen Zeichen hat, in der Seele bleibt – der Schwung und Adel der Gesinnung, welche wir fühlen, aber nicht ausdrücken können. Das ist die Lücke des Naturalismus. Darum lassen uns alle seine Künste, so sehr wir sie oft mit dem Verstande bewundern, am Ende*

doch unbefriedigt und leer.« (›Der neue Stil. V. Alfred Freiherr v. Berger‹. In: ›Studien zur Kritik der Moderne‹. Frankfurt am Main: Rütten & Loening 1894, S. 289) – Ähnlich wird der Schauspieler Fritz Krastel von Bahr zitiert: »Die Naturalisten sind nicht natürlich – gar keine Spur! Die Naturalisten sind einfach Leute ohne Innerlichkeit, ohne die Töne der Leidenschaft und der grossen Empfindung, ohne Temperament, unfähig zu sprechen und den Vers zu behandeln – und den ganzen Naturalismus haben sie bloss erfunden, um ihre Mängel zu verdecken.« (›Der neue Stil. IV. Fritz Krastel‹, a.a.O., S. 283) – Als Sophisten (Weisheitslehrer) *bezeichnet Hofmannsthal in einer Aufzählung vom Mai 1894 folgende Autoren:* Renan (Barrès) / Carlyle Ruskin / Wilde / Bahr <...> / Nietzsche *(H VB 10.126; SW XXXVIII). – Vgl. auch eine Aufzeichnung vom Herbst 1892:* grosse Sophisten wie Bahr, Harden erzeugen Allegorien wie Apokalypse *(H VB 8.16[a]; SW XXXVIII).*

167,35 Was das Meer ist ... Fische fragen. *Nicht ermittelt. Vielleicht eine Abwandlung des Sprichworts »Wenn man den Sumpf trockenlegen will, darf man nicht die Frösche fragen« oder des japanischen Sprichworts »Der Frosch im Brunnen weiß nichts vom großen Meer«. (Für diese Hinweise sei Prof. Dr. Friedmar Apel gedankt.) – Vgl. auch Hiob 12.7–9: »Frage doch das Vieh, das wird dich's lehren und die Vögel unter dem Himmel, die werden dir's sagen; oder rede mit der Erde, die wird dich's lehren, und die Fische im Meer werden dir's erzählen. Wer erkennte nicht an dem allem, daß des HERRN Hand solches gemacht hat?«*

173,11 (N 1) emotiv *Französisch für empfindsam, feinfühlig. Vgl. auch N 1 zu* <Prosagedicht Nr. 17>*:* Die Leute in der verlassenen Wohnung des Dichters werden vorübergehend emotiv, *SW XXIX 233,15f.*

173,14 (N 1) das gereinigte Adjectiv *Im Juli 1896 plante Hofmannsthal einen Aufsatz* Über das Beiwort in Goethes verschiedenen Epochen *(H VA 70.1; SW XXXVIII, vgl. den Brief an Hermann Bahr vom 13. Juli 1896, ÖTM AM 25826 Ba, BW BAHR).*

173,25 (N 1) Zu verstehen nur vom Standpunkte der Lebenden *Vgl. Hofmannsthals Essay über Peter Altenberg* Ein neues wiener Buch *(1896):* Es scheint sich hier ein Kreis anzukündigen, der die Kunst ausschließlich vom Standpunkt des Lebens ansieht, wobei ihm endlich das Leben völlig als Material der Kunst erscheint. *(TBA, RuA 1, S. 227)*

173,29 (N 2) Dilettanten *Vgl. Erl. zu* Die Mutter *(S. 49f.).*

174,3 (N 2) man schreibe mit Blut *Vgl. Erl. zu S. 166,35–37* Sie müssen sich abgewöhnen ... man schreibe mit Blut.

174,6f. (N 2) Wirkung ... Seele der Kunst *Vgl. Erl. zu S. 166,39f.* ich halte Wirkung ... für ihr ganzes völliges Wesen.

174,8f. (N 2) geschnittene Steine wie die Parnassiens *Vgl. Erl. zu S. 167,9* schöngesinnte Dichterschule der halbvergangenen *und S. 167,11* geschnittenen Steinen.

174,11 (N 2) Ich liebe ... nichts als das Leben *Vgl. Erl. zu S. 166,31–33* Ich weiß ... ich liebe nichts als das Leben.

Ueber ein Buch von Alfred Berger*)

Es liegt nun ein bedeutender Band »Studien und Kritiken« vor, »eine kleine Auslese dessen, was der Verfasser in den letzten sieben Jahren über die Kunst, insbesondere die dramatische Kunst, gedacht, gefühlt und gegrübelt, gesagt und geschrieben habe.« Schon über diese gehäuften, ein bewegtes inneres Thun bezeichnenden Zeitwörter scheint dem Leser, wie der dunkle Hauch eines starken Windes auf gehäuften Wellen, die Bewegung eines ungewöhnlichen Geistes mit großem Zuge hinzuwehen: und er entsinnt sich schnell eines gesprochenen Tones von ähnlicher kraftvoller Bewegung; ein Hörsaal der Universität, ein literarischer Verein, irgend ein belebtes, erleuchtetes Zimmer tritt ihm kräftig ins Gedächtnis, und in der Mitte zuhörender Menschen die Gestalt eines Mannes, der mit starker, hie und da erregt anschwellender Stimme über ein Theaterstück oder ein Gedicht so redet, wie man gewöhnlich über derlei Dinge nicht reden hört, weder mit einer ähnlichen Eindringlichkeit, noch Kraft, noch Kühnheit. Die Tausende von Menschen, welche im Laufe dieser sieben Jahre Berger einmal oder mehreremale reden gehört haben, werden sich, als zum gemeinsamen Kern ihrer vielerlei vagen Eindrücke, am ehesten zu der einfachen Formel verstehen: »Hier wurde von diesem Menschen über Kunst geredet, als von einem, der dabei etwas erlebt haben muss.«

Es ist nun wirklich nicht jedermanns Sache, eine solche Beziehung zur Dichtkunst oder zu einer anderen Kunst zu haben, die man als ein Erlebnis bezeichnen kann; von den wenigen aber, die diesen Zauberkreis überschritten haben, ist es nicht eines jeden Sache, wieder herauszutreten und vor den Leuten davon zu reden. Vielmehr pflegt fast jedes Erlebnis den Mund dessen, den es aus seinem Bann wieder auswirft, mit einer tiefen erstarrenden Einsicht, die jenseits aller Worte ist, so zu verstopfen, wie mit einer handvoll Erde. Daher heftet den Reden jener wenigen, welche das zu verrathen imstande sind, was sie dort erhorcht haben, wo ihre eigene Natur sich unbelauscht wähnte und sich ihren tiefen dumpfen Trieben hingeben wollte, etwas Unheimlich-Widernatürliches an, eine eingeborene tiefe Scham verletzend, und eben darum anlockend und verführerisch.

Dieses verführerische Unmoralische schwingt überall dort mit, wo Menschen, denen die Dichtkunst ein Erlebnis, oder besser das Erlebnis ihres Lebens war, ihr tiefes Wissen um das Wesen ihrer Kunst nicht in der verschleierten Offenbarung eines Werkes, sondern in nackten Worten an den Tag gegeben haben: ihnen hört etwas in uns mit der gleichen halbschuldbewussten Lüsternheit zu, mit der wir in nicht guten Stunden die problematischen Grundlagen alles Denkens und Fühlens

*) »Studien und Kritiken«. Verlag der Literarischen Gesellschaft. Wien.

aufzudecken lieben, aber freilich auch mit der fast trunkenen Heiterkeit wiederum, die jedes große Verrathen tiefer Geheimnisse im Gemüth erregt.

Es ist, sonderbar zu sagen, der innerste Kern des Dichterwesens nichts anderes, als sein Wissen, dass er ein Dichter ist. Dieses einen über alle Zweifel bewusst, sonst aber leicht und leer, steht er dem Weltwesen gegenüber. Er weiß sich »innerlich voller Figur«; er weiß, wenn das Leben ihm große und rührende Schicksale zeigte, so hätte er Flammenworte, die gerne auflodern möchten, diese Schicksale zu bereden. Dieses sein Wissen um sich selbst ist sein erstes, sein tiefstes Erlebnis. Es ist wie in der Frau das Wissen um die Möglichkeit, Mutter zu werden. Es ist tiefer als alles mit dem Verstand erfasste, alles aus dem Leben gelernte. Die gleichen Gedanken hat Wagner gleichnisweise dem großen Cis-moll-Quartett von Beethoven unterlegt: ».... Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewusst, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte. Die Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem Zeugnisse seligster Unschuld, sich rastlos zu entzücken. – Wir glauben nun, den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen. (Presto $^{2}/_{2}$.) Da steht sie wiederum vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie: es ist, als lausche er den eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb in rhythmischem Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio $^{3}/_{4}$) zu besinnen, wie er es anfienge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über Allem der ungeheuere Spielmann, der alles zwingt und bannt; – er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. So winkt ihm die Nacht; sein Tag ist vollbracht.«

»Der Meister, seiner Kunst bewusst«: dass er Musik zu machen vermag, das ist der Kern seines Daseins, das Geschick, dem er sich nicht zu entziehen vermag, das Erlebnis vor und über allen Erlebnissen. Er schaut dem Leben zu und scheint sich immer zu besinnen, wie er es anfienge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen.

Es ist thöricht zu denken, dass ein Dichter je aus seinem Beruf, Worte zu machen, herausgehen könnte. Eher könnte ein Stein aus eigener Kraft seinen Schwerpunkt verändern. Man hat sich darin gefallen, in Goethes wissenschaftlichen Bestrebungen ein solches Hinausgehen zu sehen. Wie aber zieht die Vorrede zur »Farbenlehre« den Leser mit geheimnisvoller Kraft in den tiefsten Kreis dichterischer Anschauung! Wie wird da den Leiden und Thaten des Lichtes mit der ei-

n e n Absicht nachgegangen, die geheimnisvolle Sprache aufzuschließen, in der die Natur zu bekannten, zu unbekannten, zu verkannten Sinnen redet; ein stummes Mehr und Weniger, ein Thuen, ein Leiden, ein Vordringendes und Zurückhaltendes, in dem das Dasein sich bewegt, mit einer Sprache zu beschenken, wie Shakespeare seinen Thätigen und Leidenden, seinem Lear, seiner Cordelia die flammenden und die milden Worte zutheilte.

So ist der Dichter im Bewusstsein seiner Kunst unlösbar verfangen. Sie ist sein sicheres Mittel, das Leben von sich abzuhalten, sein sicheres Mittel, sich dem Leben zu verbinden.

Ich habe nur versucht, dem Berger'schen Buch eine von den Grundwahrheiten zu entnehmen, aus denen seine große und reiche Anschauung dichterischer Werke hervorgewachsen ist. Der Vortrag ist der eines Tiefbetheiligten, voll bedeutenden Eifers und ungewöhnlicher Wärme: die unscheinbarsten Sätze sagen viel, und einzelne glückliche Bilder mehr, als ein Satz darüber je sagen könnte. Was die Gesinnung des Ganzen betrifft, so finde ich sie auf der dritten Seite aufs schönste ausgesprochen: »Fühlen ist Kunst, nicht Natur, und die Lehrerin in dieser Kunst ist vor allem die Poesie.«

Entstehung

Der Essay über die ›Studien und Kritiken‹[156] *des Wiener Philosophie- und Ästhetik-Professors Alfred Freiherr von Berger (1853–1912) erschien am 7. November 1896 in der Wochenschrift ›Die Zeit‹. Entstanden ist er im Zeitraum zwischen dem 16. Oktober und 2. November 1896.*

Am 10. Juli 1896 hatte Hermann Bahr, einer der Redakteure der Zeitschrift, Hofmannsthal gebeten, Bahrs Aufsatz über Shakespeare und Alfred von Bergers Replik darauf in der ›Zeit‹ »genau zu lesen«.[157] *Hofmannsthal antwortete am 13. Juli, er habe sich gefreut,* dass Sie in der Weise des Berger anfangen Freude zu finden. *(ÖTM AM 25826 Ba, BW Bahr, auch in B I 206) So kam das Gespräch auf Alfred von Berger. Am 16. Oktober 1896 schrieb Bahr an Hofmannsthal: »Sehr lieb ist es mir, wenn Sie über Berger schreiben, aber bitte: bald, bald, bald! Das Buch kann ich Ihnen nicht schicken, Berger hat es mir drei Mal versprochen und so werde ich es wohl nie bekommen.« (s. ›Zeugnisse‹) Hofmannsthal hatte offenbar zugesagt, einen Aufsatz zu schreiben, noch bevor er Bergers ›Studien und Kritiken‹ gelesen hatte. Am 27. Oktober 1896 erinnerte Bahr ihn an sein Versprechen (s. ›Zeugnisse‹), und am 2. November schließlich antwortete Hofmannsthal, wahrscheinlich als Begleitschreiben zum mitgesandten Manuskript:* Der Aufsatz wird Ihnen ein bissel unfrei, ungeschickt und wie mit abgewandten Gedanken geschrieben vorgekommen sein. Es hat mich aber fürchterlich verstört, dass das Buch aus einem so durchaus unmoralischen verbotenen Denkgebiet herausgeschrieben ist, zwischen tiefem Wissen um die Poesie und unterdrückten productiven Instincten.[158] Mir ist das früher nie so bewusst gewesen: wenn man aber darüber referieren will, hat man einen sonderbar tiefen Widerwillen zu überwinden. Dabei sind aber sicher nie gescheidtere Sachen über dichterische Production in deutscher (auch wohl kaum in einer andern Sprache) geschrieben worden *(s. ›Zeugnisse‹).*

Der Essay dokumentiert die allmähliche, subtile Loslösung Hofmannsthals von Bergers Poetik, die er bis dato bewundert hatte. Hofmannsthal geht nur wenig auf Bergers Studien ein. Auch das lange Zitat aus Wagners Aufsatz über Beethovens

---

[156] *Wien: Verlag der Literarischen Gesellschaft 1896; FDH/HvH Bibl. Im folgenden zitiert als* Berger, Studien.

[157] *FDH 20, BW* Bahr. *– Es handelt sich um die Aufsätze: Hermann Bahr: ›Der düstere Shakespeare‹. In: ›Die Zeit‹, VIII. Bd., Nr. 92, 4. Juli 1896, S. 12f. – Alfred Freiherr v. Berger: ›Der düstere Shakespeare. Ein Brief an Hermann Bahr‹. In: ›Die Zeit‹, VIII. Bd., Nr. 93, 11. Juli 1896, S. 27f.*

[158] *Vgl. dazu auch den am 24. August 1912 verfaßten Nachruf auf den verstorbenen Theaterdirektor für die ›Neue Freie Presse‹:* Die Persönlichkeit Alfred v. Bergers. *Darin heißt es:* Es wird nicht viele Menschen in einer Epoche geben, die dem Geheimnis eigentlich dichterischer Existenz so nahe standen, ohne darum im wahren Sinne produktiv zu sein *(SW XXXIV 69,5–7).*

Streichquartett sowie die ausführliche Erwähnung der Vorrede Goethes zur ›Farbenlehre‹ sind nicht aus der Lektüre des Bergerschen Buches herzuleiten.[159]

*

Alfred Freiherr von Berger lehrte Philosophie und Ästhetik in Wien, ab 1887 als Privatdozent, seit 1894 als außerordentlicher Professor der Universität Wien.[160] *Von 1887 bis 1890 arbeitete er als künstlerischer Sekretär für das Wiener Burgtheater. 1889 heiratete er die Burgschauspielerin Stella Hohenfels (1858–1920). 1899 wurde er Theaterdirektor, zuerst in Hamburg, 1910 bis zu seinem Tod 1912 am Wiener Burgtheater. Zusammen mit Karl Glossy begründete er die ›Österreichische Rundschau‹. Er veröffentlichte neben kritischen Schriften und Vorträgen auch eigene Gedichtbände, Novellen und Theaterstücke.*

Bergers ›Dramaturgische Vorträge‹[161] *hatte der Gymnasiast Hofmannsthal bereits im Juli 1890 gelesen, wie einer Aufzeichnung zu entnehmen ist (H VII 17.3, SW XXXVIII). Ein Jahr darauf, im Juli 1891, hatte er Berger während der Mozart-Feierlichkeiten in Salzburg mehrfach getroffen, unter anderem im Kaffeehaus zusammen mit Hermann Bahr und anderen.*[162]

Seit seinem Studienbeginn im Oktober 1892 war Hofmannsthal regelmäßiger Hörer der Ästhetik-Vorlesungen Bergers an der Universität Wien.[163] *Am 5. November 1892,*[164] *kurz nach dem Beginn von Bergers Vorlesung über ›Schönheit in der Kunst‹, sandte der Jura-Erstsemestrige Hofmannsthal dem Ästhetik-Professor, Bezug nehmend auf eine frühere Begegnung der beiden im Burgtheater, einen huldvollen Brief:* Ich <…> gewöhnte mich, Worte, halbgeformte Urteile von Ihnen über Stück oder Spiel im Gedächtnis zu behalten. Seither habe ich mit reifendem Interesse dem Wachsen Ihrer Berühmtheit zugesehen und, soweit sich dies von außen thuen lässt, mir den Einblick in die Zusammenhänge Ihrer reflectierenden Thätigkeit zu wahren versucht. Da that mir namentlich die Körperlichkeit Ihrer Kritik sehr wohl, das Herkommen vom Technischen und Eingehen aufs Technische, mir, wie allen suchenden Menschen, die zwischen Dilettant und wirklichem Künstler stehen. Natürlich machte sich der Trieb zur persönlichen Huldi-

---

[159] *Vgl. Erl. zu S. 190,12–30* »…. Und nun ist es ... sein Tag ist vollbracht.« *und S. 190,36–191,4* Es ist thöricht ... mit einer Sprache zu beschenken.

[160] *Näheres zu Bergers Biographie in Heinrich Gomperz' Beitrag zu Alfred Freiherr von Berger in: ›Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn‹. Unter Mitwirkung von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hrsg. v. Eduard Castle. Bd. 3, Wien: Fromme 1930, S. 681–687.*

[161] *Wien: Carl Konegen 1890. Laut der Vorbemerkung des Verfassers handelt es sich um »im Wesentlichen die Vorträge, welche ich unter dem Titel ›Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas‹ im Wintersemester 1889–90 an der philosophischen Facultät der Wiener Universität gehalten habe.« (S. <1>)*

[162] *Vgl. den Brief an Edmund Hellmer vom 22. Juli 1891,* HIRSCH *I 421, ferner die Aufzeichnungen vom Juli 1891: H VII 17, pag.* 144, *SW XXXVIII.*

[163] *Vgl. Erl. zu S. 189,9* ein Hörsaal der Universität.

[164] *Hofmannsthal schreibt:* Wien, 5. October *(so auch in B I 68). Am 5. Oktober 1892 war Hofmannsthal allerdings noch in Venedig (vgl. die Postkarte an die Eltern vom 5. Oktober 1892, FDH HvH 48, BW* ELTERN*). Auch das Datum von Bergers Antwort (10. November) spricht für eine Datierung auf den 5. November.*

gung geltend, umso häufiger, je zahlreicher Ihre Aussprüche für mich direct die Formulierung latenter Gedanken waren <…>. <…> da kam in Ihrem Collegium, gestern abends, der Excurs über das »Schauen des Lionardo« und ich hörte mit lebhafter Freude, das<s> unsere Gedanken ein ganzes gutes Stück Weg nebeneinander hergegangen waren. Ich habe in einer etwas manierierten, aber ganz anspruchslosen kleinen Arbeit ungefähr das vor ein paar Monaten in Verse geschachtelt, was Sie gestern in flüssiger, funkelnder Prosa ausgesprochen haben.[165] *Er legte ein Exemplar von* Der Tod des Tizian *(1892, SW III 37–51) bei,* als Zeichen meiner lebhaften Sympathie und Bewunderung *(ebd.). Berger antwortete am 10. November 1892 und lud ihn zum persönlichen Gespräch ein, von dem er meinte, es könne dem jungen Hofmannsthal »die innere Entwicklung erleichtern«.*[166] *Seither standen die beiden in regelmäßigem Kontakt. Hofmannsthals intensive Beschäftigung mit Bergers Kunsttheorie ist in Aufzeichnungen und Briefen jener Zeit vielfach belegt.*[167] *Der Höhepunkt seiner Berger-Verehrung ist um 1893 anzusiedeln. Am 19. Januar 1893 schrieb er an Marie Herzfeld:* Ich denke <…> fast nie an Litterarisches. Das einzige, was mich darauf zurückführt, sind die Vorträge Bergers, die mir, vielleicht durch ein zufälliges Zusammentreffen gewisser innerer Entwicklungsstadien, ungemein viel und tiefgehendes bieten, sosehr ich sie manchmal wie direct für mich gesagt und mich als den idealen »Schüler« oder »Zeitgenossen« empfinde. <…> Sehen Sie hierin keine Überschätzung Bergers; aber eigentlich schätzt nur derjenige einen Lehrer oder Kritiker richtig, der durch zufälliges Entgegenkommen so alles aus ihm herauszuhören im Stande ist. *(BW 35f.) Im November 1893 notierte Hofmannsthal in seinem Tagebuch:* Meine (unsere) ganze Kunstentwicklung von Berger charakterisiert *(H VB 1.2, SW XXXVIII). Am 13. August 1895, kurz vor Beendigung seines einjährigen Militärdienstes, nachdem er den Entschluß gefaßt hatte, das Jurastudium nicht weiterzuführen, sondern sich der Romanistik zu widmen, schrieb Hofmannsthal an seinen Vater:* Auch das würde mir wehe tun, wenn Du ernstlich denken und sagen könntest, daß ich die 2 letzten Jahre verloren habe. Ich glaube in den Vortragsstunden, die ich bei Berger, in den Abenden, die ich mit meinen Freunden verbracht habe, in den Landpartien, in den Wochen in Strobl liegt mehr Lebensglück als manchmal in einer ganzen und nicht verlorenen Jugend. *(B I 168; BW* ELTERN*) Darin zeigt sich der hohe persönliche Stellenwert, den Hofmannsthal Bergers Vorlesungen beimaß.*

---

[165] *B I 68f., korrigiert nach dem Original: German Literature Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Kopie FDH.*

[166] *FDH/VW 377. – Das Treffen wird auch in einer Aufzeichnung Hofmannsthals vom November 1892 erwähnt (H VII 4, S. 44, SW XXXVIII).*

[167] *Beispielsweise sei verwiesen auf die Aufzeichnungen von 1893: H IVA 71.20*[b]*; H VB 18.15*[b,c]*; H VB 10.124*[a–d]*, pag.* 4.*); H VB 4.33; E II 33 (FDH 19958); 1894: H VII 6, S. 8; H VB 3.11; 1895: H VB 2.20; 1896: H VA 60.6, SW XXXVIII. – Vgl. ferner Hofmannsthals huldigenden Brief an Berger vom 7. Juli 1893 (B I 81f.) sowie den Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 5. August 1893 (BW 35). – Vgl. auch Hofmannsthal über Berger im* Roman des inneren Lebens *(H IVA 71.61, H VB 10.117*[a] *und H IVA 71.40, SW XXXVII).*

Das 1893 gegenüber Marie Herzfeld beschworene Zusammentreffen gewisser innerer Entwicklungsstadien *(BW 36) und die daraus resultierende intensive Beschäftigung wird seit 1896 weniger. Das zeigt sich in dem* Widerwillen *(s. ›Zeugnisse‹), mit dem Hofmannsthal den Aufsatz über Berger schrieb; aber auch in den Aufzeichnungen werden die Erwähnungen Bergers deutlich weniger, und in Hofmannsthals Studienbuch sind die beiden Vorlesungen vom Wintersemester 1896/1897 nachträglich gestrichen, d.h. sie wurden wohl nicht bis zum Ende von Hofmannsthal besucht.*[168] *Dessen ungeachtet blieb Hofmannsthal bis zuletzt in freundlichem Kontakt mit Berger, und viele seiner Werke, insbesondere Theaterproduktionen, profitierten nachhaltig von Gesprächen mit Berger.*[169]

*

Im Jahr 1904 wird Über ein Buch von Alfred Berger. Zeit 7. November <1896> *in einem maschinenschriftlichen Werkverzeichnis genannt (FDH/VW V V 4.1–5; SW XXXVIII). 1905/1906 erwog Harry Graf Kessler die Veröffentlichung einiger Jugendwerke Hofmannsthals, welche nicht zustande kam. Dazu hat sich ein Verzeichnis von Schreiberhand mit Nachträgen von Hofmannsthals Vater erhalten, in dem* »Über ein Buch von Alfred Berger« *aufgeführt ist (FDH/RH 27567; SW XXXVIII). Der erste Abdruck in einem Sammelband erschien postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 215–218).*

ÜBERLIEFERUNG

N 1 *H V B 8.44*

N 2 *H V B 13.8 – Auf derselben Seite N 1 zu* Eine Monographie, *S. 157,3.*

---

[168] *Vgl. Erl. zu S. 189,9* ein Hörsaal der Universität.

[169] *Vgl. SW XXXIV 486f. – Am 22. April 1904, anläßlich der Aufführung von* Elektra *in Hamburg, schrieb Hofmannsthal an Berger:* Wie seltsam verknüpft dieser Moment die Gegenwart mit einer entschwundenen Zeit, mit meinen Kinder-, meinen frühen Jugendjahren. Wie ist das so ganz der Wunsch dieser fernen unreifen Jahre gewesen, Ihnen noch anders zu danken, als die tiefste aufregendste Belehrung und Einführung: – auch einmal etwas zu machen, das für Sie existiert, so wie jene großen überlieferten Producte von denen Sie zu reden, ich zu hören nicht müde würde: einmal etwas zu machen, das genug Reiz für Sie hätte, um es zu realisieren, um es auf der Bühne herauszubringen. Nun ist das da. *(B II 143, dort auf 22. Mai datiert; korrigiert nach dem Original: German Literature Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Kopie FDH) – In einem Feuilleton analysierte Alfred von Berger 1905 Hofmannsthals Werk und Entwicklung verständnisvoll und sein Talent anerkennend, aber durchaus kritisch (›Neue Freie Presse‹, Nr. 14689, 16. Juli 1905, Morgenblatt, S. 1–4). – Am 2. Januar 1910, nachdem Berger ans Burgtheater berufen wurde, schrieb Hofmannsthal an ihn:* Sie sind doch einer der merkwürdigsten, einer der wenigen ganz merkwürdigen Menschen, die je meinen Lebensweg gekreuzt haben. Und wie haben Sie ihn gekreuzt! Mit der Landschaft meiner Bubenjahre sind Sie verflochten, an meine Universitätsjahre bindet mich keine über das Triviale hinausgehende Erinnerung als die an Sie – Sie waren der erste Mensch der im ersten Sommer meiner Ehe dieses Haus betrat – seltsam ist dies alles. *(German Literature Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Kopie FDH)*

D Ueber ein Buch von Alfred Berger.
Am Schluß gezeichnet: Hugo von Hofmannsthal.
In: ›Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirthschaft, Wissenschaft und Kunst‹. Hrsg.: Prof. Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. IX. Band, Nr. 110, 7. November 1896, S. 93.
Textgrundlage.

VARIANTEN

N 1

Berger

er hat ein Wissen um das Erlebniss, das dem Kunstschaffen zu grunde liegt, und also um die Stellung der Phantasie im Leben
Fühlen ist Kunst, nicht Natur und die Lehrerin in dieser Kunst ist vor allem die Poesie

seine Hörer: sie alle sitzen hier um einen Menschen reden zu hören, für den die Phantasie noch *(1)* existiert *(2)* eine Macht ist |.

Sprache: das Element, das Anmassung zu begünstigen scheint und diese am subtilsten straft

N 2

Bergers Buch: es übt eine für den Augenblick fast erstickende Wirkung, weil es deutlich macht, dass Dichter nie einen Aufschluss über etwas anderes als Dichter und Wesen der verwandtesten Art geben können.
Denen ist dann *κόσμος* wahrhaft *κόσμος*, Kunstwerk und Dasein (=Welt) völlig eins.
Nietzsche's Einfluss in dem Herleiten von allem aus dem m i m i s c h e n Instinct.

ZEUGNISSE

16. Oktober 1896, Hermann Bahr an Hofmannsthal

Sehr lieb ist es mir, wenn Sie über Berger schreiben, aber bitte: bald, bald, bald! Das Buch kann ich Ihnen nicht schicken, Berger hat es mir drei Mal versprochen und so werde ich es wohl nie bekommen.

(FDH 23, BW BAHR)

27. Oktober 1896, Hermann Bahr an Hofmannsthal

Was ist denn, lieber Hugo, mit dem Berger? Nicht wahr, ich kann doch bestimmt darauf rechnen, ihn bald zu bekommen?

(FDH 24, BW BAHR)

2. November <1896>, an Hermann Bahr

Der Aufsatz wird Ihnen ein bissel unfrei, ungeschickt und wie mit abgewandten Gedanken geschrieben vorgekommen sein. Es hat mich aber fürchterlich verstört, dass das Buch aus einem so durchaus unmoralischen verbotenen Denkgebiet herausgeschrieben ist, zwischen tiefem Wissen um die Poesie und unterdrückten productiven Instincten. Mir ist das früher nie so bewusst gewesen: wenn man aber darüber referieren will, hat man einen sonderbar tiefen Widerwillen zu überwinden. Dabei sind aber sicher nie gescheidtere Sachen über dichterische Production in deutscher (auch wohl kaum in einer andern Sprache) geschrieben worden.

(ÖTM AM 25759 Ba, BW BAHR)

ERLÄUTERUNGEN

189,2 »Studien und Kritiken« *Alfred von Bergers ›Studien und Kritiken‹ enthalten die Essays: ›Von Homer‹, ›Das tragische Drama des Aeschylus‹, ›Dante‹, ›Shakespeare‹, ›Der junge Shakespeare‹, ›Das Weib auf der Bühne Shakespeare's‹, ›Shakespeare's »Julius Cäsar«‹, ›Der Hamletcharakter ein Erzeugniß der Schauspielkunst‹, ›Der Hamlet Mounet-Sully's‹, ›Otto Ludwig und Friedrich Schiller‹, ›Fiakerideen‹ (über Grillparzer); daneben einzelne Burgtheater-Kritiken: ›Kleist's Penthesilea‹, ›Lord Byron's »Kain«‹, ›»Antonius und Kleopatra« von Shakespeare‹, ›Anzengruber im Burgtheater‹, ›»Die Rechte der Seele« von Giuseppe Giacosa. »Liebelei« von Arthur Schnitzler‹ und ›»Hannele«, Bühnendichtung von Gerhart Hauptmann‹; des weiteren ›Henrik Ibsen‹ (zu einer Aufführung von ›Nora‹ im Volkstheater), ›Ibsen's Rosmersholm‹, ›Florian Geyer‹ (Gerhart Hauptmann), ›Ueber den Monolog‹, ›Ueber Schauspielkunst‹, ›Zur Philosophie der Duse‹ und ›Von italienischer und deutscher Schauspielkunst‹. – Lesespuren Hofmannsthals in Form von Bleistiftunterstreichungen finden sich in seinem Exemplar in den Kapiteln: ›Von Homer‹, ›Das Weib auf der Bühne Shakespeare's‹, ›Shakespeare's »Julius Cäsar«‹, ›Der Hamletcharakter ein Erzeugniß der Schauspielkunst‹, ›Otto Ludwig und Friedrich Schiller‹ und ›Ueber Schauspielkunst‹ (FDH/HvH Bibl., vgl. SW XL 69,16).*

189,2–5 »eine kleine Auslese ... geschrieben habe.« *Fast wörtliches Zitat aus Bergers ›Widmung‹ für seine Frau, der Schauspielerin Stella Hohenfels (BERGER, STUDIEN, S. <V>).*

189,8 gesprochenen Tones *Der originelle ›Ton‹ ist für Berger eines der Elemente guter Schauspielerei: »Wer, ein dramatisches Dichterwerk laut vortragend, Töne zu finden und wiederzugeben weiß, wie er sie im Leben nie gehört hat, die aber in jedem Hörer ein kräftiges Miterleben der Gemüthsbewegung erregen, der sie entspringen und die sie ausdrücken sollen, der besitzt zweifellos schauspielerisches Talent.« (›Ueber Schauspielkunst‹, BERGER, STUDIEN, S. 264)*

189,9 ein Hörsaal der Universität *Hofmannsthal war ab dem Wintersemester 1892 bis 1896 ein regelmäßiger Hörer der Ästhetik-Vorlesungen Bergers. Laut Hofmannsthals ›Meldungsbuch des Studirenden‹ der k.k. Universität zu Wien (FDH 27563) hörte er während seines Jurastudiums: 1. Semester von Oktober 1892 bis März 1893:* Berger Schönheit in der Kunst*; 3. Semester von Oktober 1893 bis April 1894:* Berger Dramaturgie*; 4. Semester von April bis Juli 1894:* Berger Stil*. Nach dem einjährigen Militärdienst wechselte er das Studienfach (Romanistik) und hörte: 5. Semester ab Oktober 1895:* Berger Fund. d. Moral *sowie* Berger Psych. u. Kunst*; 6. Semester ab April 1896:* Berger partien der Aesthet. *Für das 7. Semester ab Oktober 1896 finden sich im Meldungsbuch zwei nachträglich gestrichene und vom Dozenten nicht testierte Vorlesungen:* Berger [Ethik] *und* Berger [Aesthetik]. *Diese hat Hofmannsthal wohl nicht zu Ende gehört.*

189,9f. ein literarischer Verein *Alfred von Berger hielt häufig Abendvorträge bei diversen literarischen Vereinen; beispielsweise gab es von 1892 an acht Winter lang regelmäßig Vorlesungen zu literarischen Themen beim ›Wiener Frauenerwerbverein‹. Er war Präsident des ›Vereins zur Abhaltung akademischer Vorträge für Damen‹, bei dessen Eröffnungsfeier am 15. Oktober 1895 er die Festrede ›Das Weib auf der Bühne Shakespeare's‹ hielt (BERGER, STUDIEN, S. 70–79). Auch der Aufsatz ›Ibsen's »Rosmersholm«‹ war ein ›Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Literaturfreunde‹ (BERGER, STUDIEN, S. 214).*

189,12f. so redet … nicht reden hört *Im Brief vom 7. Juli 1893 bewundert Hofmannsthal an Berger* Ihr kräftiges und freudiges, gewissermaßen jägermäßiges Behagen an Ihrer Berufsarbeit *(B I 82).*

189,14–19 Tausende von Menschen ... erlebt haben muss.« *Vgl. Bergers Rede ›Einiges über mich selbst‹ (Erster Vortrag, gehalten am 25. April 1900): »Hier, im mündlichen Verkehre mit Ihnen, habe ich das meinem Talente homogene Mitteilungsmittel gefunden, das den Bedürfnissen meiner produktiven Kraft entgegenkam, sie steigerte, und mir ungezählte Gedanken spendete, die ich, als einsamer Grübler und Schreiber, niemals gehabt hätte. Das mir natürliche Mitteilungsmittel war und ist für mich das zu lebendigen, zuhörenden Menschenseelen gesprochene lebendige Wort, nicht Schrift und Druck. Schon in frühester Jugend habe ich mich immer nur dann im vollen Besitze und Genuß meiner produktiven Kraft*

gefühlt, wenn ich anderen Menschen das sagen durfte, was mich innerlich beschäftigte. Da erfuhr ich erst aus der unerschöpflich quellenden Rede, wie viel ich eigentlich über die Dinge gedacht haben mußte, da wunderte ich mich darüber, was ich alles wußte und verstand.« (Alfred Freiherr von Berger: ›Gesammelte Schriften‹. Aus dem Nachlaß hrsg. von Anton Bettelheim und Karl Glossy. Bd. 1: ›Autobiographische Schriften‹, Wien und Leipzig 1913, S. 352). – Vgl. auch Heinrich Gomperz über Berger: »Der hochgewachsene, volle, fast beständig sprechende, von Gedanken und Einfällen überfließende Mann war in der Tat ein bezaubernder Gesellschafter. Auch Th<eodor> G<omperz> hörte ihm gerne zu, wenngleich es ihm nicht entging, daß der Sprechende und seine Angelegenheiten das Gespräch zumeist beherrschten« (Robert A. Kann, Hrsg.: ›Theodor Gomperz. Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit. Auswahl seiner Briefe und Aufzeichnungen, 1869–1912.‹ Erläutert und zu einer Darstellung seines Lebens verknüpft von Heinrich Gomperz. Wien 1974, S. 91, Fußnote 52).

189,24–26 Vielmehr pflegt fast … handvoll Erde. *Vgl. dazu Hofmannsthals auf John Ruskin zurückgehende Gedanken im Vortrag* Poesie und Leben *von 1896:* Ich müsste Ihnen verschweigen, dass ich ernsthaft erkannt zu haben glaube, dass man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, dass es nur das unwesentliche und wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und dass man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist *(S. 163,22–27).*

189,26/29 heftet … an *Heute nicht mehr gebräuchliche Form von ›haftet … an‹. Nach Grimms ›Deutschem Wörterbuch‹ (Bd. 10, Sp. 771) wurde das (transitive) ›heften‹ bisweilen intransitiv für ›haften‹ gebraucht und umgekehrt. So in Goethes ›Wanderlied‹ (3. Strophe): »Bleibe nicht am Boden heften, / Frisch gewagt und frisch hinaus! / Kopf und Arm mit heitern Kräften / Überall sind sie zu Haus« (WA I/3, S. 58). Im Falle Hofmannsthals ist allerdings ein Lesefehler des Setzers nicht völlig auszuschließen.*

189,29f. Unheimlich-Widernatürliches … verführerisch *Ähnliches Vokabular verwendet Berger in Bezug auf seine Lektüre von Dostojewskis ›Raskolnikow‹ (›Schuld und Sühne‹): »Mir war, als ob meine Nerven von einem Unhold zu einer sündhaften Orgie mißbraucht worden wären, und mit Scham mußte ich mir eingestehen, daß ich dem heftigen Reiz erlegen war und mich hatte mißbrauchen lassen. Diese Nachwirkung erzeugen alle Bücher, welche uns die widernatürliche Wollust gewähren, die zuckenden und pulsirenden Eingeweide der Seele zu besehen, zu betasten, in ihnen zu wühlen.« (›Zur Philosophie der Duse‹, BERGER, STUDIEN, S. 271)*

190,4 Wissen, dass er ein Dichter ist *Dieser Gedanke wird von Berger in den ›Studien‹ an keiner Stelle explizit formuliert; er ist also von Hofmannsthal bei der Lektüre Bergers assoziiert worden. Vgl. die ähnliche, aber negativ besetzte Formulierung in N 2:* Bergers Buch: es übt eine für den Augenblick fast erstickende Wirkung, weil es deutlich macht, dass Dichter nie einen Aufschluss über etwas anderes als Dichter und Wesen der verwandteren Art geben können. *(S. 196,20–22)*

190,5f. »innerlich voller Figur« *Bei Berger heißt es im Aufsatz ›Ueber Schauspielkunst‹: »Wie nach Albrecht Dürer's schönem Wort ein guter Maler inwendig voller Figur ist, so muß die Phantasie eines guten Schauspielers gesättigt sein mit zahlreichen und mannigfaltigen mimischen Motiven aller Art; je größer sein Reichthum an solchen Erfahrungen, desto besser.« (BERGER, STUDIEN, S. 263f.; in Hofmannsthals Exemplar ist der Satz von »so muß« bis »aller Art« unterstrichen, FDH/HvH Bibl.).*

190,7 Flammenworte, die gerne auflodern möchten *Vgl. die Schlegelsche Übersetzung der Worte Laertes' bei seinem Abgang in der 7. Szene des 4. Aufzugs von William Shakespeares ›Hamlet‹, nachdem er erfahren hat, daß seine Schwester Ophelia sich ertränkt hat: »Ich habe Flammenworte, welche gern / Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit / Sie nicht ertränkte.« (In: ›Shakespeare's dramatische Werke‹. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. 3. Theil. Berlin: Unger 1798, S. 320) – Diese Stelle zitiert Berger in seiner Replik auf Hermann Bahrs Aufsatz ›Der düstere Shakespeare‹ (in: ›Die Zeit‹, VIII. Bd., Nr. 93, 11. Juli 1896, S. 27; vgl. S. 192, Anm. 157).*

190,9 das Wissen … Mutter zu werden *Vgl. im Essay* Eine Monographie. Friedrich Mitterwurzer *(1895): <…>* denn es ist ein Wissen in allen Gliedern, ein inneres Wissen, und, wie jedes tiefe Wissen um sich selbst, den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen. Es ist tief und alles durchdringend, wie in allen Männern immerfort das Wissen, dass sie Männer, und in den Frauen, dass sie Frauen sind. Wenn einer es hat, hat er seinen Schwerpunkt, seine Geberden werden wahr und er begreift die Einzigkeit der Situationen. *(S. 149,1–7)*

190,12–30 ».... Und nun ist es ... sein Tag ist vollbracht.« *Leicht verändertes und gekürztes Zitat aus Richard Wagners Aufsatz ›Beethoven‹ von 1870. In: ›Gesammelte Schriften und Dichtungen‹, Bd. 9, Leipzig: E.W. Fritzsch 1888, S. 97. – Ludwig van Beethovens Streichquartett Nr. 14 in cis-Moll (op. 131) wird bei Wagner ebenfalls nur als das »große Cis-moll-Quartett« bezeichnet (S. 96). – Der Verweis darauf ist nicht Bergers ›Studien‹ entnommen, obwohl Beethoven und Wagner dort gelegentlich erwähnt werden (z.B. in: ›Das tragische Drama des Aeschylus‹, BERGER, STUDIEN, S. 22).*

190,36–191,4 Es ist thöricht ... mit einer Sprache zu beschenken *In Johann Wolfgang von Goethes Vorwort zum ›Entwurf einer Farbenlehre‹ heißt es: »Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Thaten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten. / Die Farben sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar unter einander in dem genausten Verhältniß, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will. / <...> / So spricht die Natur hinabwärts zu andern Sinnen, zu bekannten, verkannten, unbekannten Sinnen; so spricht sie mit sich selbst und zu uns durch tausend Erscheinungen. <...> / So mannichfaltig, so verwickelt und unverständlich uns oft diese Sprache scheinen mag, so bleiben doch ihre Elemente immer dieselbigen.« (WA II/1, S. <IX>f.) Weiter heißt es über die Natur und die »Natursprache«: »Man hat ein Mehr oder Weniger, ein Wirken ein Widerstreben, ein Thun und ein Leiden, ein Vordringendes ein Zurückhaltendes, ein Heftiges ein Mäßigendes, ein Männliches ein Weibliches überall bemerkt und genannt; und so entsteht eine Sprache, eine Symbolik, die man auf ähnliche Fälle als Gleichniß, als nahverwandten Ausdruck, als unmittelbar passendes Wort anwenden und benutzen mag.« (S. XI) – Goethes ›Farbenlehre‹ wird in Bergers ›Studien‹ nicht erwähnt. Hofmannsthal beschäftigte sich im Juli 1896 ausführlich damit, wie einige Notizen und Exzerpte zeigen (vor allem H VA 70.10, überschrieben* Goethe Farbenlehre*, aber auch H VA 70.1, H VA 70.5 u.a., SW XXXVIII). In H VA 70.3^{a,b} hatte er bereits unter einigen Überlegungen zur* Macht der Worte im allgemeinen *den Satz notiert:* Es ist thöricht zu denken dass einen Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen verlassen könnte. (So auch die Farbenlehre zu verstehen.) *Hofmannsthal setzt hier den Gedankengang anders fort und zwar wie folgt:* Wenn er schweigt und ein heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein und contemplieren, ja selbst Askese wird er so fassen: sich selbst s e h e n oder das Feuer s e h e n in welchem er verbrennt. So der Dichter der den Lear darstellt, er stellt einen Menschen mit Phantasie dar, der ein ungeheueres Bild seines Schmerzes in sich trägt und sich daran, ausmalend, mit den Elementen und den anderen Schicksalen in Opposition setzend berauscht. *(SW XXXVIII) – Zu* Goethes wissenschaftlichen Bestrebungen *vgl. den Vortrag ›Ueber Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten‹ von Hermann von Helmholtz, in welchem dieser Goethes naturwissenschaftliche Leistungen generell anerkennt, aber die ›Farbenlehre‹ als unwissenschaftlich widerlegt; er meint, »dass der Dichter eine ganz andere Betrachtungsweise, als die physikalische, in die Naturforschung einführen wollte«. »Dieselbe Eigenthümlichkeit, welche ihn auf dem einen Felde zu glänzendem Ruhme emportrug, bedingte sein Scheitern auf dem anderen.« (Hermann von Helmholtz: ›Vorträge und Reden‹. Braunschweig: Vieweg* [4]*1896, Bd. 1, S. 44f.; FDH/HvH*

Bibl. – Dieses Buch empfahl Hofmannsthal am 3. November 1897 Leopold von Andrian zur Lektüre, BW 96) – Zur »Natursprache« vgl.: Die Mutter*:* Die Dinge sprachen mit ihm ihre eigene Sprache *(S. 30,6f.);* Bildlicher ausdruck*:* nur das leben vermag das gleiche auszudrücken, aber in seinem stoff, wortlos *(S. 205,15f.) sowie* Ein Brief *(1902):* eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen *(SW XXXI 54,38f.).*

191,5f. Shakespeare seinen Thätigen … milden Worte zutheilte *Berger, der sehr häufig Beispiele aus Shakespeares Werk heranzieht, spricht in seinem Vortrag ›Das Weib auf der Bühne Shakespeare's‹ davon, daß zu Shakespeares Zeiten noch junge Männer auf der Bühne die Frauenrollen darstellten: »Und das mußte ein Dichter mit anhören, der seinen Lear von Cordelia sagen läßt: ›Von je war ihre Stimme / Sanft, mild und leis', ein köstlich Ding an Frauen.‹« (BERGER, STUDIEN, S. 73.) So spricht König Lear im gleichnamigen Stück Shakespeares über seine soeben hingerichtete Tochter Cordelia in der 3. Szene des 5. Aufzugs, der letzten Szene der Tragödie. – Vgl. auch Erl. zu S. 190,7* Flammenworte, die gerne auflodern möchten. *– Vgl. ferner eine Aufzeichnung Hofmannsthals von 1895:* in Shakespeare überall das Erlebniss des Dichter-Schauspielers. (Berger) / die »Entladung« der Leidenschaften. (im Hamlet die Dissonanz, wenn einer in die vita activa zurücktreten wollte) *(H VB 13.9, SW XXXVIII).*

191,10–12 Berger'schen Buch … hervorgewachsen ist *Diese* Grundwahrheit*, daß* der innerste Kern des Dichterwesens nichts anderes *sei,* als sein Wissen, dass er ein Dichter ist *(S. 190,3f.), wird so in Bergers ›Studien‹ an keiner Stelle explizit formuliert.*

191,13f. einzelne glückliche Bilder *Bergers Schilderungen sind durchzogen von bildlichen Wendungen und Metaphern. Beispielsweise spricht er in ›Ueber den Monolog‹ von Seelenregungen, die in Dialogen oft nur in subtilster Weise spürbar werden: »Auch da ist unter dem lauten Gespräche eine stille Unterströmung unausgesprochener Gedanken und Gefühle, welche bisweilen die Oberfläche des Gespräches verrätherisch kräuseln, wie ein unter Wasser schwimmender, großer Fisch den Spiegel des Teiches.« (BERGER, STUDIEN, S. 250) – Vgl. allerdings Hofmannsthals George-Zitat in* Poesie und Leben*:* Der Wert einer Dichtung ist auch nicht bestimmt durch einen einzelnen, wenn auch noch so glücklichen Fund in Zeile, Strophe oder größerem Abschnitt. Die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Theile zu einander, die nothwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung. *(S. 165,25–28)*

191,16f. »Fühlen ist Kunst ... Poesie.« *Zitat aus Bergers Aufsatz ›Von Homer‹ (BERGER, STUDIEN, S. 3). In Hofmannsthals Exemplar ist der Satz mit Bleistift unterstrichen. Auch in N 1 (S. 196,13f.).*

196,12 (N 1) Stellung der Phantasie im Leben *Die Phantasie ist einer der zentralen Begriffe Bergers, der sich durch die gesamten ›Studien‹ zieht. Vgl. den ersten Essay ›Von Homer‹: Das »wunderliche seelische Etwas, das wir Phantasie nennen«, begründet nach Berger »die bedenkliche Anlage, neben oder hinter dem wirklichen Leben eine zweite Traumexistenz zu führen«, aus der sich »jene unheimliche, den Nervenärzten bekannte Spaltung des Bewußtseins« entwickeln kann; die aber auch Grundlage dessen werden kann, »was wir geistige Cultur, Bildung, Idealismus nennen« (*BERGER, STUDIEN*, S. 2). Weiter heißt es dort: »Dieses unnennbare Etwas ist dasjenige, wodurch sich der eigentliche Mensch von dem sehr schlauen und geschickten Thiere unterscheidet, zu welchem der moderne Mensch, wie viele Anzeichen lehren, zu entarten und zu verwildern droht. In der Cultur, dem Reichthum, dem Gehalt, der Beweglichkeit und Grazie der Phantasie besteht die sogenannte Bildung weit mehr als in dem Wissen, das im Gedächtniß ruht, und in der Geschultheit des Verstandes. Von dem Zustande der Phantasie hängt vornehmlich der Culturgrad des Gefühlslebens ab, der Leidenschaften und Affecte der Menschen, in welcher Hinsicht unser Zeitalter entschieden zurückgegangen ist.« (S. 2f.) – Die zentrale Stellung der Phantasie in Bergers Kunstauffassung wird auch in seinem Aufsatz ›Ueber Schauspielkunst‹ deutlich, in dem er die »Fähigkeit zu i m i t i r e n« (S. 260) für einen Schauspieler als zweitrangig bezeichnet und dessen eigentlichen Wert in dessen Phantasie sieht: »Um Hamlet allenfalls copiren zu können <...> muß der Schauspieler ihn erst in seiner Phantasie als wirkliche und leibhaftige existirende Persönlichkeit erschaffen.« (S. 261) »Die unmittelbare Quelle der künstlerischen That <...> ist die erfinderische Phantasie, nicht die Beobachtung der Natur.« (S. 264) – Vgl. auch Erl. zu S. 190,5f.* »innerlich voller Figur«.

196,13f. (N 1) Fühlen ist Kunst … Poesie *Vgl. Erl. zu S. 191,16f.* »Fühlen ist Kunst ... Poesie.«

196,23 (N 2) *κόσμος Kosmos, Weltordnung.*

BILDLICHER AUSDRUCK

ἐννοησας ὁτι τον ποιητην δεοι εἰπερ μελλοι
ποιητης εἰναι ποιειν μυθους ἀλλ' οὐ λογους

Man hört nicht selten die rede: ein dichtwerk sei mit bildlichem ausdruck geziert, reich an bildern. dies muss eine falsche anschauung hervorrufen als seien die bilder – metafern – etwas allenfalls entbehrliches, dem eigentlichen stoff aus welchem gedichtetes besteht äusserlich aufgeheftetes. vielmehr aber ist der uneigentliche der bildliche ausdruck kern und wesen aller poesie: jede dichtung ist durch und durch ein gebilde aus uneigentlichen ausdrücken.

Die »handlungen« die »gestalten« sind nichts anderes wofern man das wort nur recht versteht: gleichnisse aus vielen gleichnissen zusammengesezt. mit der sprache ist es nicht anders, nur sind es unter den redenden die dichter allein die sich des gleichnisshaften der sprache unaufhörlich bewusst bleiben.

Was der dichter in seinen unaufhörlichen gleichnissen sagt das lässt sich niemals auf irgend eine andere weise (ohne gleichnisse) sagen: nur das leben vermag das gleiche auszudrücken, aber in seinem stoff, wortlos.

Die leute suchen gern hinter einem gedicht was sie den »eigentlichen sinn« nennen. sie sind wie die affen die auch immer mit den händen hinter einen spiegel fahren als müsse d o r t ein körper zu fassen sein.

Entstehung

Die beiden Aphorismengruppen Bildlicher ausdruck *und* Dichter und leben *(S. 215) erschienen erstmals im Novemberheft 1897 der ›Blätter für die Kunst‹, dem Organ des George-Kreises.*[170] *Entstanden sind sie auf Drängen Stefan Georges in der zweiten Oktoberhälfte 1897.*

Schon anderthalb Jahre zuvor, am 26. März 1896, hatte George Hofmannsthal, der bereits mit Gedichten in den ›Blättern für die Kunst‹ vertreten war, um einen Prosabeitrag gebeten (BW 90) und diese Bitte mehrfach wiederholt (vgl. BW 93, 100, 109). Hofmannsthal wich immer wieder aus, z.B. antwortete er am 6. Mai 1896: Ich hoffe, etwas in Prosa schreiben zu können, aber erzwingen kann ichs ja nicht, und wenn ichs verspreche wird es sicher unmöglich. Liegen hab ich n i c h t s. *(BW 95) Am 2. Juni wurde er noch deutlicher:* Bitte erwarten Sie sich fürs nächste keine Prosa von mir. Ich wäre selbst sehr zufrieden, wenn ich endlich die innere und äußere Muße fände, etwas davon abzufassen, aber ich bin leider recht zerstreut und, ich fürchte, kindisch genug, durch den Gedanken daß jemand wartet, noch tiefer verwirrt zu werden *(BW 99). Am 4. Juni heißt es im Schreiben Georges an Hofmannsthal: »es ginge mir Ihnen gleich: daher kann ich gut nachfühlen. aber meines wissens hat Sie niemand gedrängt und wird Sie niemand drängen. ich bitte Sie nur Ihr erstes in fortlaufender rede verfasstes diesmal den ›Blättern‹ zu schenken.« (BW 99f.) Daß Hofmannsthal gleichwohl Prosatexte veröffentlichte, in Hermann Bahrs Wochenschrift ›Die Zeit‹ und in anderen Zeitschriften,*[171] *nahm George sehr wohl zur Kenntnis, schien sogar deshalb verstimmt. In einem nicht abgesandten Brief brachte er seine Hoffnung zum Ausdruck, »dass das was Sie <Hofmannsthal> in allen möglichen blättern nach unser aller meinung wirkungslos schreiben fürder in einem wirkenden unternehmen <…> zur veröffentlichung« kommen werde (BW 256). Am 20. Juni bat er Hofmannsthal erneut, eine Kleinigkeit in Prosa zu liefern: »Wenn Sie für die nächste zeit keinen grösseren abschnitt zu schreiben lust haben so genügen einige sätze die das heft eröffnen können · und deren Ihnen gewiss leicht einfallen werden.« (BW 101) Hofmannsthal sagte dies am 5. Juli zu:* Wenn ich ein paar Wochen Zeit habe, werde ich wohl die Stimmung finden, das Einleitende für die nächsten Blätter abzufassen und thue es dann sehr gerne. *(BW 102) Ihm schwebte* eine Art von Brief an einen sehr jungen Freund *vor (ebd.; vgl. SW XXXI 13f.). Der Plan, den George »vorzüglich« fand (BW 104), wurde jedoch nicht realisiert. Am 12.*

---

[170] *Daß dieses Heft der recht unregelmäßig erscheinenden ›Blätter‹ tatsächlich im November vorlag, bezeugt ein Brief von Clemens von Franckenstein an Hofmannsthal vom 27. November 1897 (BW 61).*

[171] *Z.B.* Poesie und Leben *am 16. Mai 1896 in ›Die Zeit‹ (S. 163–167);* Ein neues wiener Buch *am 5. September 1896 in ›Die Zukunft‹ (TBA, RuA 1, S. 222–229);* Ueber ein Buch von Alfred Berger *am 7. November 1896 in ›Die Zeit‹ (S. 189–191) und die Erzählung* Das Dorf im Gebirge *am 21. November 1896 in ›Simplicissimus‹ (SW XXVIII 31–36; vgl. dazu BW* FRANCKENSTEIN *50).*

August 1896 teilte Hofmannsthal mit: An der Einleitung versuche ich mich seit einigen Tagen und hoffe, sie wird Ihnen nun wirklich sehr bald zugehen.[172]

Am 11. September 1896 bot George Hofmannsthal die Schriftleitung einer neuen monatlichen Rundschau an, einem geplanten Nachfolgeorgan der ›Blätter für die Kunst‹ (BW 110). Hofmannsthal lehnte das Angebot am 13. Oktober mit der Begründung ab, er fühle sich in seinem Schaffen noch zu unsicher und unreif (BW 112). Die Folge war eine ernste Verstimmung auf seiten Georges; obwohl er einige Briefe entwarf (vgl. BW 256–258), antwortete er Hofmannsthal nun nicht mehr.[173]

Ein halbes Jahr später, am 25. Mai 1897, versuchte Hofmannsthal wieder in Kontakt zu George zu treten und seine Absage noch einmal zu begründen: Es ergiebt sich aus Familien- und anderen Verhältnissen, daß ich die einmal angefangenen Studien romanischer Philologie an der hiesigen Universität zu Ende zu bringen und den Doctorstitel zu erwerben wünschen muß. Dieses dürfte in längstens einem halben Jahre alles zu Ende gebracht sein. Dann wüßte ich nicht, was mich hindern sollte, meinen Aufenthalt in Deutschland zu nehmen und mich und einen beträchtlichen Theil meiner Zeit in den Dienst einer litterarischen Unternehmung zu stellen. Vor 7 oder 8 Monaten war für mich der ganze Zeitverlauf nicht zu übersehen und deswegen mußte ich damals, wenn auch ungern, so antworten *(BW 115).*

George antwortete am 31. Mai 1897: »Jedem Ihrer schritte will ich entgegeneilen doch muss der e r s t e diesmal von Ihnen gethan werden.« (BW 118) Der Briefwechsel wurde wieder aufgenommen und diesmal war es Hofmannsthal, der sehr um dessen Aufrechterhaltung bemüht war. Von einer weiterführenden Zusammenarbeit und der neuen Zeitschrift war nicht mehr die Rede, auch wenn sich Hofmannsthal gelegentlich nach den Plänen erkundigte. Der Tonfall beider hatte sich umgekehrt: George wirkte distanzierter, stattdessen biederte sich Hofmannsthal nun mehr und mehr an, da er sich wohl Gedanken um die eigene Zukunft machte und dafür George als wichtigen Kontakt im deutschen Kulturbetrieb nicht verlieren wollte.

Aus dem Brief Hofmannsthals vom 6. September 1897 aus Varese geht schließlich hervor, daß George Hofmannsthal um Zusendung von Gedichten für die ›Blätter für die Kunst‹ gebeten hatte (s. ›Zeugnisse‹). Hofmannsthal, gerade mit

---

[172] *BW 108. Vgl. auch den Brief Hofmannsthals an seine Eltern vom 14. September:* Ich werde jetzt 2 kleine Prosasachen arbeiten für die ich Bestellung habe *(FDH HvH 226, BW* ELTERN*).*

[173] *Vgl. dazu den Brief Hofmannsthals an Clemens von Franckenstein vom 9. November 1896:* bitte beschimpfe mich nur wegen meines eigenen Nichtschreibens, nicht aber wegen der blöden »Blätter«, <...> mit denen ich übrigens (glaub' ich) schon wieder brouilliert bin, die endlich in der nächsten Zeit verschwinden und sich in eine Wochenschrift oder sonst etwas geheimnisvolles verwandeln werden. *(BW 48) Vgl. ferner den Brief vom 9. Dezember 1896 an denselben Adressaten:* ich hab wirklich momentan zuviel zu thuen, um mich in irgend welche Beziehungen mit den »Blättern« einlassen zu können. *(BW 51) Am 16. Dezember 1896 schrieb Franckenstein: »Er <George> ist sehr deprimiert darüber, daß du ihm immer ausweichst u. spricht sehr gut von dir, s c h r e i b ihm also einmal <...>.« (BW 53, vgl. auch BW 55 und 57)*

seiner romanistischen Promotionsarbeit befaßt (TBA, RuA 1, S. 242–244), befand sich in einer äußerst produktiven Schaffensphase.[174] *Er kam der Bitte Georges umgehend nach und sandte am 21. September 1897 vier Gedichte (s. ›Zeugnisse‹). Offenbar hatte George auch die Bitte nach Prosatexten wiederholt; Hofmannsthal wich erneut aus; von einer ausgedehnten Sommerreise durch Norditalien gerade nach Wien zurückgekehrt, schieb er im Begleitbrief zu den Gedichten:* Das in Prosa hie und da ausgedachte über unsere Kunst und verwandte Gegenstände nur einigermaßen festzuhalten, fehlt es mir augenblicklich an Muße. Seien Sie darüber nicht ungehalten, vielleicht kann ich es recht bald nachschicken *(s. ›Zeugnisse‹). Hofmannsthal hakte fast einen Monat später, am 15. Oktober, nach, warum er keine Antwort erhalten habe (s. ›Zeugnisse‹), woraufhin George am 19. Oktober schrieb: »um Ihnen zu danken und zu antworten wollte ich warten bis Sie die noch weiter versprochenen schönen dinge gesandt hätten.« (s. ›Zeugnisse‹)*

Hofmannsthal fühlte sich nun wohl unter Druck gesetzt, doch endlich etwas in Prosa für die ›Blätter für die Kunst‹ zu liefern, um das empfindliche Verhältnis zu George nicht wieder zu verstören, und so schrieb er, vermutlich noch im Oktober 1897, die beiden kurzen Reflexionen Bildlicher ausdruck *und* Dichter und leben, *die sich stilistisch und inhaltlich ähnlichen Gedankenreihen dieser Zeitschrift annähern.*

*

Im Juli 1898 teilte George Hofmannsthal den Plan mit, eine Auslese der ›Blätter für die Kunst‹ »in öffentlichem verlag«, bei Georg Bondi in Berlin, zusammenzufassen (BW 134). Anfang November schrieb er: »die gesandten bögen der kleinen blätterauslese bitte sogleich mit Ihren besserungen an B<ondi> (Eichhornstr6.) zurückgehen zu lassen.« (BW 138). Diese Auslese mit den beiden kleinen Prosastücken Hofmannsthals sowie Der Tod des Tizian *und einigen seiner Gedichte (s. ›Überlieferung‹, 3 D*[2]*) erschien im Herbst 1898, vordatiert auf 1899. Hofmannsthals Texte stehen unmittelbar nach den Beiträgen Georges und insofern, auch vom Umfang her, an exponierter Stelle dieser Auslese.*

Die beiden Texte Bildlicher ausdruck *und* Dichter und leben *hat Hofmannsthal später in keine Titelliste und in kein Werkverzeichnis aufgenommen. Der erste Druck in einem Sammelband erschien postum in ›Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal‹ (Berlin: S. Fischer 1930, S. 258f.).*

---

[174] *Vgl. die Briefe an die Eltern vom 7., 21. und 26. August sowie 5. und 8. September 1897 (B I 215, 220f., 225f., 229f., 232f.; BW* ELTERN*). Ferner den Brief an Hermann Bahr vom 23. September <1897> (B I 233; FDH 33, BW* BAHR*).*

ÜBERLIEFERUNG

N *H II 147[a] – Beidseitig beschriebenes Blatt. Auf derselben Seite 2 H[2] zum Gedicht* Eine Vorlesung *(SW II 132 und 411,1–5) sowie die Aufzeichnung* Zu »Dienerin«. *(Juli 1897, SW XXXVIII); quer zur Schreibrichtung ein metrisches Schema (fünfhebige Daktylen). – Auf 147[b]: N 3 zu* Das Kleine Welttheater *(SW III 588,23–26 und 593,22–34).*

1 H *E V A 16 – Bleistift, Nachträge mit schwarzer Tinte. Auf derselben Seite: N zu* Dichter und leben *(S. 217,4–6).*
Faksimile s. Abb. XII, S. 256f.

2 D[1] Bildlicher ausdruck
In: ›Blätter für die Kunst‹. Hrsg. von Carl August Klein. Berlin. Vierte Folge. I.–II. Band, November 1897, S. 13. Am Schluß signiert: Hugo von Hofmannsthal.
Im selben Band: Dichter und leben *(S. 215) und die Gedichte:* <Wir gingen einen Weg ...> *(SW I 76f.),* Botschaft *(SW I 78) und* Der Beherrschte *(SW I 75).*
Auf dem Titelblatt seines Handexemplars (FDH/HvH Bibl.) hat Hofmannsthal neben der Inhaltsabgabe des Bandes mit Datumsangabe 97 *die von ihm abgedruckten Texte notiert (s. SW XL 79, Nr. 331).*
Textgrundlage.

3 D[2] BILDLICHER AUSDRUCK
In: ›Blætter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–98‹. Berlin: Georg Bondi 1899. S. 91. (Erschienen im Herbst 1898).
Im selben Band: Dichter und leben *(S. 215) und die Gedichte* Vorfrühling *(SW I 26f.),* Ein Traum von großer Magie *(SW I 52f.),* Ballade des äußeren Lebens *(SW I 44),* Über Vergänglichkeit *(SW I 45),* Manche freilich ... *(SW I 54),* Dein Antlitz ... *(SW I 55),* Botschaft *(SW I 78) sowie das dramatische Fragment* Der Tod des Tizian *(SW III 37–51).*

VARIANTEN

N

Die meisten aber thuen es den Affen nach, die hinter einen jeden Spiegel mit den Händen fahren, weil sie meinen es müsse noch etwas *(1)* Greifbares *(2)* Körperliches | dahinter stecken.

1 H

Orthographische Unregelmäßigkeiten in der Groß- und Kleinschreibung sowie in der Zusammen- und Getrenntschreibung werden nicht verzeichnet, ebenso die zahlreichen Abweichungen in der Zeichensetzung, sofern sie nicht nachhaltig den Sinn einer Stelle verändern.

205,3 *Danach:* Platon Phaedon 61.

205,4 nicht selten] oft

205,4 geziert] geschmückt

205,5 eine falsche] die falsche

205,5f. bilder *aus (1)* uneigentli<chen> *(2)* bildlichen Ausdr<ücke>

205,6f. aus welchem gedichtetes besteht *aus* der dichtung

205,7 aufgeheftetes.] aufgeheftet. *Danach Absatz.*

205,7 vielmehr *aus* Statt dessen

205,8 kern und wesen *aus* der Kern und das Wesen

205,8 aller poesie *aus* aller *(1)* Poesie *(2)* Dichtung

205,10f. Die »handlungen« … aus vielen *Nachtrag mit schwarzer Tinte; vgl. die Varianz zu S. 205,11*

205,10 Die »handlungen« die »gestalten«] die Handlungen die Gestalten

205,10 anderes *aus* als

205,10 wofern *Hofmannsthal schreibt versehentlich* wovon

205,11 gleichnissen zusammengesetzt *fehlt (Abbruch des Nachtrags S. 205,10f.)*

205,11–13 mit der sprache … bewusst bleiben.] Die Dichter sind die Redenden, die sich des Gleichnishaften der Sprache bewusst sind.

205,15 (ohne gleichnisse)] ohne Gleichniss,

205,17f. was sie den »eigentlichen sinn« nennen] den eigentlich<en> Sinn

205,18 wie die affen *aus* wie die jungen Affen

205,18 auch immer] [gern]

205,19 als müsse d o r t] und me<inen> dort müsse

205,19 *Danach: Schlußparaphe*

3 D[2]

205,19 d o r t] dort

ZEUGNISSE

6. September <1897>, an Stefan George

Für Ihren letzten gütigen Brief,[175] wie für jeden, bin ich überaus dankbar. Ich freue mich ein paar neue Gedichte für die nun folgenden Blätter zu haben <...>.

(BW 127)

21. September <1897>, an Stefan George

ich übersende 4 Gedichte[176] für die Blätter. <...> Das in Prosa hie und da ausgedachte über unsere Kunst und verwandte Gegenstände nur einigermaßen festzuhalten, fehlt es mir augenblicklich an Muße. Seien Sie darüber nicht ungehalten, vielleicht kann ich es recht bald nachschicken.

(BW 127f.)

15. Oktober <1897>, an Stefan George

Vor einigen Wochen habe ich einige Gedichte für die ›Blätter‹ an Ihre gewöhnliche Adresse (Bingen) geschickt. Es ist so ganz gegen Ihre freundlichen Gewohn-

[175] *Nicht erhalten.*
[176] <Wir gingen einen Weg ...> *(SW I 76f.),* Der Beherrschte *(SW I 5),* Botschaft *(SW I 78) und* Der Jüngling und die Spinne *(SW I 70f.).*

heiten, mich ohne ein den Empfang bestätigendes Wort zu lassen, daß ich in einiger Unruhe bin.

(BW 128)

19. Oktober 1897, Stefan George an Hofmannsthal

um Ihnen zu danken und zu antworten wollte ich warten bis Sie die noch weiter versprochenen schönen dinge gesandt hätten.

(BW 129)

Erläuterungen

205,2f. *ἐννοησας ... λογους Zitat aus Platons Dialog ›Phaidon‹ (griechisch Φαίδων, latinisiert Phaedo). Phaidon erzählt darin dem Echekrates vom letzten Zusammentreffen des Sokrates mit seinen Freunden im Gefängnis, bevor das Todesurteil vollstreckt wurde. Sokrates wurde von Kebes gefragt, warum er nun im Gefängnis erstmals angefangen habe, auf Äsops Fabeln basierende Gedichte zu schreiben. Sokrates berichtet daraufhin von einem immer wiederkehrenden Traum, in welchem ihm befohlen wurde, sich der Musenkunst zu widmen und damit zu wirken. Nun, kurz vor seinem Tod, wollte er dem Traum gehorchen, um dadurch Sühne für seine Fehler zu leisten. Er verfaßte zunächst ein Gedicht auf den Gott, dessen Opferfest gerade gefeiert wurde, sagte sich dann aber, »daß der Dichter, wenn er ein Dichter sein will, Fabeln und keine wahren Darstellungen dichten müsse« (61b, diese Passage zitiert Hofmannsthal); Sokrates fährt fort: »und da ich selber wirklich kein Fabelerfinder bin, habe ich deshalb die Fabeln Äsops, die mir zur Hand waren und die ich kannte, so wie sie mir gerade kamen, in Verse gesetzt.« (Platon: ›Phaidon‹. Übersetzung und Kommentar von Theodor Ebert. Werke I 4. Göttingen 2004, S. 18) – Hofmannsthal hatte den Dialog im Mai 1896 bei seiner Waffenübung in Tłumacz gelesen: ›Euthyphro. Apologia Socratis. Crito. Phaedo. Post Carolum Fridericum Hermannum recognovit Martinus Wohlrab‹. Leipzig: Teubner 1890. FDH/HvH Bibl., mit zahlreichen Anstreichungen und Annotationen, vgl. SW XL 537,19–39. Die zitierte Passage S. 88f. mit Bleistift unterstrichen. Lesedatum S. <83>:* Tłumacz 16ten Mai 96. *– Vgl. auch seinen Brief an den Vater vom 17. Mai:* Ich lese hier die wundervollen Gespräche, die Sokrates kurz vor seinem Tod mit den jungen Leuten geführt hat. *(B I 194; BW Eltern; vgl. auch BW Beer-Hofmann 59) – In seiner Habilitationsschrift* Studie über die Entwickelung des Dichters Victor Hugo *von 1901 spielt Hofmannsthal auf diese Stelle an:* Auf jene Gewalt der Phantasie kommt es an, vor der keine Amorphie bestehen bleibt, der alles lebendig, alles zum Sinnbilde wird, jene mythenbildende Gewalt, von welcher der platonische Sokrates schmerzlich bekennt,

daß sie ihm mangle. *(TBA, RuA 1, S. 275, diese Formulierung wählte Hofmannsthal wohl im Anschluß an Ernest Dupuys: ›Victor Hugo. L'homme et le poète‹. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie 1897, S. 316f.; FDH/HvH Bibl.)*

205,4–9 Man hört nicht selten … uneigentlichen ausdrücken. *Mit dem metaphorischen, bildlichen Ausdruck befaßte sich Hofmannsthal bereits in seiner Buchbesprechung* »Philosophie des Metaphorischen« *von 1894. Dort paraphrasiert er aus Alfred Bieses gleichnamigem Werk:* es gebe in Deutschland Leute, die den metaphorischen Ausdruck für einen willkürlich gewählten Schmuck der Rede, eine geistreiche Erfindung der Schriftsteller hielten und denen man erst beweisen müsse, es sei dem nicht so, es sei ganz im Gegenteil das Metaphorische eine primäre Anschauung zu nennen, das eigentliche innerste Schema des Menschengeistes, und die Metapher die wahre Wurzel alles Denkens und Redens. *(TBA, RuA 1, S. 190, die Paraphrase bezieht sich auf: ›Die Philosophie des Metaphorischen‹. In Grundlinien dargestellt von Alfred Biese. Hamburg und Leipzig: Leopold Voss 1893, S. 10.) – Biese fordert ferner, daß die »zwei allgemeinen Irrtümer der Grammatiker entwurzelt werden, daß der Ausdruck der Prosaiker eigentlich, der der Dichter hingegen uneigentlich sei, und daß der Ausdruck in Prosa der erste gewesen, der spätere der poetische.« (ebd.) An anderer Stelle heißt es: »Wer sich nun aber einmal die Mühe macht, in der Sprache, im Denken und im Dichten den Spuren des Metaphorischen nachzugehen, der m u ß finden, daß was gemeinhin in der Sprache, besonders in der Poesie, als eine künstliche oder künstlerische Redeweise, als ein rhetorischer und poetischer Tropus gilt, vielmehr eine naturgemäße und naturnotwendige Ausdrucksweise ist, daß das Metaphorische nicht nur in der Sprache, sondern in unserem ganzen geistigen Leben von hervorragendster Bedeutung ist <...>.« (a.a.O., S. 2f.) – Vgl. ferner eine Aufzeichnung Hofmannsthals vom April 1894:* Ich bin ein Dichter weil ich bildlich erlebe *(H VB 10.65; SW XXXVIII).*

205,11f. mit der sprache ist es nicht anders *Vgl. im* Roman des inneren Lebens*:* Sprache ist überhaupt nur Bild *(H IVB 44.6; SW XXXVII).*

205,15f. nur das leben … wortlos. *Vgl.* Ein Brief *(1902):* eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen *(SW XXXI 54,38f.) sowie im Essay* Die Mutter *(1891):* Die Dinge sprachen mit ihm ihre eigene Sprache *(S. 30,6f.) und die von Goethes ›Farbenlehre‹ abgeleitete Formulierung in* Ueber ein Buch von Alfred Berger *(1896):* die geheimnisvolle Sprache <…>, in der die Natur zu bekannten, zu unbekannten, zu verkannten Sinnen redet *(S. 191,1f.).*

205,18 wie die affen ... hinter einen spiegel *Einem Affen einen Spiegel vorzuhalten, war ein bekanntes und beliebtes Experiment, wofür es viele Belege in natur-*

wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Schriften gibt. In ›Brehms Tierleben‹ heißt es z.B.: »T r a i l l s Schimpanse hielt man einen Spiegel vor: sogleich war seine Aufmerksamkeit gefesselt <...>. Neugierig untersuchte er das merkwürdige Ding und schien stumm vor Erstaunen, blickte sodann fragend seinen Freund an, hierauf wieder den Spiegel, ging hinter diesen, kam zurück, betrachtete nochmals sein Bild und suchte sich durch Betasten desselben zu überzeugen, ob er wirkliche Körperlichkeit oder bloßen Schein vor sich habe <...>.« (›Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs‹. 3. gänzlich neubearbeitete Auflage von Pechuel-Loesche. Bd. 1, Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1893, S. 84; FDH/HvH Bibl.) – Vgl. auch: »In der Linken hält er <der Affe> sein Abendbrod, in der Rechten den Spiegel, und schaut neugierig hinein. Er ist ein junger, gutmüthiger Geselle; der im Spiegel ist es auch; aber Letzterer besitzt etwas Eßbares, er ißt sogar, und gewiß etwas Besseres, als er selbst besitzt. Der Affe wirft sein Brod weg und greift rasch und listig hinter den Spiegel, des Leckerbissens habhaft zu werden, der jetzt auch im Spiegel verschwunden ist.« (›Eine gemischte Gesellschaft‹, sign. »b.«, in: ›Die Illustrirte Welt‹. Stuttgart: Eduard Hallberger 1869, 18. Jg., Nr. 4, S. 50)

DICHTER UND LEBEN

Wer immer mit den spiegelbildern zu thun hat wird im guten und bösen nicht sehr geneigt sein an das feste zu glauben.

Das wirkliche ist nicht viel mehr als der feurige rauch aus dem die erscheinungen hervortreten sollen; doch sind die erscheinungen kinder dieses rauches.

Dies ist der gefährlichste beruf der sich immer mit dem schein des sittlichen abgiebt; er führt dazu sich mit sittlichen möglichkeiten zu begnügen.

Das wissen um die darstellbarkeit tröstet gegen die überwältigung durch das leben; das wissen ums leben tröstet über die schattenhaftigkeit der darstellung. so sind sie mit einander verbunden; dies wird eine schwache begabung hinabziehen eine starke emportreiben.

Der dichter begreift alle dinge als brüder und kinder eines blutes; dies führt ihn aber zu keiner verwirrung. er schäzt die einzigkeit der begebenheit unendlich hoch: über alles sezt er das einzelne wesen, den einzelnen vorgang, denn in jedem bewundert er den zusammenlauf von tausend fäden die aus den tiefen der unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals wieder völlig so treffen. hier lernt er seinem leben gerecht zu werden.

Entstehung

Die Entstehung von Dichter und leben *deckt sich mit der von* Bildlicher ausdruck *(s. dort, S. 206–208). Die beiden kurzen Texte sind gleichzeitig entstanden und stehen in direktem Bezug zueinander:* Dichter und leben *kann als Fortsetzung von* Bildlicher ausdruck *verstanden werden.*

Das Verhältnis von Dichter, Kunst und Leben beschäftigte Hofmannsthal schon seit längerem. In Aufzeichnungen von 1893 gibt es beispielsweise einige Gedanken zu Kunst u. Leben *(H IVA 71.9*[d]*, H IVA 71.20*[b]*; SW XXXVIII). In H VB 12.72 vom November 1893 heißt es:* Dem Wesenlosen, dem Leben, steht der überhaupt denkende, begriffebildende, ganz so wie der schaffende Künstler gegenüber; Kunst schaffen ist nur eine symbolisch prägnante Form von Leben *(SW XXXVIII). Vermehrt taucht das Thema seit 1895 in den Aufzeichnungen auf. So plante Hofmannsthal in einer Notiz vom 22. August 1895 einen* Dialog über den Dichter im Leben *und notierte wohl im selben Monat:* Der Dichter und das Leben / als Perseus und Medusa. *An anderer Stelle in den Aufzeichnungen dieses Jahres geht es um* Das Verhältniss des Dichters zum Leben *(H VB 11.20, H VB 12.51 und H VB 6.17; 1896: H VB 12.42; SW XXXVIII). 1896 hatte sich Hofmannsthal im Vortrag* Poesie und Leben *(S. 163–167) sowie im Fragment* <Brief an einen jungen Freund> *(SW XXXI 13f.) mit dem Thema auseinandergesetzt; auch in der Folgezeit blieb es in seinem Werk präsent, so beispielsweise in seiner Rede* Der Dichter und diese Zeit *von 1906 (SW XXXIII 127–148).*

Überlieferung

N *E VA 16 – Schwarze Tinte. Notiert auf 1 H zu* Bildlicher ausdruck *(S. 210f.).*
Faksimile s. Abb. XII, S. 256f.

1 D Dichter und leben
In: ›Blätter für die Kunst‹. Hrsg. von Carl August Klein. Berlin. Vierte Folge. I.–II. Band, November 1897, S. 14. Am Schluß signiert: Hugo von Hofmannsthal.
Vgl. hierzu auch Bildlicher ausdruck, *die ›Überlieferung‹ zu 2 D*[1] *(S. 209,15–21).*
Textgrundlage.

2 D DICHTER UND LEBEN
In: ›Blætter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–98‹. Berlin: Georg Bondi 1899, S. 92. (Erschienen im Herbst 1898.)

Vgl. hierzu auch Bildlicher ausdruck, *die ›Überlieferung‹ zu 3 D*[2] *(S. 209,26–31).*

VARIANTEN

N

[Einzigkeit der Sit<uation>] es ist der gefährlichste Beruf: de<nn> k<ein> anderer hat mit dem Schein des sittlichen soviel zu thun

2 D

215,13f. unendlich hoch:] unendlich hoch.

215,16 s o] so

ERLÄUTERUNGEN

215,2 spiegelbildern *Motivlicher Bezug zum Schluß von* Bildlicher ausdruck *(S. 205,18).*

215,3 an das feste zu glauben *Vgl. im Vortrag* Der Dichter und diese Zeit *von 1906:* 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 *(SW XXXIII 131,41–132,3). – Die Formulierung geht wohl auf eine durch einen Vierzeiler von Pierre Charles Roy angeregte, von Hofmannsthal häufig verwendete Sentenz zurück, die er durch Paul Bourget kennenlernte. Erstmals in einer Aufzeichnung von 1894:* die Idee il faut glisser ne pas appuyer *(H VB 15.2*[a,b]*, SW XXXVIII; zur Herkunft und Verwendung bei Hofmannsthal vgl. Joëlle Stoupy: ›»Il faut glisser la vie...«. Ein Zitat und seine Wandlungen im Werk Hugo von Hofmannsthals‹. In: HB 39, 1989, S. 9–41; ebenso: Dieter Steland: ›»Glissez, mortels, n'appuiez pas«. Motiv- und quellengeschichtliche Beobachtungen zu einem Zitat in Hofmannsthals »Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe«‹. In: ›Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts‹ 2011. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Göttingen: Wallstein 2012, S. 270–292, insbesondere S. 274f.). – Vgl. auch Ralph Waldo Emersons Essay ›The Poet‹: »He is the poet, and shall draw us with love and terror, who sees, through the flowing vest, the firm nature, and can declare it.« (›The Works of Ralph Waldo Emerson‹, Bd. 2: ›Essays‹. London: Macmillan and Co. 1903, S. 334; FDH/HvH Bibl.; der*

Satz ist in Hofmannsthals Exemplar angestrichen.)

215,4f. Das wirkliche ... dieses rauches. *Wohl Anspielung auf die Technik der Laterna Magica, mit welcher u.a. Figuren auf Weihrauchnebel projiziert werden konnten, wodurch der Eindruck entstand, die Erscheinungen bewegten sich. So vorzustellen ist die Erscheinung von Paris und Helena in Goethes ›Faust II‹, 1. Akt, ›Rittersaal‹ (V. 6422–6566, WA I/15.1, S. 81–89) – Vgl. den um 1897 entstandenen Gedichtentwurf* scenisches Gedicht*:* ein Zauberer, eine von ihm der Wirklichkeit nachgeschaffene Gestalt, das Urbild dieser Gestalt: die Wirklichkeit nur der feurige Rauch, aber die Erscheinung ein Kind des feurigen Rauches. / das Hin- und Herschwanken des Zauberers zwischen der Kunst und dem Leben *(SW II 136). – Vgl. ferner im Essay* Der Dichter und diese Zeit *(1906):* Denn ihm <dem Dichter> sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt. *(SW XXXIII 138,9–12) – In Emersons Essay ›The Poet‹ heißt es: »For we are not pans and barrows, nor even porters of the fire and torch-bearers, but children of the fire, made of it, and only the same divinity transmuted, and at two or three removes, when we know least about it« (›The Works of Ralph Waldo Emerson‹, Bd. 2: ›Essays‹. London: Macmillan and Co, 1903, S. 308)*

215,8f. Das wissen … schattenhaftigkeit der darstellung. *Vgl. eine Aufzeichnung vom September 1897:* in den Dichtern ist die Lehre enthalten mit dem Leben beschauend thätig leidend etwas anzufangen *(E III 150^{c}, FDH 19934; SW XXXVIII).*

215,12 Der dichter … eines blutes *In* Der Dichter und diese Zeit *(1906) wird der Dichter als* der lautlose Bruder aller Dinge *beschrieben (SW XXXIII 137,41–138,1).*

215,15 bewundert … tausend fäden *Vgl. in* Der Dichter und diese Zeit *(1906):* Er <der Dichter> ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. <…> Aber die Gewebe sind durchsetzt mit noch feineren Fäden, und wenn kein Auge sie wahrnimmt, sein Auge darf sie nie verleugnen. *(SW XXXIII 138,20–23) – Die Wendung selbst geht zurück auf Mephistos Dialog mit dem Schüler in Goethes ›Faust I‹: »Zwar ist's mit der Gedanken-Fabrik / Wie mit einem Weber-Meisterstück, / Wo Ein Tritt tausend Fäden regt <…>« (V. 1922–1924, WA I/14, S. 90f.).*

Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss

Es ist nicht übermässig schwer, einen Charakter zu malen, und nicht übermässig schwer, eine Handlung zu erfinden. An solchen, die des ersteren fähig sind, war unsere poetische Litteratur zu keinen Zeiten arm und in der gegenwärtigen dürfte es am wenigsten daran mangeln: man geht hier mit grosser Sicherheit dem Vagen, Unbestimmten und auch dem Grellen, Uebertriebenen aus dem Wege und schafft Gestalten, die durchaus in einen gewissen individuellen Raum und eine bestimmte Epoche gehören, deren materielle Lage, Glaubensumstände und Bildungsstand uns mit hinlänglicher Deutlichkeit an die Hand gegeben werden: ja es entzieht sich sogar das Drama nicht einer äussersten provinziellen Bestimmtheit bis in die Färbung und das Vocabular seines Dialoges.

In der Novelle ist es schon nur den besseren Produkten gegeben, auch durch eine Handlung etwas zu wollen: sich dem reinen Abspinnen des Zuständlichen zu entziehen, ohne in die gesuchte und kleinliche Pointierung einerseits, in die anekdotische Begebenheit andererseits zu verfallen. Welche letztere nur in den Händen eines besonderen Talentes mit den Charakteren zu einer wahren Einheit verschmelzen kann.

In der Novelle aber, die wir hier anzeigen wollen, ist das weitaus Höhere erreicht: Charakter und Handlung sind nicht unter äusserer Gewalt in Eins geschmolzen, sondern sie stehen im tiefsinnigsten und harmonischesten Zusammenhang. Es widerfährt einem Menschen, was ihm widerfahren musste, weil er handelte, wie er handeln musste. Indem er sein Glück zu fassen meint, bekommt sein Schicksal ihn zu packen, und während wir atemlos dem Verlauf eines Abenteuers zuzusehen meinen, entfaltet sich uns ein menschliches Wesen. Die schöne Novelle hat ihre Wurzeln in provinzieller Beengtheit; das wunderbare Schauspiel, wie sich Weltwesen und Menschenwesen berühren und namenlose Gewalten für einen Moment dazukommen, dem beengten Einzelnen ins Auge zu sehen, bildet ihre Blütenkrone. Hier ist ein Buch, das genug Kunstwerk ist, um sich eines sehr starken Gehaltes an Stimmung und souveräner Sicherheit als eines untergeordneten Schmuckes zu bedienen.

ENTSTEHUNG

Hofmannsthal lernte Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder im Februar 1900 in München auf der Durchreise nach Paris kennen, nachdem zuvor schon brieflicher Kontakt bestanden hatte.[177] *Die beiden gaben zusammen mit Otto Julius Bierbaum, der Hofmannsthal bereits bekannt war,*[178] *die Jugendstil-Zeitschrift ›Die Insel‹*[179] *heraus, die sich mit ähnlichem ästhetischen Programm wie der ›Pan‹ an ein breiteres Publikum wenden wollte. In München wurde eine engere Mitarbeit Hofmannsthals an der ›Insel‹ beschlossen.*[180] *In der Monatsschrift, in der schon 1899 das Gedicht* Im Grünen zu singen *(SW I 93) gedruckt worden war, erschienen 1900 das Drama* Der Kaiser und die Hexe *(SW III 177–208), das* Vorspiel zur Antigone des Sophokles *(SW III 209–219) und der erste Akt von* Das Bergwerk zu Falun *(SW VI 7–103). Schröder bat Hofmannsthal mehrfach um Beiträge (s. ›Zeugnisse‹). Im ersten Heft des zweiten Jahrgangs wurde angekündigt, Hofmannsthal werde nicht nur dramatische und lyrische Werke, sondern nun auch kritische Beiträge liefern.*[181] *Es blieb jedoch bei einer einzigen Besprechung:* Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss. *Der kleine Text entstand im zweiten Halbjahr 1900 und erschien im Januar 1901 in der ›Insel‹.*

Hofmannsthal arbeitete in diesem Winter hauptsächlich an seiner Studie über die Entwickelung des Dichters Victor Hugo *(TBA, RuA 1, S. 247–320), die er im Mai 1901 als Habilitationsschrift an der Wiener Universität einreichte, später jedoch zurückzog, da er sich gegen die Gelehrten- und für die Dichterexistenz entschieden hatte.*[182] *Privat war er mit dem geplanten Umzug nach Rodaun beschäftigt, gemeinsam mit seiner Verlobten Gerty Schlesinger, die er am 8. Juni des Jahres heiratete.*

Hofmannsthal hatte zunächst gehofft, die ›Insel‹ zum Kern meiner Wirkungen machen *zu können (s. Aufzeichnungen, SW XXXVIII, H VB 24.48, Februar 1901). Schröder, dem Hofmannsthal von Beginn an große Sympathie entgegenbrachte, trat jedoch im Oktober 1901 aus der Redaktion der Zeitschrift aus, und der darauf folgende, letzte Jahrgang enthielt keine Arbeiten Hofmannsthals mehr, nachdem bis dahin noch die Übersetzung von Jules Renards ›Poil de Carotte‹, genannt*

---

[177] *Vgl. u.a. den Brief an Hermann Bahr vom 24. März 1900 (B I 299–303, ÖTM AM 25841 Ba, BW BAHR).*

[178] *Bierbaum war Herausgeber des ›Modernen Musenalmanachs auf das Jahr 1893‹ sowie Mitherausgeber des ›Pan‹ (Berlin, Fontane, 1895–1900).*

[179] *Erschienen 1899–1902 bei Schuster und Löffler in Berlin.*

[180] *Vgl. BW INSEL 10–13.*

[181] *»In den wenigen kritischen Anmerkungen, die wir jedem Hefte beigeben, werden wir auch weiterhin ein vorsichtiges und sachliches Urteil zu pflegen suchen. Als eine erfreuliche Erweiterung dieses von vielen Seiten sympathisch begrüssten Teiles unseres Unternehmens begrüssen wir es, dass Herr von Hofmannsthal sich liebenswürdigst bereit erklärt hat, daran mitzuwirken.« (›Die Insel‹, II. Jahrgang, 1. Quartal, Nr. 1, Oktober 1900, S. 104.)*

[182] *Vgl. Hofmannsthals Brief an Theodor Gomperz vom 15. Dezember 1901 (B I 338).*

Fuchs *(SW XVII 19–72), eine Neuauflage der dramatischen Studie* Gestern *(SW III 5–35, vgl. 299,21–24) sowie das Ballett* Der Triumph der Zeit *(SW XXVII 7–42) erschienen waren. An Harry Graf Kessler schrieb Hofmannsthal am 16. August 1901:* Für eine kurze Zeit ließ mich die äußere Form der »Insel« hoffen, hier gut aufgehoben zu sein und von dem äußerst quälenden Vertheilen meiner Producte an Journale der verschiedensten Richtung befreit zu sein, eine Art der Publication, die mir materiell aufgezwungen war, mir aber immer peinlich blieb; was hat es für einen Zweck, vor vielen Tausenden völlig ins Leere zu reden?[183]

*

Der Romancier, Erzähler und Dramatiker Emil Strauß (1866–1960), Sohn eines Pforzheimer Schmuckfabrikanten, studierte zunächst ohne Abschluß Philosophie, Philologie, Nationalökonomie und Kunstgeschichte, bevor er sich landwirtschaftlich-lebensreformerischen Experimenten zuwandte. Zusammen mit Emil Gött unternahm er am Oberrhein einen landwirtschaftlichen Siedlungsversuch auf Gemeinschaftsgrundlage. Dann führten ihn längere Reisen in die Schweiz, nach Italien und 1892 nach Brasilien, wo er u.a. ein Internat leitete. Nach zweijährigem Aufenthalt in Südamerika kehrte er nach Deutschland zurück und wohnte an wechselnden Orten, z.T. als Selbstversorger. 1901 heiratete er Elisabeth Marschalk, mit der er seit zehn Jahren verlobt war. Auch nach der Hochzeit und der Geburt zweier Kinder behielt der Vegetarier seine unkonventionelle Lebensführung bei. 1911 bis 1915 lebte er in der Dresdner Künstlerkolonie Hellerau, ab 1925 ließ er sich als freier Schriftsteller in Freiburg nieder. Seit den 1920er Jahren wandte er sich mehr und mehr der politischen Rechten zu. 1930 trat er in die NSDAP ein. 1936 wurde er von Joseph Goebbels in den Reichskultursenat berufen.

Er war ein früher Bekannter Richard Dehmels und verschwägert mit Gerhart Hauptmann und Moritz Heimann. Seit 1891 veröffentlichte er gelegentlich Prosa in der Berliner ›Freien Bühne‹ (1891: ›Orgie‹, 1892: ›Der Tier- und Menschenfreund‹, 1898: ›Prinz Wieduwitt‹ und ›Auswanderer‹). 1896 wurde die Sammlung von Erzählungen ›Menschenwege‹ bei Georg Müller in München veröffentlicht. 1899 erschienen eine Neuauflage davon sowie das Drama ›Don Pedro‹ bei S. Fischer in Berlin. Sein bekanntester Roman ›Freund Hein. Eine Lebensgeschichte‹ erschien 1901 als Vorabdruck in der ›Neuen Deutschen Rundschau‹, der Nachfolgezeitschrift der ›Freien Bühne‹, und ein Jahr nach dem ›Engelwirt‹ 1902 bei S.

---

[183] *BW 35. – Vgl. auch den Brief Rudolf Alexander Schröders an Hofmannsthal vom 2. Oktober 1900: »Nun, ich denke das vierte Quartal mit seinen vielen Schönheiten würde Ihnen gezeigt haben, daß es immer noch schlechter kommen kann. Denn wenn Ihnen schon das Ragout in No 5 od. 6. nicht schmeckte, was werden Sie dann zu Pimpernellche etc. sagen! Eine Zeitung ist und bleibt etwas Gemeines, darüber kann kein Zweifel sein. Besonders wenn sie monatlich erscheint und die Herausgeber abschreckend faul und unfähig sind. Ich bitte Sie, um Gotteswillen, nehmen Sie die Insel nicht zu tragisch. Immerhin ist sie noch ein ganz anständiges Organ und es wird immer Vierteljahre geben, wo sie recht gute Sachen bringt.« (FDH) – Gemeint ist die Erzählung ›Pimpernellche‹ von Anna Croissant-Rust. In: ›Die Insel‹, 1. Jg., 4. Quartal, Nr. 1, August 1900, S. 140–235.*

Fischer in Berlin. Samuel Fischer schrieb am 9. Juni 1903 an Hermann Hesse, daß er Strauß »für unsere Stärkste Hoffnung« halte.[184]

Die Erzählung ›Der Engelwirt. Eine Schwabengeschichte‹ wurde vor der Buchveröffentlichung im dritten Quartal 1900 in der von Oskar Bie redigierten ›Neuen Deutschen Rundschau‹, in der auch Hofmannsthal gelegentlich veröffentlichte, in zwei Fortsetzungen publiziert.[185] *Sie erzählt einfühlsam vom Wirt des Gasthofs ›Engel‹ in einem kleinen schwäbischen Dorf. Dieser hat seine Magd geschwängert und leidet daraufhin unter den Hänseleien seiner Mitmenschen, die bis hin zu tätlichen Übergriffen gehen. In seinem Trotz beleiht er Hof und Gastwirtschaft in Höhe seines Anteils und verläßt seine kinderlose Frau, um mit der Magd Agathe und dem Neugeborenen überstürzt nach Brasilien auszuwandern. Dort verliert er innerhalb von drei Tagen fast sein gesamtes Vermögen an Betrüger; Agathe stirbt am Gelbfieber und er kehrt schließlich nach nur sechs Wochen geläutert und reumütig mit dem Säugling nach Hause zu seiner Frau zurück.*

*

In Hofmannsthals Bibliothek (FDH) haben sich ›Freund Hein‹ und spätere Werke des zu Lebzeiten recht populären Schriftstellers erhalten; auch in seinen Aufzeichnungen fand Strauß gelegentlich Erwähnung. Noch 1926 schrieb Hofmannsthal in <Verkannnte Dichter unter uns? An Eduard Korrodi>*:* Welch ein eigentümliches Thema werfen Sie da auf. Sie fragen mich, ob es nach meiner Meinung einen verkannten Dichter unter uns gebe – und Sie antworten mir selbst, indem Sie schreiben: Aber ist denn z. B. Emil Strauß nicht verkannt trotz seinem Bekanntsein? Völlig ja, muß ich Ihnen zustimmen. *(TBA, RuA III, S. 215f.)*

Hofmannsthals Besprechung wird in einer Auflistung von November 1921 für einen geplanten Band Kleine Aufsätze *genannt:* Würdigung: Emil Strauß *(E IVB 150.7, FDH 29119); dieser Band kam nicht zustande.*

1926 wurde sie in Willy Haas' Berliner Zeitschrift ›Die literarische Welt‹ erneut abgedruckt (2 D). In Hofmannsthals Exemplar der ›Insel‹ vom Januar 1901 fehlen die Seiten 145/146 (FDH/HvH Bibl.). Vermutlich hat Hofmannsthal dieses Blatt herausgetrennt, um es als Druckvorlage für den Zweitdruck zur Verfügung zu stellen.

Der erste Druck von Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss *in einem Sammelband erschien postum in ›Hugo von Hofmannthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I‹ (Frankfurt am Main: S. Fischer 1950, S. 364f.)*

---

[184] *Samuel Fischer, Hedwig Fischer: ›Briefwechsel mit Autoren‹. Hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt am Main 1989, S. 614.*

[185] *›Neue Deutsche Rundschau. (Freie Bühne)‹. XI. Jg., 3. Quartal 1900, Berlin: S. Fischer, S. 673–699 und S. 785–817. Buchausgabe: Emil Strauß: ›Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte‹. Berlin: S. Fischer 1901.*

Überlieferung

1 D Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss.
In: ›Die Insel‹. Hrsg. von Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder. Berlin: Verlag der Insel bei Schuster & Loeffler, 2. Jg., 2. Quartal, Nr. 4, Januar 1901, S. 145.
Am Schluß signiert: Hofmannsthal.
Textgrundlage.

2 D Hugo von Hofmannsthal / über Emil Strauß (1900).
In: ›Die Literarische Welt‹. Hrsg. von Willy Haas. Berlin: Rowohlt. 2. Jg., Nr. 6, 5. Februar 1926, S. 7.
Am Schluß redaktionelle Anmerkung: »(Aus der ›Insel‹, 2. Jahrgang.)«. – Der Beitrag ist mit einem Foto von Emil Strauß versehen.

Varianten

2 D

219,1–3 *Vgl. ›Überlieferung‹.*

219,20 anzeigen wollen *Dazu die Fußnote:* »Der Engelwirt«.

219,27 Beengtheit;] Beengtheit,

Zeugnisse

26. Januar 1900, Rudolf Alexander Schröder an Hofmannsthal

Ihre so freundlich in Aussicht gestellte weitere Mitarbeiterschaft an der Insel erweckt in uns die freudigsten Hoffnungen, denn in der That würde es für uns mehr als blos bedauerlich sein, wenn Sie uns Ihr Interesse entziehen würden.

(FDH)

3. November 1900, Rudolf Alexander Schröder an Hofmannsthal

Wir sehen Ihren Anmerkungen mit Vergnügen entgegen <...> und hoffen auch daß wir bald eine Kleinigkeit von Ihnen erhalten ein Gedicht oder dergleichen.

(FDH)

1. Dezember 1900, Rudolf Alexander Schröder an Hofmannsthal

Schicken Sie uns doch, bitte, etwas Neues! Sie werden sicher, wenigstens e t w a s haben.

Haben Ihnen die Bücher gefallen, die ich Ihnen sandte? Oder haben Sie sie noch nicht gelesen?

(FDH)

23. Juni 1907, Rudolf Borchardt an Rudolf Alexander Schröder

Die ShakespeareRede ist viel einheitlicher <...>, im Ganzen das beste Niveau, das ich seit dem »Brief« von H<ofmannsthal> gesehen habe. Aber warum mit diesen Dingen den ersten Band dieser Schriften füllen, während dort die wirklich unzugänglichen Sachen hingehörten, die »Französischen Redensarten«, der Aufsatz über Peter Altenberg, der über George, der über D'Annunzios Wahlrede, der über Swinburne, das Buch über Victor Hugo, das Ding aus der »Insel« über den Straussschen Engelwirt, – wie vieles andere.[186]

(BW BORCHARDT–SCHRÖDER I 59f.)

ERLÄUTERUNGEN

219,9–13 gewissen individuellen Raum … Vocabular seines Dialoges *Wohl Anspielung auf die naturalistische Darstellungsweise, die um die Nachahmung empirischer Realität bemüht war und sich der Alltagssprache mit ihren Dialekten und Soziolekten zu nähern suchte.*

219,21–23 Charakter und Handlung … harmonischesten Zusammenhang *Nach einem Aphorismus Gerhart Hauptmanns ist dies zumindest im Drama schwer realisierbar: »Was man der Handlung gibt, nimmt man den Charakteren.« (Gerhart Hauptmann: ›Dramaturgie‹. In: ›Sämtliche Werke‹. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt am Main, Berlin 1963. Bd. 6, S. 1036–1045, hier S. 1043.)*

---

[186] *Gemeint ist der 1907 erschienene Band 1 der Prosa-Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal:* Die prosaischen Schriften. Gesammelt in vier Bänden. *Berlin: S. Fischer. Band 1 enthält u.a.* Ein Brief *(1902, SW XXXI 45–55) und* Shakespeares Könige und große Herren. Ein Festvortrag *(1905, SW XXXIII 76–92). – Die Essays* Französische Redensarten *(1897, TBA, RuA 1, S. 236–241) und* Das Buch von Peter Altenberg *(d.i.* Ein neues wiener Buch, *1896, TBA, RuA 1, S. 222–229) erschienen im Band 2, ebenfalls 1907. Band 3 dieser Ausgabe wurde 1917 veröffentlicht, ein vierter Band wurde nicht gedruckt. – Die restlichen von Borchardt in Band 1 vermißten Essays sind:* Gedichte von Stefan George *(1896, TBA, RuA 1, S. 214–221),* Gabriele D'Annunzio <I> *(1893, TBA, RuA 1, S. 174–184) oder* Gabriele D'Annunzio <II> *(1894, TBA, RuA 1, S. 198–202),* Algernon Charles Swinburne *(1892, TBA, RuA 1, S. 143–148) sowie Hofmannsthals Habilitationsschrift* Studie über die Entwickelung des Dichters Victor Hugo *(1901, TBA, RuA 1, S. 247–320).*

ANHANG

Abkürzungen

B I und B II	*Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1890–1901. Berlin: S. Fischer 1935. (B I)* *Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1900–1909. Wien: Bermann-Fischer 1937. (B II)*
BW	*Briefwechsel*
D	*autorisierter Druck*
Dat./dat.	*Datum/datiert*
E	*in Signaturen: Eigentum der Erben Hugo von Hofmannsthals*
FDH	*Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main*
FDH/HvH Bibl.	*Der erhaltene Teil von Hofmannsthals Bibliothek im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts*
FDH/VW	*Freies Deutsches Hochstift, Schenkung der Stiftung Volkswagenwerk*
H	*in Signaturen: Eigentum der Houghton Library, Harvard University*
H	*in der Überlieferung: Handschrift Hofmannsthals*
HB	*Hofmannsthal-Blätter*
HJb	*Hofmannsthal-Jahrbuch*
HvH	*Hugo von Hofmannsthal*
N	*Notiz Hofmannsthals*
ÖTM	*Österreichisches Theatermuseum, Wien*
pag.	*paginiert (Seitenzählung Hofmannsthals)*
SW	*Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe* *(Die römischen Ziffern verweisen auf den Band, die arabischen auf Seite und Zeilennummer)*

TB	*Tagebuch*
TBA	*Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden (›Taschenbuchausgabe‹)*
WA	*Goethes Werke (›Weimarer Ausgabe‹)*

(Siehe auch die Siglen im Literaturverzeichnis.)

Siglen der Überlieferungsträger

N	*Notiz Hofmannsthals*
H	*Handschrift Hofmannsthals*
D	*Autorisierter Druck*

Diakritische Zeichen, Darstellungskonventionen

Die Edition folgt den Editionsprinzipien der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe (SW). Vgl. daher deren ausführliche Darstellung, die in allen Bänden von SW jeweils im Anhang abgedruckt ist. Texte Hofmannsthals sind generell recte, Herausgebertext und Texte Dritter kursiv gesetzt.

⌈Text⌉	*nachträgliche Einfügung*
[Text]	*Tilgung*
T e x t	*Hervorhebung, Unterstreichung*
Text	*unsichere Lesung*
T<ext>	*Ergänzung der Herausgeberin*
(1) Texte *(2)* Text |	*Der Bereich hinter (1) wird durch den Bereich hinter (2) ersetzt; das Grenzzeichen | markiert das Ende des Variantenbereichs.*
Text] Texte	*Links vom Lemmazeichen] steht der Bezugstext der Textgrundlage, rechts die Variante bzw. die Lesart des verzeichneten Überlieferungsträgers.*

LITERATURVERZEICHNIS

1. Hofmannsthal-Primärliteratur

Die Mutter. *In: Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift, hrsg. von Dr. <Jacques> Joachim und E<duard> M<ichael> Kafka. Wien: Verlag von Leopold Weiß. III. Band, 2. Heft, 15. April 1891, S. 75–77.*

Bilder. (Van Eyck: Morituri. – Van Eyck: Resurrecturi. – Josef Israels: Die Heimkehr vom Felde. – Wilhelm Schindler: Pax.) In: Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift. Hrsg. von Dr. J<acques> Joachim und E<duard> M<ichael> Kafka. Wien: Verlag von Leopold Weiß. III. Band, 5./6. Heft, 15. Juni 1891, S. 223f.

Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays. (Dresden, E. Pierson, 1891.) *In: Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur. Hrsg. Dr. Wilhelm Lauser. Wien: Verlag der Allgemeinen Kunst-Chronik. XV. Band, Nr. 24, zweites Novemberheft 1891, S. 661f. in der Rubrik ›Buchbesprechungen‹.*

Ferdinand v. Saar: »Schloß Kostenitz.« *In: Deutsche Zeitung. Wien. Nr. 7529. Dienstag, 13. Dezember 1892. Morgen-Ausgabe. S. 1f.*

Walter Pater. *In: Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirthschaft, Wissenschaft und Kunst. Hrsg.: Prof. Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. I. Band, Nr. 7, 17. November 1894, S. 104f.*

Theodor v. Hörmann. *(Orig.-Feuilleton der »Wiener Allg. Zeitung.«) In: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 5331. Wien. Samstag, 7. Dezember 1895, S. 3.*

Eine Monographie. (Friedrich Mitterwurzer, von Eugen Guglia, Wien 1896, bei Karl Gerold.) *In: Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirthschaft, Wissenschaft und Kunst. Hrsg.: Professor Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. V. Band, Nr. 64, 21. Dezember 1895. S. 185f.*

Poesie und Leben. (Aus einem Vortrage). *In: Die Zeit. Hrsg.: Professor Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. Wien. VII. Bd., Nr. 85. 16. Mai 1896, S. 104–106.*

Ueber ein Buch von Alfred Berger. *In: Die Zeit. Hrsg.: Prof. Dr. I<sidor> Singer, Hermann Bahr und Dr. Heinrich Kanner. Wien. IX. Band, Nr. 110, 7. November 1896, S. 93.*

Bildlicher ausdruck. *In: Blätter für die Kunst. Herausgegeben von Carl August Klein. Berlin. Vierte Folge. I.–II. Band, November 1897, S. 13.*

Dichter und leben. *In: Blätter für die Kunst. Herausgegeben von Carl August Klein. Berlin. Vierte Folge. I.–II. Band, November 1897, S. 14.*

BILDLICHER AUSDRUCK. *In: Blætter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–98. Berlin: Georg Bondi. 1899. S. 91. Erschienen im Herbst 1898.*

DICHTER UND LEBEN. *In: Blætter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–98. Berlin: Georg Bondi. 1899. S. 92. Erschienen im Herbst 1898.*

Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss. *In: Die Insel. Hrsg. von Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder. Berlin: Verlag der Insel bei Schuster & Loeffler, 2. Jg., 2. Quartal, Nr. 4, Januar 1901, S. 145.*

Hugo von Hofmannsthal / über Emil Strauß (1900). *In: Die Literarische Welt. Hrsg. von Willy Haas. Berlin: Rowohlt. 2. Jg., Nr. 6, 5. Februar 1926, S. 7.*

Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal. Berlin: S. Fischer 1930.

1.1 Sämtliche Werke (SW)

Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996 †), Clemens Köttelwesch (1980–1988 †), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990 †). Frankfurt am Main: S. Fischer.

SW I	*Gedichte I. Hrsg. von Eugene Weber. 1984.*
SW II	*Gedichte II. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber (†). 1988.*
SW III	*Dramen 1. Kleine Dramen. Hrsg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.*
SW IV	*Dramen 2.* Das gerettete Venedig. *Hrsg. von Michael Müller. 1984.*
SW V	*Dramen 3.* Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteurer und die Sängerin. *Hrsg. von Manfred Hoppe (†). 1992.*
SW VI	*Dramen 4.* Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. *Hrsg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.*

SW VII *Dramen 5.* Alkestis. Elektra. *Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.*

SW VIII *Dramen 6.* Ödipus und die Sphinx. König Ödipus. *Hrsg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.*

SW IX *Dramen 7.* Jedermann. *Hrsg. von Heinz Rölleke. 1990.*

SW X *Dramen 8.* Das Salzburger Große Welttheater. Pantomimen zum Großen Welttheater. *Hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.*

SW XI *Dramen 9.* Florindos Werk. Cristinas Heimreise. *Hrsg. von Mathias Mayer. 1992.*

SW XII *Dramen 10.* Der Schwierige. *Hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier. 1993.*

SW XIII *Dramen 11.* Der Unbestechliche. *Hrsg. von Roland Haltmeier. 1986.*

SW XIV *Dramen 12.* Timon der Redner. *Hrsg. von Jürgen Fackert. 1975.*

SW XV *Dramen 13.* Das Leben ein Traum. Dame Kobold. *Hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.*

SW XVI/1 *Dramen 14.1.* Der Turm. *Erste Fassung. Hrsg. von Werner Bellmann. 1990.*

SW XVI/2 *Dramen 14.2.* Der Turm. *Zweite und dritte Fassung. Hrsg. von Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert. 2000.*

SW XVIII *Dramen 16. Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hrsg. von Ellen Ritter. 1987.*

SW XIX *Dramen 17. Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hrsg. von Ellen Ritter. 1994.*

SW XX *Dramen 18.* Silvia im »Stern«. *Hrsg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.*

SW XXI *Dramen 19. Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hrsg. von Mathias Mayer. 1993.*

SW XXII *Dramen 20. Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hrsg. von Mathias Mayer. 1994.*

SW XXIII *Operndichtungen 1.* Der Rosenkavalier. *Hrsg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.*

SW XXIV *Operndichtungen 2.* Ariadne auf Naxos. Die Ruinen von Athen. *Hrsg. von Manfred Hoppe. 1985.*

SW XXV/1 *Operndichtungen 3.1* Die Frau ohne Schatten. Danae oder die Vernunftheirat. *Hrsg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.*

SW XXV/2 *Operndichtungen 3.2.* Die aegyptische Helena. *Opern- und Singspielpläne. Hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.*

SW XXVI *Operndichtungen 4.* Arabella. Lucidor. Der Fiaker als Graf. *Hrsg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.*

SW XXVII *Ballette, Pantomimen, Filmszenarien. Hrsg. Von Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. 2006.*

SW XXVIII *Erzählungen 1. Hrsg. von Ellen Ritter. 1975.*

SW XXIX *Erzählungen 2. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Ellen Ritter. 1978.*

SW XXX Andreas. Der Herzog von Reichstadt. Philipp II. und Don Juan d'Austria. *Hrsg. von Manfred Pape. 1982.*

SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. 1991.*

SW XXXII *Reden und Aufsätze 1 (1891–1902). Hrsg. von Hans-Georg Dewitz, Ursula Renner-Henke, Olivia Varwig und Johannes Barth. (In Vorbereitung.)*

SW XXXIII *Reden und Aufsätze 2 (1902–1909). Hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.*

SW XXXIV *Reden und Aufsätze 3 (1910–1919). Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.*

SW XXXV *Reden und Aufsätze 4 (1920–1929). Hrsg. von Jutta Rißmann in Zusammenarbeit mit Mathias Mayer und Ellen Ritter (†). (In Vorbereitung.)*

SW XXXVII Roman des inneren Lebens, Buch der Freunde, Ad me ipsum. *Hrsg. von Ellen Ritter (†). (In Vorbereitung.)*

SW XXXVI *Herausgebertätigkeit. Hrsg. von Donata Gläser, Ellen Ritter (†) und Catherine Schlaud. (In Vorbereitung.)*

SW XXXVIII *Aufzeichnungen 1. Hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. (In Vorbereitung.)*

SW XXXIX *Aufzeichnungen 2. Hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. (In Vorbereitung.)*

SW XL *Bibliothek. Hrsg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann. Titelaufnahme: Petra Gienandt in Zusammenarbeit mit Korina Blank und Arno Kundlatsch. 2012.*

1.2 Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden (›Taschenbuchausgabe‹)

Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979. ***(TBA, RuA I)***

Reden und Aufsätze III. 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889–1929. Hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980. ***(TBA, RuA III)***

Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979. ***(TBA, ERZÄHLUNGEN)***

2. Periodika

Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichungen der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft Frankfurt am Main. Hrsg. von Martin Stern (bis 1971), Norbert Altenhofer (bis 1979) und Leonhard M. Fiedler. Heft 1 (1968)–Heft 40 (1990). ***(HB)***

Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg 1993ff. ***(HJb)***

3. Briefausgaben

3.1 Unpublizierte Briefwechsel in Vorbereitung

<Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr. Briefwechsel 1891–1934>. Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. ***(BW BAHR)***.

<Briefwechsel mit den Eltern>. Hrsg. v. Nicoletta Giacon und Konrad Heumann. ***(BW ELTERN)***.

3.2 Hofmannsthal-Briefausgaben

Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1890–1901. Berlin: S. Fischer 1935. ***(B I)***

Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1900–1909. Wien: Bermann-Fischer 1937. ***(B II)***

Martin E. Schmid (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe, Bd. 1: 1874–1911. Heidelberg 2003. ***(BRIEF-CHRONIK)***

Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian. Briefwechsel. Hrsg. von Walter H. Perl. Frankfurt am Main 1968. ***(BW ANDRIAN)***

Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt am Main 1972. ***(BW BEER-HOFMANN)***

Hugo von Hofmannsthal – Clemens von Franckenstein. Briefwechsel 1894 bis 1928. Hrsg. v. Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146. ***(BW FRANCKENSTEIN)***

Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hrsg. von Robert Boehringer. München, Düsseldorf [2]1953. ***(BW GEORGE)***

Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916. Mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hrsg. Ulrike Tanzer. Freiburg im Breisgau 2001. ***(BW GOMPERZ)***

Hugo von Hofmannsthal. Briefe an Marie Herzfeld. Hrsg. von Horst Weber. Heidelberg 1967. ***(BW HERZFELD)***

Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901–1929. Hrsg. von Gerhard Schuster. Frankfurt am Main 1985. ***(BW INSEL)***

Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg. Hrsg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt am Main 1966. ***(BW KARG VON BEBENBURG)***

Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929. Hrsg. von Hilde Burger. Frankfurt am Main 1968. ***(BW KESSLER)***

Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hrsg. von Claudia Albrecht. Marbach am Neckar 1982. ***(BW SCHMUJLOW-CLAASSEN)***

Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzer. Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main [2]1983. ***(BW SCHNITZLER)***

3.3 Sonstige Briefausgaben

Hermann Bahr. Briefwechsel mit seinem Vater. Ausgewählt von Adalbert Schmidt. Wien 1971. ***(BAHR, BW VATER)***

Rudolf Borchardt/Rudolf Alexander Schröder. Briefwechsel 1901–1918. Hrsg. von Gerhard Schuster, Hans Zimmermann. München 2001. ***(BW BORCHARDT–SCHRÖDER I)***

Samuel Fischer, Hedwig Fischer: Briefwechsel mit Autoren. Hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt am Main 1989.

Arthur Schnitzler. Briefe. Hrsg. v. Peter Michael Braunwarth, Therese Nickl u.a. 2 Bde. Frankfurt am Main 1981, 1984. ***(SCHNITZLER, BRIEFE I, II)***

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805. Vierter Theil vom Jahre 1798. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1829.

Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein. Ausgewählt und erläutert von Heinrich Gomperz. Hrsg. von Robert A. Kann. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981.

4. Sonstige Literatur

Alberti, Konrad: Die Alten und die Jungen. Sozialer Roman. Leipzig: Friedrich 1889. (Bd. 2 der sechsteiligen Romanfolge ›Der Kampf ums Dasein‹).

Andrian, Leopold von: Über Hugo von Hofmannsthal. Auszüge aus seinen Tagebüchern. Mitgeteilt und kommentiert von Ursula Renner. In: HB 35/36 (1987), S. 3–49. ***(TB ANDRIAN)***

Appell, Johann Wilhelm: Werther und seine Zeit. Zur Goethe-Litteratur. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei [4]1896.

Arnim, Achim von und Brentano, Clemens: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Nach der Originalausgabe Heidelberg 1806–8 neu hrsg. von Friedrich Bremer. Leipzig: Reclam <um 1900>. FDH/HvH Bibl.

Augustinus, Aurelius: Opera omnia. Band 11. Paris: Migne 1842.

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Berlin und Leipzig 1927–1942. 10 Bde.

Baedeker, Karl: Berlin und Umgebungen. Handbuch für Reisende. Leipzig: Baedeker [4]1885. FDH/HvH Bibl.

Bahr, Hermann: Burgtheater. In: Die Zeit. 4. Mai 1895, Nr. 31, S. 75.

Bahr, Hermann: Der düstere Shakespeare. In: Die Zeit. VIII. Bd., Nr. 92, 4. Juli 1896, S. 12f.

Bahr, Hermann: Die gute Schule. Seelenstände. Berlin: S. Fischer 1890.

*Bahr, Hermann: Die Mutter. In drei Acten. Berlin: Sallis: 1891. (**BAHR, DIE MUTTER**)*

Bahr, Hermann: Die neue Psychologie. In: Moderne Dichtung, Bd. 2, Heft 2, Nr. 8, 1. August 1890, S. 507–509 und Heft 3, Nr. 9, 1. September 1890, S. 573–576.

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden, Leipzig: Pierson 1891. (Zur Kritik der Moderne 2)

*Bahr, Hermann: Loris. In: Freie Bühne für den Entwickelungskampf der Zeit, Jg. 3, Nr. 1, S. 94–98. (**BAHR, LORIS**)*

Bahr, Hermann: Rodbertus' Theorie der Absatzkrisen. Ein Vortrag. Wien: Konegen 1884.

Bahr, Hermann: Russische Reise. Dresden und Leipzig: Pierson 1891. FDH/ HvH Bibl.

*Bahr, Hermann: Selbstbildnis. Berlin S. Fischer 1923. FDH/HvH Bibl. (**BAHR, SELBSTBILDNIS**)*

Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt am Main: Rütten & Loening 1894.

Bahr, Hermann: Theodor von Hörmann. Zur Ausstellung der Werke aus seinem Nachlasse im Künstlerhaus. In: Die Zeit, Band V, Nr. 60, 23. November 1895, S. 124f.

Bahr, Hermann: Vom Stile II. In: Moderne Dichtung, Bd. 2, Heft 5, Nr. 11, 1. November 1890, S. 757.

Bahr, Hermann: Von welschen Literaturen. I. La bête humaine. In: Moderne Dichtung, Bd. 1, Heft 5, Nr. 5, 1. Mai 1890, S. 323.

Bahr, Hermann: Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich: Schabelitz 1890. ***(BAHR, ZUR KRITIK DER MODERNE)***

Berger, Alfred Freiherr von: Der düstere Shakespeare. Ein Brief an Hermann Bahr. In: Die Zeit. VIII. Bd., Nr. 93, 11. Juli 1896, S. 27f.

Berger, Alfred Freiherr von: Dramaturgische Vorträge. Wien: Carl Konegen 1890.

Berger, Alfred Freiherr von: Gesammelte Schriften. Bd. 1: Autobiographische Schriften, aus dem Nachlaß herausgegeben von Anton Bettelheim und Karl Glossy, Wien und Leipzig 1913.

Berger, Alfred Freiherr von: Studien und Kritiken. Wien: Verlag der Literarischen Gesellschaft 1896. ***(BERGER, STUDIEN)***

Bielschowsky, Albert: Goethe. Sein Leben und seine Werke. München: Beck 1896.

Biese, Alfred: Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg und Leipzig: Leopold Voss 1893.

Bourget, Paul: Essais de psychologie contemporaine. Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal. Paris: Lemerre [6]1890. FDH/HvH Bibl. ***(BOURGET, ESSAIS)***

Brandes, Georg: Der Nekrolog eines Lebendigen. In: Freie Bühne. 2. April 1890. 1. Jg., Heft 9, S. 266–269.

Brandes, Georg: Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, Reiss [2]1924. 3 Bde. FDH/HvH Bibl.

Braunegger, Theo und Hörmann-Weingartner, Magdalena: Theodor von Hörmann. Wien: Edition Tusch, 1979.

Brehm, Alfred: Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Bd. 1, Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut [3]1893. FDH/HvH Bibl.

Brociner, Marco: Jonel Fortunat. Ein Roman aus Rumänien. Zwei Bände. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1889.

Burckhard, Max: Anton Friedrich Mitterwurzer. Wien; Leipzig: Wiener Verlag 1906. FDH/HvH Bibl.

Burger, Hilde: Hugo von Hofmannsthal. Anordnung einer Ausgabe seiner ›Frühesten Schriften‹. In: Die Neue Rundschau 73, Heft 4, 1962. S. 583–610.

Carlyle, Thomas: Über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthümliche in der Geschichte. Sechs Vorlesungen. Deutsch von J. Neuberg. Berlin: Decker [2]1893.

Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden. Wien: Kremayr & Scherian/Orac 2004.

Daudet, Alphonse: Les Rois en exil. Roman parisien. Paris: Dentu [41]1880.

D'Annunzio, Gabriele: Poema paradisiaco. Milano: Treves [2]1893, FDH/HvH Bibl.

De Quincey, Thomas: Confessions of an English Opium-Eater. Edited by William Sharp. London: Scott <1886>. FDH/HvH Bibl.

Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien: Moritz Perles 1892.

Düntzer, Heinrich: Goethe's »Lotte« und »die Leiden des jungen Werther's«. Nebst einer Uebersicht der Werther-Literatur. In: ders.: Zu Goethe's Jubelfeier. Studien zu Goethe's Werken. Elberfeld und Iserlohn: Julius Bädeker 1849, S. 89–209.

Dupuy, Ernest: Victor Hugo. L'homme et le poète. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie 1897. FDH/HvH Bibl.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Mit Einleitung u. Anmerkungen hrsg. v. Gustav Moldenhauer. Bd. 1–3. Leipzig: Reclam 1884. FDH/HvH Bibl. ***(ECKERMANN I–III)***

Emerson, Ralph Waldo: The Works of Ralph Waldo Emerson. Bd. 2: Essays. London: Macmillan and Co 1903.

Fiechtner, Helmut A.: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Bern und München: Francke [2]1963.

Fuhrmann, Manfred: Kommentierte Klassiker. Was man von einem guten Kommentar erwarten darf. In: Klassiker Magazin 3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S. 6–21. ***(FUHRMANN, KOMMENTIERTE KLASSIKER)***

Gautier, Théophile: Émaux et camées. Édition définitive avec une eau-forte par J. Jaquemart. Paris: Charpentier et Fasquelle 1892. FDH/HvH Bibl.

George, Stefan: Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1895. FDH/HvH Bibl.

Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919. ›Weimarer Ausgabe‹. ***(WA)***

Gerke, Ernst-Otto: Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck und Hamburg: Matthiesen 1970.

Goncourt, Edmond de: La Maison d'un artiste. Paris: Charpentier 1881, 2 Bde.

Granichstaedten, Emil: Friedrich Mitterwurzer. In: Die Presse. Wien, 15. Dezember 1895, 48 Jg., Nr. 344, S. 1f.

Gregorovius, Ferdinand: Geschichte des römischen Kaisers Hadrian und seiner Zeit. Königsberg: Bon 1851. ***(GREGOROVIUS, HADRIAN)***

Grillparzers Sämmtliche Werke. 16 Bände (in 8). Stuttgart: Cotta [4]1887. FDH/HvH Bibl. ***(GRILLPARZER I-XVI)***

Grimm, Herman: Goethe-Vorlesungen. Berlin: Hertz [5]1894.

Grimm, Herman: Leben Michelangelos. Hannover: Rümpler 1860–1863. 2 Bde.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig, Hirzel 1854–1960. Nachdruck: München, Dt. Taschenbuch-Verlag 1984. 33 Bde.

Grottewitz, Curt: Hermann Bahr, Die Mutter (Sallis'scher Verlag, Berlin 1891) <Rezension>. In: Das Magazin für Litteratur. Begründet von Joseph Lehmann. Hrsg. von Fritz Mauthner und Otto Neumann-Hofer. 60. Jg, Nr. 11, 14. März 1891, S. 175f.

Guglia, Eugen: Anton Friedrich Mitterwurzer. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Bd. 57, Leipzig 1906, S. 426.

Guglia, Eugen: Friedrich Mitterwurzer. Wien, Carl Gerold's Sohn 1896. ***(GUGLIA, MITTERWURZER)***

<Häberlin, Karl Ludwig> (H.E.R. Belan): Goethe und sein Liebesleben. Historischer Novellenkreis. Zweiter Theil. Leipzig: C.F. Schmidt 1866.

Hansson, Ola: Alltagsfrauen. Ein Stück moderner Liebesphysiologie. Berlin: S. Fischer 1891. ***(HANSSON, ALLTAGSFRAUEN)***

Hansson, Ola: Die beiden Propheten des Nordens. In: Neue Freie Presse, 10. Januar 1890, Nr. 9116, Morgenblatt, S. 1–3.

Hansson, Ola: Das junge Skandinavien. Vier Essays. Dresden, Leipzig: Pierson 1891. FDH/HvH Bibl. ***(HANSSON, SKANDINAVIEN)***

Hansson, Ola: Friedrich Nietzsche. Die Umrißlinien seines Systems und seiner Persönlichkeit. Kritischer Entwurf. In: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Jg. 2 (1889), S. 400–418.

Hansson, Ola: Georg Brandes und die skandinavische Bewegung. In: Freie Bühne. 1. Jg., 26. März 1890, Heft 8, S. 233–236.

Hansson, Ola: Parias. Fatalistische Geschichten. Berlin, Zoberbier 1890. ***(HANSSON, PARIAS)***

Hansson, Ola: Sensitiva amorosa. Berlin: Küchenmeister 1892.

Harden, Maximilian: Theater. In: Die Zukunft. 7. Jg., Nr. 27, 1. April 1899, S. 43–48.

Hauptmann, Gerhart: Dramaturgie. In: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1963. Bd. 6 (Erzählungen, Theoretische Prosa), S. 1036–1045.

Helmholtz, Hermann von: Vorträge und Reden. Braunschweig: Vieweg [4]1896. FDH/HvH Bibl.

Herbst, Wilhelm: Goethe in Wetzlar 1772. Vier Monate aus des Dichters Jugendleben. Gotha: Friedrich Andreas Perthes 1881.

Heumann, Konrad: Hugo von Hofmannsthal: »Die Wege und die Begegnungen« sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition. Phil. Diss. Wuppertal 2001.

Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Hrsg. v. Mathias Mayer. Frankfurt am Main 1995. ***(HIRSCH I)***

Hirsch, Rudolf: Ferdinand von Saar und Hugo von Hofmannsthal. In: Karl Konrad Pohlheim (Hrsg.): Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen. Bonn: Bouvier 1985, S. 272–288. ***(HIRSCH, SAAR)***

Hirzel, Salomon: Verzeichniß einer Goethe-Bibliothek mit Nachträgen und Fortsetzung. Hrsg. von Ludwig Hirzel. Leipzig: S. Hirzel [4]1884.

Hörmann-Ausstellung. Werke aus dem Nachlasse des Künstlers. Eröffnet am 20. November 1895. Wien: Verlag der Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens <1895>. ***(HÖRMANN-AUSSTELLUNG)***

Hörmann, Theodor von: Künstler-Empfindungen. Ein Rückblick auf einige Bildwerke der XXI. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause 1892. Wien: Weiss 1892.

Hugo, Victor: Choses vues. (Œuvres inédites de Victor Hugo). Paris: Hetzel 1887.

Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalaste. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft [2]1891.

Internationale Kunst-Ausstellung. Veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens. 1841–1891. Berlin: Verlag des Vereins Berliner Künstler 1891.

Iser, Wolfgang: Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen 1960.

Kafka, Eduard Michael: <Rezension von Bahrs ›Zur Kritik der Moderne‹>. In: Moderne Dichtung, Bd. 1, Heft 2, Nr. 2, 1. Februar 1890, S. 122.

Kann, Robert A. (Hrsg.): Theodor Gomperz. Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit. Auswahl seiner Briefe und Aufzeichnungen, 1869–1912. Erläutert und zu einer Darstellung seines Lebens verknüpft von Heinrich Gomperz. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft 1974.

Kestner, August: Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Dokumenten. Stuttgart und Tübingen: Cotta 1854.

Kitson, Michael (Hrsg.): Claude Lorrain: Liber Veritatis. London 1978.

Klein, Carl August (Hrsg.): Blätter für die Kunst. Begründet von Stefan George. 1892–1919. Stefan-George-Stiftung. Abgelichteter Neudruck. Düsseldorf, München: Küpper 1968.

Kobau, Ernst: Rastlos zieht die Flucht der Jahre … Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar. Wien u.a.: Böhlau 1997.

Kosch, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Klagenfurt, Wien: Kleinmayr u.a. 1951ff.

Kraszewski, Józef Ignacy: Morituri. Leipzig: Reclam 1878.

Kraszewski, Józef Ignacy: Resurrecturi. Leipzig: Reclam 1879.

Kraus, Karl: Die demolirte Literatur. In: Wiener Rundschau, Bd. 1, Nr. 1, 15. November 1896, S. 24.

<Langbehn, Julius:> Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig: Hirschfeld [3]1890.

Larroumet, Gustave: Meissonier. Étude suivie d'une biographie par Philippe Burty. Paris <1895>.

Lichtenberg, Georg Christoph: Vermischte Schriften. Neue vermehrte, von dessen Söhnen veranstaltete Original-Ausgabe, 14 Bde. Göttingen: Dieterich'sche Buchhandlung 1844–1853.

Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater (Dichter und Darsteller II). Leipzig, Berlin und Wien: Verlag von E.A. Seemann und der Gesellschaft für graph. Industrie 1899.

Ludwig, Otto: Verhältnis von Poesie und Leben. In: Gesammelte Schriften. Leipzig: Grunow 1891. Bd. 6, S. 19–21. FDH/HvH Bibl.

Lützow, Karl von: Ein modernes Trifolium. In: Neue Freie Presse, 22. November 1895, S. 1.

Mach, Ernst: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena: Gustav Fischer 1886.

Marktl, Edith: Anton Friedrich Mitterwurzer. In: Neue Deutsche Biographie (NDB) Bd. 17, Berlin 1994, S. 587f.

Marktl, Edith: Anton Friedrich Mitterwurzer. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL), Bd. 6, Wien 1975, S. 327.

Martens, Gunter: Kommentar – Hilfestellung oder Bevormundung des Lesers? In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 7 (1993), S. 36–50. ***(MARTENS, HILFESTELLUNG)***

Mathijsen, Marita: Die »sieben Todsünden« des Kommentars. In: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina (Hrsg.): Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 245–261. ***(MATHIJSEN, SIEBEN TODSÜNDEN)***

Meyers Konversations-Lexikon. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts [4]1889–1892. 20 Bde.

Meyer, Richard M.: Goethe. Berlin: Hofmann 1895.

Minor, Jakob: Friedrich Mitterwurzer. In: Biographische Blätter. Jahrbuch für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung. Hrsg. Anton Bettelheim, Bd. 2, Berlin 1896, S. 118–128.

Mommsen, Theodor: Römische Geschichte. Bd. 1. Berlin: Weidmann [7]1881. FDH/HvH Bibl.

Müller, Friedrich Max: Essays. Band 1: Beiträge zur vergleichenden Religionswissenschaft. Leipzig: Engelmann [2]1879.

Nagl, Johann Willibald und Zeidler, Jakob (Hrsg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Fortgeführt v. Eduard Castle. 4 Bde. Wien: Fromme 1899–1937.

Nautz, Jürgen (Hrsg.): Unterhändler des Vertrauens. Aus den nachgelassenen Schriften von Sektionschef Dr. Richard Schüller. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, München: Oldenbourg 1990.

Necker, Moritz: Eine Schauspielerbiographie. In: Blätter für literarische Unterhaltung. Nr. 1, 2. Januar 1896, S. 12–14.

Necker, Moritz: Hermann Bahr als Kritiker. In: Die Nation, 7. Jg., Heft 29, 19. April 1890, S. 431–433.

Niemirowski, Wieńczysław A.: Der Schriftsteller Ola Hansson in Berlin 1890–1893. Untersuchungen zu literarischen Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland. Lublin 2000.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. München [2]1988. ***(NIETZSCHE, KSA I–XV)***

Ohnet, Georges: Les Batailles de la vie. Serge Panine. Paris: Ollendorff [44]1882.

Pater, Walter: Imaginary Portaits. Third thousand. London: Macmillan 1890. ***(PATER, IMAGINARY PORTAITS)***

Pater, Walter: Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas. 2 Bde. London: Macmillan 1855. ***(PATER, MARIUS)***

Pater, Walter: The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Fourth thousand, revised and enlarged. London: Macmillan 1888, S. 128–130. ***(PATER, THE RENAISSANCE)***

Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart: Reclam [2]2006. ***(PLACHTA, EDITIONSWISSENSCHAFT)***

Platon: Euthyphro. Apologia Socratis. Crito. Phaedo. Post Carolum Fridericum Hermannum recognovit Martinus Wohlrab. Leipzig: Teubner 1890. FDH/HvH Bibl.

Platon: Phaidon. Übersetzung und Kommentar von Theodor Ebert. Werke I 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.

Protokoll des Parteitages der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs von 1926. Wiener Volksbuchhandlung.

Rainer, Louis (Hrsg.): Illustrirter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Wien 1892.

Renner, Ursula: Die »Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg im Breisgau: Rombach 2000. ***(RENNER, ZAUBERSCHRIFT DER BILDER)***

Renner, Ursula und Schede, Hans-Georg: Loris. Ola Hansson. Das junge Skandinavien. Vier Essays. *Ein unbekannter Aufsatz Hugo von Hofmannsthals. Mitgeteilt von Ursula Renner und Hans-Georg Schede, eingeleitet von Hans-Georg Schede. In: HJb 4, 1996, S. 11–22.*

Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein/Ts.: Athenäum 1985.

Rißmann, Jutta: Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze. Prolegomena zu einer kritischen und erläuterten Edition. Phil. Diss. Wuppertal 1985.

Rölleke, Heinz: Vom Winde geschüttelt. Eduard Mörikes »Äolsharfe« im »Vorfrühling« Hugo von Hofmannsthals. In: ders.: »und Bestehendes gut gedeutet«. Deutsche Gedichte vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Erläuterungen und Interpretationen. Trier: WVT 2011.

Ruskin, John: Sesame and Lilies. Three lectures. New complete edition, London: George Allen 1893. FDH/HvH-Bibl.

Saar, Ferdinand von: Schloß Kostenitz. Novelle. Heidelberg: Weiß 1893. ***(SAAR, KOSTENITZ)***

Scherer, Wilhelm: Poetik. Berlin: Weidmann 1888.

Schiller, Friedrich: Sämmtliche Werke in 12 Bänden. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1838. FDH/HvH Bibl.

Servaes, Franz: Ola Hansson's neue Schriften. In: Freie Bühne. 1. Jg. 1890. S. 1246f.

Scheibert, Justus (Hrsg.): Illustrirtes Deutsches Militär-Lexikon. Zürich: Orell Füssli 1897.

Schnitzler, Arthur: Tagebuch. 1879–1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u.a. hrsg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien 1981–2000. ***(TB SCHNITZLER 1879–1892)***

Seuffert, Bernhard (Hrsg.): Frankfurter gelehrten Anzeigen vom Jahr 1772. Nachdruck (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken). Heilbronn: Henninger 1883.

Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. 3. Theil. Berlin: Unger 1798.

Sprengel, Peter: Wer war Windholz? Ein deutsch-jüdischer Schriftsteller aus Österreichisch-Schlesien an der Peripherie und zwischen den Zentren der Moderne. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2004, Budapest <2005>, S. 60–89.

Sprengel, Peter und Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien u.a.: Böhlau 1998.

Stamm, Ulrike: »Ein Kritiker aus dem Willen der Natur«. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Würzburg: Königshauen & Neumann 1997. ***(STAMM, PATER)***

Steland, Dieter: »Glissez, mortels, n'appuiez pas«. Motiv- und quellengeschichtliche Beobachtungen zu einem Zitat in Hofmannsthals ›Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe‹. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Göttingen: Wallstein 2012, S. 270–292.

Stoupy, Joëlle: »Il faut glisser la vie...«. Ein Zitat und seine Wandlungen im Werk Hugo von Hofmannsthals. In: HB 39, 1989.

Strauß, Emil: Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte. Berlin: S. Fischer 1901.

Streim, Gregor: Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. ***(STREIM, LEBEN IN DER KUNST)***

Streim, Gregor: Hermann Bahr und die Differenzierung der literarischen Moderne zwischen Wien und Berlin. In: Peter Sprengel und Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien u.a. 1998, S. 45–114.

Strindberg, August: Realismus. In: Freie Bühne. 1. Jg. 1890, S. 1242.

Taine, Hippolyte: Essais de critique et d'histoire, Paris: Hachette [5]1887. FDH/ HvH Bibl.

Turgenjeff, Iwan: Gedichte in Prosa. Aus dem Russischen von Wilhelm Lange. Leipzig: Reclam 1883. ***(TURGENJEFF, GEDICHTE IN PROSA)***

Ubell, Hermann: Platen. Zum hundertsten Geburtstag, Schluss. In: Die Zeit. Nr. 109, 31. Oktober 1896, S. 75–77.

Wagner, Richard: Beethoven. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig: E.W. Fritzsch 1888.

Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel <1871>. 16 Bde.

Weber, Eugene: Eine frühe Rezension von Karl Kraus: Hofmannsthals ›Gestern‹. In: HB 5, 1970, S. 346–355.

Weilen, Alexander von: Drama und Theatergeschichte. In: Jahresberichte für neuere Deutsche Litteraturgeschichte. Bd 7 (1896), Berlin 1900, IV,4 448.

Wieland, Christoph Martin: Agathon. Reuttlingen, Johann Georg Fleischhauer 1782.

Wieland, Christoph Martin: Sämmtliche Werke. 12. Band, Karlsruhe, Buereau der deutschen Classiker 1814.

Wilde, Oscar: Intentions. The Decay of Lying. Pen, Pencil and Poison. The Critic as Artist. The Truth of Masks. London: James R. Osgood 1891 (Exemplar Hermann Bahr, UB Salzburg).

Windfuhr, Manfred: Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957, Heft 3), S. 423–442.

Woesler, Winfried: Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 7 (1993), S. 18–35. ***(WOESLER, AUFGABEN DES KOMMENTARS)***

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik. Bd. 1, 1887–1896. Tübingen: Niemeyer 1976.

ARCHIVE

Folgende Archive stellten Material zur Verfügung:

Bayerische Staatsbibliothek, München

Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, Österreich

German Literature Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut, USA

Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA

Österreichisches Theatermuseum, Wien, Österreich

The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Rußland

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Österreich

Viscount Coke Collection, Holkham Hall, Norfolk, Großbritannien

ABBILDUNGEN

Abb. I: *Hieronymus Bosch: ›Weltgerichtstriptychon‹. 1485–1505, Mischtechnik auf Holz, Mitteltafel: 164 x 127 cm; Flügel: 164 x 69 cm. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien.*

Abb. II: *Claude Lorrain: ›Morgen im Hafen‹. In den späten 1630er Jahren, Öl auf Leinwand, 74 x 97 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Fotografie © The State Hermitage Museum. Fotografen: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.*

Abb. III: *Claude Lorrain: ›Morgen im Hafen‹. In den späten 1630er Jahren, Öl auf Leinwand, 97,5 x 120,5 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Fotografie © The State Hermitage Museum. Fotografen: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.*

Abb. IV: *Claude Lorrain: ›Odysseus empfangen von den Töchtern von Lykomedes‹. 1648, Öl auf Leinwand, 91 x 133 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Fotografie © The State Hermitage Museum. Fotografen: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.*

Abb. V: *Claude Lorrain: ›Küstenlandschaft mit Apollo und der Cumäischen Sibylle‹. Zwischen 1645 und 1649, Öl auf Leinwand, 99,5 x 127 cm. The State Hermitage Museum, St. Petersburg (vgl. liber veritatis Nr. 99). Fotografie © The State Hermitage Museum. Fotografen: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.*

Abb. VI: *Claude Lorrain: ›Küstenlandschaft mit Perseus und der Entstehung der Koralle‹. 1674, Öl auf Leinwand, Viscount Coke Collection, Holkham Hall, Norfolk, Großbritannien (vgl. liber veritatis Nr. 184). By kind permission of Viscount Coke and the Trustees of the Holkham estate.*

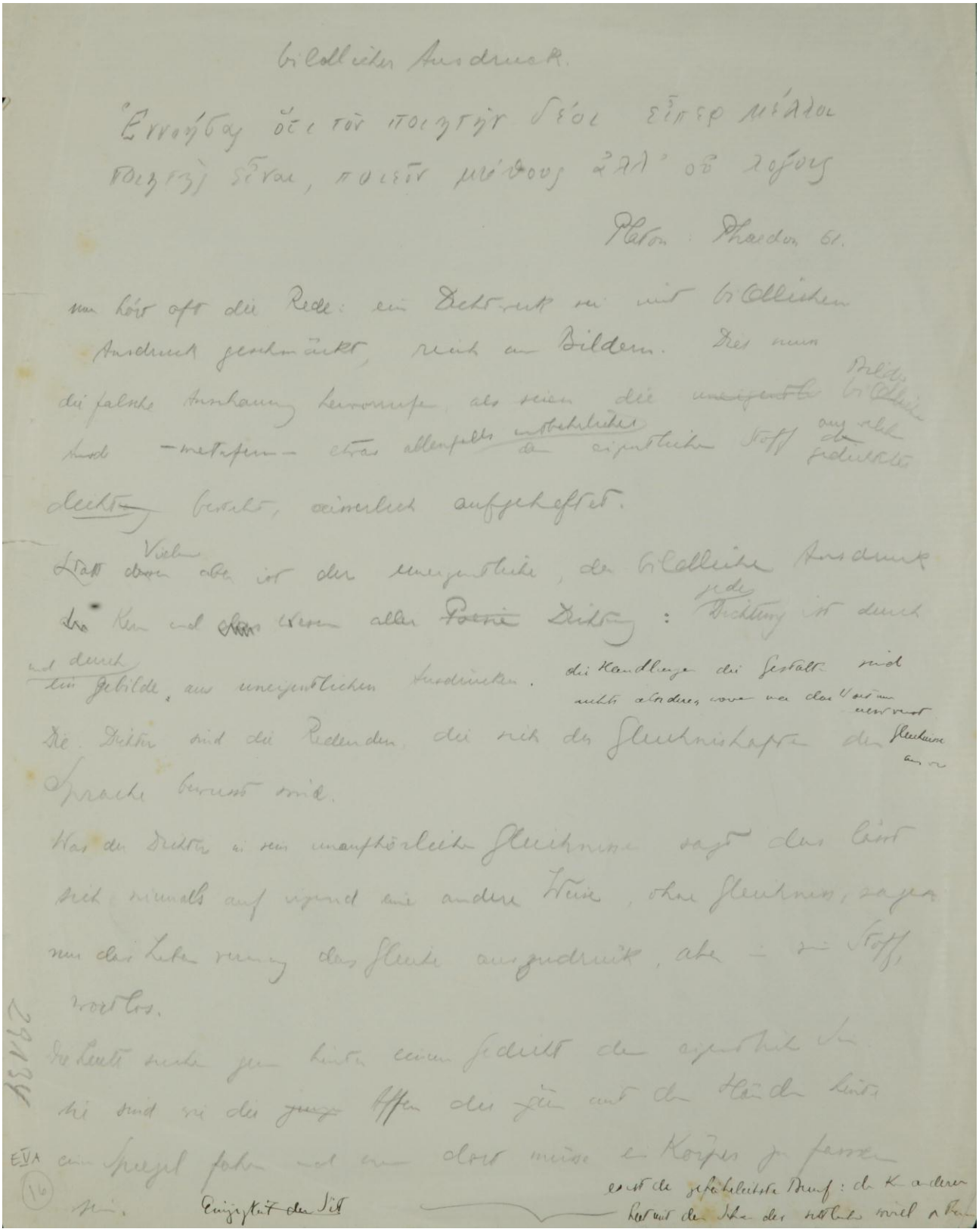
Abb. VII: *Das Interieur ›Weimar‹ und die Ausstellung der Goethe- und Schiller-Reliquien.*
In: ›Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen‹. Wien: Moritz Perles 1892.

Abb. VIII: *Das Schillerzimmer in Marbach.*
In: ›Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen‹. Wien: Moritz Perles 1892.

Abb. IX: *Theodor von Hörmann: ›Am Trafoi Gletscher 1859‹.*
Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, sign. li. u.: ›H Th‹ (Privatbesitz).

Abb. X: *Rückseite mit handschriftlichem Vermerk: ›Am Trafoi Gletscher 1859.‹.*

Abb. XI: *Franz Richard Unterberger: ›Stilfserjoch. Soldaten am Lagerfeuer‹.*
Ca. 1866, Öl auf Leinwand, 41,5 x 35,3 cm, sign. li. u.: ›FR Unterberger Bruxelles‹
(Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck).



bildlicher Ausdruck.

Ἐννοῆσαι ὅτι τοὺς ποιητὰς δεῖ εἶναι μάλιστα ποιητὰς μύθων ἀλλ' οὐ λόγων

Platon: Phaedon 61.

man hört oft die Rede: ein Dichtwerk sei mit bildlichem Ausdruck geschmückt, reich an Bildern. Dies nun die falsche Anschauung hervorrufen, als seien die ~~uneigentlichen~~ Bilder bildlichen durch –metaphern– etwas allenfalls entbehrliches, der eigentliche Stoff aus sich der gedichteten Dichtung bestehe, äußerlich aufgeheftet.

Statt dem Vielen aber ist der uneigentliche, der bildliche Ausdruck das Ken und das Wesen aller ~~Poesie~~ Dichtung: jede Dichtung ist durch und durch ein Gebilde, aus uneigentlichen Ausdrücken. die Handlungen die Gestalten sind nicht etwas, was man das Wort nennt

Die Dichter sind die Redenden, die sich der Gleichnisrede der Gleichnis-Sprache bewußt sind.

Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt das bezieht sich niemals auf irgend eine andere Weise, ohne Gleichnis, sagen nur das Leben, nur das Gleiche ausgedrückt, aber – ein Stoff, wortlos.

Die Leute sehen gern hinten einen Gedicht der eigentlich Sinn sie sind wie die ~~ganz~~ Affen die gern auf den Händen hinten ein Spiegel haben und nun dort müssen ein Körper zu fassen sein.

Einigkeit der Welt

es ist die gefährlichste Beruf: der K. a. deren hat mit der Idee der notleidenden viel zu tun

EVA 16

29134 V

Transkription:

bildlicher Ausdruck.

Ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι εἴπερ μέλλοι
ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους
Platon: Phaedon 61.

man hört oft die Rede: ein Dichtwerk sei mit bildlichem Ausdruck geschmückt, reich an Bildern. Dies muss die falsche Anschauung hervorrufen, als seien die *(1) (a)* uneigentli<chen> *(b)* bildlichen | Ausdr<ücke> *(2)* Bilder | – metafern – etwas allenfalls entbehrliches dem eigentlichen Stoff *(1)* der dichtung *(2)* aus welchem Gedichtetes besteht |, äusserlich aufgeheftet.

(1) Statt dessen *(2)* Vielm<ehr> | aber ist der uneigentliche, der bildliche Ausdruck [der] Kern und [das] Wesen aller *(1)* Poesie *(2)* Dichtung |: jede Dichtung ist durch und durch ein Gebilde[,] aus uneigentlichen Ausdrücken. die Handlungen die Gestalten sind nichts *(1)* als *(2)* anderes, | wofern[1] man das Wort nur recht verst<eht> Gleichnisse aus vi<elen ...>[2]

Die Dichter sind die Redenden, die sich des Gleichnishaften der Sprache bewusst sind.

Was der Dichter in sein<en> unaufhörlichen Gleichnissen sagt das lässt sich niemals auf irgend eine andere Weise, ohne Gleichniss, sagen: nur das Leben vermag das Gleiche auszudrück<en>, aber in sein Stoff, wortlos.

Die Leute suchen gern hinter einem Gedicht den eigentlich<en> Sinn. sie sind wie die [jungen] Affen die [gern] mit den Händen hinter einen Spiegel fahren und me<inen> dort müsse ein Körper zu fassen sein.

[Einzigkeit der Sit<uation>] ⌣ es ist der gefährlichste Beruf:
de<nn> k<ein> anderer hat mit dem
Schein des sittlichen soviel zu thun[3]

[1] wofern *Irrtümlich:* wovon.
[2] die Handlungen ... aus vi<elen ...> *Nachtrag mit schwarzer Tinte.*
[3] Einzigkeit ... zu thun *Nachtrag mit schwarzer Tinte.*