

## Politik und Gestik bei Hugo von Hofmannsthal

*Für Renée Dale*

Rudolf Kassner schrieb in einem »Avis für die künftige Philologie Hofmannsthalscher Texte«, der Dichter habe das Wort »Wirklichkeit ... fast nie« gebraucht: »Um so häufiger die Worte: Gebärde, Ton, Sprache, Leben ...«. <sup>1</sup> Was hier als aperçu ausgesprochen wird, hat inzwischen die Qualität methodischen Verfahrens gewonnen; eine kulturwissenschaftlich geöffnete Germanistik, die den Leibraum nicht nur dichterischer, sondern selbst diskursiver Texte anvisiert, wird gerade bei Hofmannsthal auf eine Prägnanz und zugleich auf einen Variantenreichtum von Gebärden stoßen, die, auch nach den Arbeiten von Mauser und Austin, weitere Erforschung lohnen. <sup>2</sup> Bezieht man in die Lektüre nicht nur die abgeschlossenen Texte, sondern auch die im Rahmen der Kritischen Ausgabe vorgelegten Dramen- und Erzählungsfragmente ein, dann wird zudem deutlich, daß Hofmannsthal mit gestischen Mustern arbeitete, die in den unterschiedlichsten narrativen Kontexten eine gewisse Stabilität bewahren und sich damit für die Beantwortung der Frage, welche schriftstellerische Strategie denn eigentlich die auseinanderstrebenden Fragmente noch zusammenhält, geradezu anbieten. Aus der Vielzahl jener Muster soll im folgenden ein relativ elementares vorgestellt werden, das seine textstrukturierende Kraft über weite Teile des Werks verbreitet.

In der frühen Erzählung »Das Glück am Weg«, die mit einem Minimum von Handlung auskommt – fast alles ereignet sich in der Phantasie des Erzählers, in seinen Erinnerungen und Tagträumen – bleiben als Handlungsrest, als Rahmen des inneren Erlebens, zwei

<sup>1</sup> Rudolf Kassner, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal. In: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. 2. veränd. Aufl. Bern 1963, S. 242–251, hier S. 246.

<sup>2</sup> Vgl. Wolfram Mauser, Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals. Graz, Wien und Köln 1961, und Gerhard Austin, Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal. Heidelberg 1981.

Gesten einer Frau, die der Erzähler durchs Fernglas auf einem Schiff beobachtet. »Ob sie schlief?« (GW E, 34) fragt er sich, dann sieht er: »Sie schlief nicht. Sie schlug die Augen auf und bückte sich um ein heruntergefallenes Buch.« Und gegen das Ende der Erzählung hin, nachdem er sich seine Vorstellungen von ihr ausgemalt hat, sagt er: »Sie war aufgestanden und sah gerade zu uns her. Und da war mir, als ob sie leise, mit unmerklichem Lächeln den Kopf schüttelte.« (37) Schließlich sieht er, wie sie eine Treppe heruntersteigt. Symbolische Erniedrigung und Erhöhung, wie sie sich in diesen Gesten aussprechen, sind für Hofmannsthal höchst charakteristisch und charakteristisch ist auch, daß die Souveränität der Frau, die im Lächeln ebenso angedeutet ist wie in ihrem biegsamen Gang, in der symbolischen Erniedrigung nicht demontiert wird, sondern sich erhält. Zu erinnern wäre an die Deutung des Brutus in dem Vortrag »Shakespeares Könige und große Herren«, in dem Hofmannsthal *den* Moment herausgreift, da Brutus sich bückt, um dem Knaben Lucius, der eingeschlafen ist, die Laute unterm Arm wegzunehmen; Hofmannsthal spricht von einer »bürgerliche(n), weibliche(n) kleine(n) Handlung« (GW RA I, 49), die das Gesicht des Brutus verwandle: »es ist ein Gesicht, das er nie vorher hatte, ein zweites wie von innen heraus entstandenes Gesicht, ein Gesicht, in dem sich männliche mit weiblichen Zügen mischen«. Und dann entwirft Hofmannsthal der kleinen Szene einen Kontext europäischer Kultur; er spricht von Ottiliens Sich-Bücken in den »Wahlverwandschaften«, das seinerseits auf eine Anekdote über Karl I. von England zurückweist, der sich, als er entthront ist, zum ersten Mal im Leben bücken muß. Stellen wie diese sind es, die blitzartig eine Ahnung davon vermitteln, wie Hofmannsthal gelesen hat.

Auch an den Kaufmannssohn im »Märchen der 672. Nacht« mag man denken, den sein böses Geschick bei eben jener Geste trifft: »Er bückte sich, das Pferd schlug ihm den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden, und er fiel auf den Rücken.« (GW E, 61) Und schließlich ist das »Weltgeheimnis«, von dem das Gedicht gleichen Titels spricht, nur mehr denen erfahrbar, die sich bücken:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl;  
 In den gebückt, begriffs ein Mann,  
 Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied  
Auf dessen dunklen Spiegel bückt  
Sich einst ein Kind und wird entrückt. (GW GD I, 20)

In seinem sozialen Sinn wäre das Sich-Bücken zu verstehen als Gestus, der die Hierarchien des Alters und der Macht für einen Moment humanisiert, und es ist diese Szene, die Hofmannsthal zeitlebens beschäftigt hat: von dem Gedicht »Gespräch« an, in dem der Ältere von dem Jüngeren Belehrung empfängt, bis zu der Situation am Ende des ersten »Turm«, wo der Kinderkönig seinen älteren Bruder Sigismund belehrt. Es findet sich aber auch der umgekehrte Fall: die Nötigung zur gebückten Haltung etwa in der »Hochzeit der Sobeide« – »Ei, bück dich doch!« (GW GD I, 427, vgl. auch 431) – akzentuiert die sozialen Abstände um so schärfer.

Der erste Überblick zeigt: Hofmannsthals Gestalten gewinnen eine gesteigerte Flexibilität in der Vertikalen, sie werden beweglicher, und *in* dieser Bewegung entscheidet sich nicht selten ihr Schicksal. Meist wird das vertikale Intervall bereits in den ersten Szenen exponiert; sei es direkt räumlich, wie in der Erzählung »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre« – Bassompierre, hoch zu Pferde, wird von einer Schönen begrüßt, die sich »tief neigte« (GW E, 132) –; sei es, wie im »Geretteten Venedig«, im Aufbau der Bühne – das Zimmer liegt niedriger als die Straße –; sei es schließlich, im »Turm«, in der Diskussion um die Anredeform: Olivier schickt einen Rekruten, ihm Feuer für seine Pfeife zu holen. Der antwortet: »Ja, Herr. *Will weg, Olivier* Zu Befehl, Herr Gefreiter, hast du zu sagen! Verstanden!« (GW D III, 257) Bildet die Spannung des vertikalen Intervalls die Ausgangssituation, so bildet die zugleich leibliche und soziale Orientierung der Protagonisten in jener Spannung einen Leitfaden zumal für die Analyse der Erzählungen.

Dies läßt sich zunächst an der »Soldatengeschichte« erweisen, die aus dem großen Kosmos sozialer Über- und Unterordnung *den* Ausschnitt herausgreift, in dem sie sich in der ungedämpften Form einer Befehlshierarchie darstellen und die aus jenem Bereich wiederum eine Szene isoliert, die sein Wesen gewissermaßen noch einmal potenziert. Der Dragoner Moses Last ist schwachsinnig, seinen Vorgesetzten nicht nur in der Befehlshierarchie untergeordnet, sondern auch intellektuell unterlegen; weder militärische Grußformen noch die Namen der Offiziere kann er sich merken, und wegen seiner Feigheit ist er militärisch nicht

verwendbar außer dazu, kniend Tag für Tag die Pferdehufe mit einem fettigen Lappen blankzupolieren. An ihm lassen nun zwei Korporale mit laut wieherndem Lachen ihren Sadismus aus; sie unterhalten sich damit, ihn um die »Namen des Herrn Brigadiers und des Herrn Korpskommandanten zu fragen.« (GW E, 70) Zitternd steht er vor seinen Quälern, »er quetschte Worte hervor, und im Eifer schob er sich dem einen Korporal auf den Leib, und er faßte ihn mit einer beweglichen Gebärde bei den Knöpfen der Uniform. Dann brüllte der Korporal irgendein Kommando, und Schwendar« – die Hauptfigur dieser Erzählung – »sah noch das aufgedunsene Gesicht vor einer geballten zum Schlag ausholenden Faust zurückfahren.« (71) Nachdem er Zeuge dieser Szene wurde, die alle Möglichkeiten der Demütigung in sich zu konzentrieren scheint, bricht Schwendar in die Stadt auf und erinnert sich nun seinerseits mit einem »Gefühl von Demütigung«, daß der vermeintliche Freund Thoma ihm seine Uhr gestohlen hat. Der zweite Abschnitt zeigt Schwendar im Wald, es kommt zu einem sinnlosen Gewaltausbruch: er schlägt mit den Füßen gegen den Waldboden, drischt mit dem Säbel auf Büsche und Bäume ein und gerät in einen Zerstörungsrorsch, versinkt dann aber wieder vor den hohen Bäumen in ein Gefühl von Unterlegenheit und Schwäche. Wut und Demütigung verbinden sich im Schlußbild dieses Abschnitts mit einem verzerrten Körperschema: die »tollgeworden(e) Messnergestalt« (75) Schwendars sieht man »mit den Sprüngen eines Wilden, Helm und Säbel in langen Armen krampfhaft schwingend, zwischen den Bäumen«.

Der dritte Abschnitt führt in den Schlafsaal der Kaserne, es ist Mitternacht. Schwendar kann nicht schlafen und betrachtet seine Kameraden. In der Beschreibung ihrer Schlafstellungen erscheinen vier typisierte Verhaltensweisen der Herrschaft gegenüber: da ist zunächst der joviale Korporal Taborsky, er liegt kerzengerade auf dem Bett, auch die Arme sind ordentlich ausgestreckt. Aber seine Jovialität ist zweideutig, wir hören von diesem Mann nämlich auch, daß er sich gern im Spiegel betrachtet, also eitel ist, und daß er sich wegen seiner Lektüre von Kolportageromanen zu den gebildeten Menschen rechnet und gern seinen Unterschied von den Ungebildeten, dem »liebe(n) Vieh« (76) herausstreicht. Schwendar sieht ihn mit Angst an. Mit Liebe betrachtet er den Zweiten, den kindischen, immer lachenden Dragoner Cypris; auch dessen soziales Verhalten bildet sich in der Haltung des Schlafen-

den ab: »Dieser Cypris war in seine Decke eingerollt wie ein Kind.« (77) Er, der Schwache schlechthin, hat von vornherein auf jeden Machtanspruch verzichtet. Seine Gegenfigur ist der Dritte, der schlechthin Starke, der »starke Nekolar« wird er genannt:

Er lag, das Gesicht in dem Kopfpolster eingegraben, und seine großen Glieder waren über das Bett geworfen, als wäre es ein großes, mißfärbiges Tier, mit dem er ränge und das er mit der Spannkraft seines jungen riesigen Körpers gegen den Boden drückte. (77)

Ihn sieht Schwendar mit »düsterer Verwunderung«. Der Vierte scheint einen Gegenpol zum jovialen Ersten zu bilden. Es ist Karasek. »Häßlich und gemein war sein Gesicht und häßlich lag er im Bett, die Decke unter sein fettes Kinn hinaufgerissen, die Knie in die Höh gezogen, gleichzeitig feig und unverschämt.« Unverschämt wegen des Machtanspruchs, den das Kinn andeutet, feig in der hochgezogenen Stellung der Knie, die auf ein Sich-Ducken weist.

Mit keinem von ihnen kann sich Schwendar identifizieren, keines dieser Arrangements mit der Herrschaft kann tauglich für ihn sein, wenn ihm auch der Kindliche am nächsten steht. Er muß seine eigene Stellung finden, und er findet sie in einer Art von gestischem Experiment:

Stumpfsinnig stützte er sich erst auf einen Arm dann auf den andern. Dann mehr in einem Fieberdrang die Stellung zu verändern, als mit einer inneren Absicht, warf er die Decke ab und kniete in seinem Bette nieder. (78)

Diese Haltung löst eine religiöse Erleuchtung oder Konversion bei ihm aus, die ihre eigene, hier nicht im Einzelnen zu diskutierende Problematik hat – es läßt sich nämlich nicht mit Sicherheit feststellen, ob er nicht in Wahrheit einem religiösen Wahn verfällt<sup>3</sup>. Nur auf das Experiment mit der Körperstellung sollte hingewiesen werden, das wir bei Hofmannsthal so oft finden. Ganz ähnlich wie Schwendar verhält sich ja der Bergmann aus dem »Märchen von der verschleierte Frau«: »Das Fortsehen: er legt sich plötzlich, auf einen Arm oder auf den Rücken, und diese Stellungen geben ihm die Ahnung von Möglichkeiten uner-

<sup>3</sup> Die Erzählung berichtet, daß Schwendars Tante »aus Angst vor der ewigen Verdammnis und dem Feuer der Hölle« sich ertränkte, indem sie »mit der geheimnisvollen eisernen Willenskraft der Schwachsinnigen« ihren Kopf in ein Regenfaß tauchte (GW E, 68). Schwendars Mutter dagegen hatte sich im Sterben aufgerichtet und gesagt: »Es ist die heilige Jungfrau Maria, sie winkt mir mit einem Licht (...).« (72–73). Auch die Gesten dieser Schwestern stehen in einem Spannungsverhältnis.

hörer Erlebnisse.« (GW E, 152) Und wiederum ähnlich heißt es in dem Erzählungsfragment »Das Fräulein und der Berühmte«: »Die Reihe der Offenbarungen fängt damit an, dass sie im Bett eine ungewohnte Stellung annimmt, auf die Hände gestützt und auf einmal ein durchdringendes Gefühl ihres Selbst gewinnt.« (SW XXIX, 125).

Ein ausführliches Gegenstück zur »Soldatengeschichte« bildet das Erzählungsfragment »Der Park«, an dem Hofmannsthal zwischen 1903 und 1905 arbeitete. Zunächst betritt ein Dichter den Park, den sein Vater angelegt hatte; für einen Moment erfährt er die mystische Einheit mit dem Dämon des Ortes, aber er kann das Gefühl nicht festhalten und fällt in den Alltag zurück. Der andere, der in dem Park etwas erfährt, ist ein alternder, hypochondrischer, innerlich erstarrter Hofrat; auch ihm wird eine Erleuchtung zuteil. Er sitzt auf einer Bank, dann wird er unruhig: »abermaliges Aufstehen« notiert Hofmannsthal (160). Sein Körper beginnt sich zu lockern:

Er spürt, nachdem die Sonne unter dass seine Seligkeit an rhythmisches Auf u Abgehen gebunden (...).

endlich die Bucht völliges Alleinsein. Bezogenheit: des Lichtes des Dunkels, des Windes. Die Gestalt löst sich, die Stimme ist weicher, die Finger werden länger. Die Luft spricht es aus: dies ist ein Mensch. Ein Punkt im Dasein, der ihn grenzenlos beglückt: der Punkt ist oben im Zenith, scheint von dort Wellen auszusenden, sinkt selbst herab, ihm ins Herz. (159–160)

Aber die Lösung des Körperschemas ist noch nicht am Ziel; sie wird weitergetrieben in einen tierischen Tanz, der den Hofrat als einen Verwandten der Elektra erkennbar macht: »dies [die Seligkeit] zu steigern lässt er sich endlich auf alle 4, schlägt mit dem Kopf in feuchte Zweige« (159), »er hüpfte auf allen vieren wie ein Hund um den Baum da kommt ein Wächter« (158). Eine andere Notiz setzt den Gedanken fort:

vergl. jenen Traum von de Quinzey: eine ungeheure Entscheidung irgendwo die irgendwie von ihm abhängig ist. (Mit Triumphen, Abschieden etc) Aber – dass er dabei Stellungen annimmt und wechselt, ganz unbewusst demüthige Stellungen – schließlich eine hündische Stellung auf allen vieren – das thut er wie wenn es das unwichtigste wäre – wie wenn er sich auch schämen müsste das zu thun – und doch hängt gerade davon alles ab. (161)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Das spielerische Verwandeln und Versetzen gestischer Muster von Werk zu Werk wird an der Beschreibung einer Brunnenfigur in der Erzählung »Der Goldene Apfel« evident: »(...) der alte [Brunnen] war mit einem Steindeckel verschlossen, auf dem eine steinerne Gestalt hockte, einem nackten Menschen nicht unähnlich, aber in der Stellung eines Tieres auf allen

Wie bei der »Soldatengeschichte« läßt sich auch hier ein sozialer Sinn der Gestik identifizieren. Als der Hofrat noch in dem Zug sitzt, der ihn zu dem Park bringen soll, heißt es: »Er denkt sich in die römische Kaiserzeit hinein, und dass er über die Sklaven so reden würde: ...« (158) Zwar erfährt man den Inhalt seiner Rede nicht, es liegt aber nahe, zwischen seiner demütigen Stellung als Hund und seinen Gedanken über Sklaverei eine Verbindung anzunehmen, eine Korrespondenz in der Idee völliger Unterwerfung. Ein kurzer Blick in andere Werke könnte diese Vermutung weiter stützen: »Sklave ! Hund !« ruft der Kaiser in »Der Kaiser und die Hexe« (GW GD I, 492), »Hund und Sklave / auf die Knie vor mir !« (GW D III, 230; vgl. auch 231) herrscht Sigismund in »Das Leben ein Traum« den Clotald an.<sup>5</sup> Maxima von Herrschaft und Unterwerfung hat Hofmannsthal in immer neuen Versuchen umkreist; der Band der Dramenfragmente ist voll von Stichworten wie »Caesarenwahnsinn« (SW XVIII, 10), »Caesarenwahnwitz« (339) oder »wahnwitzige Tyrannen« (33) einerseits, »Sclavische Demuth« (48, 64) oder »Sklavische Unterwürfigkeit« (33) andererseits. Ganz offensichtlich waren Stoffe, die in öffentlichen wie in intimen Beziehungen die Darstellung extremster, intensivster Asymmetrien der Macht erlaubten, für ihn von hohem Interesse; Stoffe, in denen Identitätsbildung nicht als ruhiges Wachstum, sondern – bis in die physisch durchschlagend – als Erwachen bedrohlicher, tabuisierter Wünsche erschien.

Dieses vergleichsweise allgemeine, aber in sich bewegliche Strukturmuster wird in der Erzählung »Dämmerung und nächtliches Gewitter« als Frage nach der väterlichen Autorität ausgelegt. Der Knabe Euseb, ein uneheliches Kind, kennt seinen Vater nicht, ist aber von Vaterbildern geradezu eingekreist: er trifft auf den Soldaten, der seine schwangere Geliebte verstößt, auf den Kaufmann, der seinen Sohn »Gott aufopfern« will (GW E, 194) – die Kreuzigung des Sohnes ist ein zentrales, von Euseb selbst in der Kreuzigung des Sperbers wiederholtes Motiv –, und er gedenkt des »barmherzige(n) (...) Vater(s) aller Kreaturen« (196). Auch hier orientiert sich die Identitätssuche an einer vertikalen Achse.

Füßen.« (GW E, 110) Die Erzählung datiert von 1897; die später konzipierte Figur des Hofrats erscheint als Ausschnittvergrößerung; ein peripheres Requisit gewinnt eine eigene Geschichte.

<sup>5</sup> Die Entstehungszeit von »Das Leben ein Traum« (1901–1904) überlagert sich z.T. mit der Park-Erzählung.

Der Knabe läuft durch die Straßen; als er die Kleider der Frauen streift, meint er, »weich und demütig dahinzusinken« (189), und zugleich spürt er, wie »etwas in ihm sich dabei gewaltsam aufbäumte«; seine Gestalt ist nicht eine, sondern »dieses Doppelte«:

minutenlang war er klein wie die Wiesel, wie die Kröten, wie alles was da an der zitternden Erde raschelte und lauerte; im andern Augenblick war er riesengroß, er reckte sich zwischen den Bäumen empor, und er war's, der in ihre Wipfel griff und sie ächzend niederbog; er war der Schreckliche, der im Dunkeln lauert und am Kreuzweg hervorspringt (...). (189–190)

Wie genau die Identität dieses Knaben der Gebärde verknüpft ist, erfahren wir aus einer fragmentarischen Notiz:

in dem Knaben ein grandioses Einteilen des Chaos, manchmal: dies unten, dies oben, dies rechts, dies links: damit wird er Herr über das Chaos. Dies unterstützt er durch Stellungen im Liegen; Aufstehn, steif knien. Nimmt er absurde Stellungen an im Bett so wird er schnell zur Chimäre, endet im Schlangenschweif u.s.f. dies in diesem Ton: ich darf nicht so liegen, sagte sich Euseb: sonst werde ich zur Schlange (192)

Als Hofmannsthal diese Sätze schrieb, hatte er die Arbeit am »Andreas« schon begonnen, und auf diesen Roman als das vielleicht vollständigste Archiv der Gebärden in seinem Werk möchte ich im folgenden eingehen. Die verschiedenen Stellungen, mit denen Euseb, ein Knabe, Schwendar, ein Mann und der Hofrat, ein Alternder noch für sich selbst als Möglichkeiten experimentiert hatten, in denen sie versuchsweise Identitäten annahmen oder abstreiften – sie finden sich hier auseinandergelegt zu einer Bilderfolge von Gesten der Herrschaft und der Unterwerfung, die dem Helden dieses Abenteuer- und Bildungsromans begegnen und die er selbst einnimmt oder phantasiert.

Auf einer der ersten Reisenstationen will sich dem Andreas ein Diener aufdrängen. Das ist das chronologisch Früheste, das wir von der Reise erfahren, und zugleich führt es in den Gehalt des Romans ein. Andreas weist den Mann ab, verfällt ihm aber schon fast im selben Moment; der Diener erkennt sich als den Stärkeren und gewinnt am nächsten Morgen seine Anstellung mit einem Trick. Schnell macht er sich zum Herren über Andreas; seine Reden lassen erkennen, daß er die Demütigung anderer genießt – wenn er etwa von der Gräfin Porzia erzählt, die er auf allen Vieren kriechen sah (GW E, 210), oder wenn er über Andreas flucht, »als wäre das vorn nicht sein Herr, sondern einer, mit dem er

lebenslang die Säu gefüttert habe.« (211) Andreas wird zunehmend schwächer und erkennt seine Unterlegenheit: »Geschieht mir recht. Da ist halt ein gewisses Ding um einen solchen großen Herrn, vor dem hat ein Lakai Respekt. Bei mir ists nichts, wollte ichs da erzwingen, es stünde mir nicht an.« (212) Der Bediente Gotthelff stellt sich bald als ein Schurke heraus; auf dem Finazzehof, den beide erreichen.

Dieser Hof erscheint wie die Utopie einer geglückten sozialen Ordnung. Nicht als ob die Hierarchien hier eingeebnet wären – aber mit einer minimalen Verwandlung ist alles ins Rechte gesetzt:

Die Leute so gut, so zutraulich, alles so ehrbar und sittlich, arglos, das Tischgebet schön vorgesprochen vom Bauer, die Bäuerin sorglich zu dem fremden Gast wie zu einem Sohn, die Knechte und Mägde bescheiden und ohne Verlegenheit, ein freundliches offenes Wesen hin und her. (213)

Hier also sind die sozialen Hierarchien von Herrschaft und Knechtschaft so gestaltet, daß Demütigung in ihnen keinen Ort hat – »ohne Verlegenheit« wissen die Untergebenen sich zu verhalten –, und eine andere Szene bestätigt den Befund noch einmal für die familiäre Hierarchie. Andreas und Romana sitzen auf der Hofbank zusammen, der Abend kommt. Andreas ist von der Unbefangenheit des Mädchens bezaubert, da sieht er durchs Fenster ihre Mutter herabschauen und wird unruhig.

Romana nickte nur froh und frei, zog ihn an der Hand, er solle sitzen bleiben, die Mutter nickte dazu und ging vom Fenster weg. Das war Andreas fast unbegreiflich, er wußte nichts anderes gegenüber Eltern und Respektpersonen als gezwungenes und ängstliches Betragen; er konnte nicht denken, daß der Mutter ein solcher freier Umgang anders als mißfällig wäre (...). (219)

Auch hier also ein soziales Verhältnis ohne Demütigungen, ein »freier Umgang«, der sich in zauberischer Weise innerhalb der patriarchalischen Herrschaft entfaltet.

Von solcher Zwanglosigkeit bei gleichzeitig stabiler Tradition ist Andreas weit entfernt. Vielmehr begegnen in seinen Phantasien Szenen extremer Demütigung und auch hier wiederum die Demutsgebärde schlechthin, die des Hundes:

Er sah sich als zwölfjährigen Knaben, sah das Hündlein, das ihm zugelaufen war, ihm auf Schritt und Tritt folgte. Die Demut, mit der es in ihm (...)

seinen Herrn erblickte, war unbegreiflich (...). Meinte es, sein Herr zürne, so warf es sich auf den Rücken, zog die Beinchen angstvoll an sich, gab sich ganz preis, mit einem unbeschreiblichen Blick von unten her. Eines Tages sah es Andreas in der gleichen Stellung vor einem großen Hund, die er geglaubt hatte, es nehme sie einzig gegen ihn ein, um seinen Zorn zu beschwichtigen und sich seiner Gnade zu empfehlen. Die Wut stieg in ihm auf, er rief das Hündlein zu sich. Schon auf zehn Schritte wurde es seine zornige Miene gewahr. Und es kam kriechend heran, den zitternden Blick auf Andreas' Gesicht geheftet. Er schmähte es eine niedrige und feile Kreatur, unter der Schmähung kam es näher und näher. Ihm war, da habe er den Fuß gehoben und traf das Rückgrat von oben mit dem Schuhabsatz. Das Hündlein gab einen kurzen Schmerzenslaut und knickte zusammen, aber es wedelte ihm zu. Er drehte sich jäh um und ging weg, das Hündlein kroch ihm nach, das Kreuz war gebrochen, trotzdem schob es sich seinem Herrn nach wie eine Schlange, bei jedem Schritt einknickend. (232–233)

Diese Szene der Erinnerung tritt im Roman in unmittelbarem Kontrast mit einer anderen Gebärde der Demut – nicht der hündischen, sondern der religiösen –: Andreas sieht, aus seinen quälenden Tagträumen erwacht, einen Kapuzinermönch auf der Straße; an einem Kreuz kniet der Mönch nieder. »Er flüchtete mit seinen Gedanken in die Gestalt«, heißt es dann von Andreas, »bis sie ihm an einer Wendung der Straße entschwand. Dann war er wieder allein.« (233) Wiederum also ein Experiment mit der Gestalt; das demütige Knien des religiösen Menschen erscheint als Möglichkeit, wird aber im nächsten Moment schon wieder durch neue Phantasien abgelöst; Andreas denkt sich in den Onkel Leopold hinein, einen »gewalttätigen unglückseligen Menschen« (231); er sieht sich faunisch durch den Wald springen, die Frau sich unterwerfend. Auf die Gewaltphantasien folgt erneut eine Demutsgebärde: »Aber er verstand sich zu retten – ein Fußfall vor der Kaiserin ...« (233). Überwältigung des Anderen und Unterwerfung sind hier noch unmittelbar einander benachbart, nur durch einen Moment getrennt; beide liegen der Phantasie des Andreas gleich nah, mit beiden ist die Identifikation gleich möglich.

Das Geschehen auf dem Finazzerhof, das den Bildungsgang des Andreas in nuce bereits enthält, wird noch einmal verkürzt abgebildet in seinen Träumen. Der erste führt ihn in seine Vergangenheit als Knabe zurück:

Alle Demütigungen, die er je im Leben erfahren hatte, alles Peinliche und Ängstigende war zusammengekommen, durch alle schiefen und queren Situationen seines Kindes- und Knabenlebens mußte er wieder hindurch. (225)

Die Erinnerung erlittener Demütigung ist eine wesentliche Station der inneren Entwicklung von Hofmannsthals Figuren; Andreas teilt sie mit Schwendar, auch mit dem Teppichhändler in der Erzählung »Der Goldene Apfel« (GW E, 105).

Auch in diesem Traum vermischen sich die Bilder erfahrener und angetaner Gewalt: Andreas sieht Romana vor sich, mit abgerissenen Kleidern; dann sieht er die Katze wieder, der er als Kind das Rückgrat gebrochen hatte: »kriechend mit gebrochenem Kreuz, wie eine Schlange kommt sie ihm entgegen« (GW E, 226); als er über sie hinwegsteigen will, »trifft ihn der Blick des verdrehten Katzenkopfes von unten, die Rundheit des Katzenkopfes aus einem zugleich katzenhaften und hündischen Gesicht, erfüllt mit Wollust und Todesqual in gräßlicher Vermischung«. Er will schreien, der Traum führt ihn in den Wandschrank seiner Eltern, dort findet er die abgetragenen Kleider wieder – die vergangenen Selbstbilder und Identitäten –, er windet sich schweißtriefend hindurch; seine eigene Bewegung hat noch etwas von der schlangenhaften Katze, und hier könnte man an Euseb erinnern, der ja auch in manchen seiner Stellungen der Schlangengestalt nahe war.

Der zweite Traum führt in die Gegenwart; Romana, die im ersten sich entzogen hatte, ist näher gerückt; die Bilderwelt ist verwandt, aber prägnanter geformt. Zunächst fällt Romana, sie rutscht Andreas auf den Knien nach – erneut eine Demutsgeste –; in einer zweiten Traumszene kommt sie ihm aufrecht entgegen, scheint einen Kuß zu erwarten; als er sie umfassen will, schlägt sie nach ihm; Andreas erwacht. Die Gewalt ist hier fast spielerisch und übermütig geworden, es ist ein Glückstraum.

Bei der Abreise vom Finazzerhof sieht Andreas einen Adler über den Bergen kreisen. Die Abfolge der Tierbilder vom kriechenden, am Boden sich windenden zum schwebenden gibt noch einmal eine Spiegelung der Gesten von Herrschaft und Demütigung; beim Anblick des Adlers spürt Andreas »diese Macht, dies Empordrängen, diese Reinheit« (238). Aber der Schluß dieses Abschnitts schenkt ihm die Tagtraumvision einer neuen Gebärde, die symbolische Erniedrigung und Erhöhung ohne Gewalt zeigt: er sieht im Geist Romana »niederknien und beten: sie bog

ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ruhe bettet, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm unsagbar.« (239) Entscheidend ist hier, daß in der Abfolge der symbolischen Tiere nicht der Adler das letzte ist – also nicht die absolute Herrschaft –, sondern daß sein Bild wiederum abgelöst wird durch das des Rehs: des Tiers, das sich beugt, ohne an Würde dabei zu verlieren. Die männliche Figur des Adlers wird sozusagen balanciert durch die weibliche des Rehs; man wird an Hofmannsthals Deutung des Brutus, an die weibliche Geste eines Mannes, erinnert.

Ich habe mit der Analyse der Kärntener Episode begonnen, obwohl der Roman in Venedig einsetzt. Nun also zum eigentlichen Anfang. Andreas trifft am frühen Morgen in Venedig ein und ist orientierungslos – nicht nur räumlich, sondern, wie sich sogleich zeigt, auch sozial. In seiner Verlegenheit wendet er sich an einen Mann, der »nach seinen Bewegungen und Manieren« (198) den besten Ständen anzugehören scheint, aber unter seinem Mantel nur Hemd und Strümpfe trägt – das erkennt Andreas bei der formellen Begrüßung, als der Mantel des Fremden vorne aufgeht, und er ist nun so verlegen, daß er seinerseits »unwillkürlich (...) den Reisemantel vorne auseinanderschlug« (199). Denkt man bei dieser Szene die sozialitätsstiftende Kraft der Begrüßung mit – Hofmannsthal hat sie immer wieder virtuos eingesetzt –, dann erkennt man in der Verlegenheit des Andreas ein neues Element von Würde: er schlägt den Mantel auseinander, um dem Anderen die Demütigung zu ersparen, um einer Symmetrie willen.

Mit dem Angebot des Fremden, Andreas zu Diensten zu sein, wird das im Kärntener Teil angeschlagene Thema fortgesetzt; auch die Konversation bezieht sich in der Folge zu einem erheblichen Teil auf Dienstangebote, Hinweise, wo gute Dienste zu finden seien und Reflexionen über Dienstverhältnisse. Charakteristisch für den venezianischen Teil ist nun, daß die soziale Ordnung nicht mehr unmittelbar zu identifizieren ist. Gegenüber dem Finazzehof, wo sie in einem utopischen Sinne heil war, und gegenüber dem Verhältnis Andreas – Gott helff, wo sie schlechthin verkehrt war, werden nun Ordnungserwartungen an die soziale Hierarchie sehr schnell fragwürdig. Das gilt für die Szene zu Anfang – der Vornehme erweist sich als ein Verarmter –, es gilt für das Haus, in dem Andreas Unterkunft findet, das ein »vornehmes, aber recht verfallenes Ansehen« hat (199). Auch die Erwartungen an eine

soziale Physiognomik zerfallen schnell: ein Mann, der zunächst sehr verwegen erscheint, wird im nächsten Moment von einem Mädchen ausgeschimpft, so daß man ihn für einen Bedienten halten muß, kurz darauf aber stellt sich heraus, daß es sich um den Grafen Prampero handelt, den Vater jenes Mädchens; kontrastierend zum ersten Eindruck von Männlichkeit erkennt Andreas die Hand des Grafen, die wohlgeformt ist, »nur zu klein für einen Mann und dadurch unerfreulich« (241) – aber dann spricht der Graf mit Andreas und zeigt dabei eine Würde, die jedenfalls für einen Moment seine Unzulänglichkeit vergessen macht. Überhaupt scheint das Verhältnis von Unzulänglichkeit und Würde im venezianischen Teil die Menschen in ein gegenüber der Kärntener Bergwelt diffuseres und differenzierteres Licht zu stellen; den Andreas selbst, dann aber vor allem den Malteser, der sein spiritueller Lehrer wird.

Bevor Andreas diesem Mann begegnet, wird er zum Zeugen einer neuen Szene von Herrschafts- und Demütigungsgebärden: vor einem Café sieht er einen »plumpe(n) Mann mit bläulicher Rasur in mittleren Jahren, der einen fremdartigen Rock mit Verschnürung trug« (245); dieser

hörte in bequemer Stellung und mit unbewegter Miene einem jungen Mann zu, der in ihn hineinredete, dabei nicht wagte, seinen Stuhl an den Tisch zu ziehen, ja sich kaum wirklich niederzusetzen getraute, daß Andreas ihn nicht ansehen konnte, ohne Mitleid und Unruhe zu spüren.

Sein Begleiter klärt ihn über die beiden auf – es handelt sich um einen reichen Griechen und seinen verschuldeten Neffen – und weist ihm die Szene noch einmal:

Sehen Sie unauffällig hin: der Alte würdigt ihn kaum eines Blickes, geschweige denn einer Antwort. Er raucht und läßt ihn reden – bemerken Sie, wie der unglückselige Bettler sich krümmt (...). (...) am Schluß wird der Junge vor ihm auf die Knie fallen, der Alte wird so wenig darauf achten, als wenn es ein Hund wäre. Er wird sich an sein Gewand hängen, der Alte wird ihn abschütteln und seines Weges gehen, als wenn er allein wäre. (246)

Dies geschieht dann tatsächlich:

Der reiche Grieche und sein bettelarmer Neffe standen auf – die plumpe Herzenshärte des einen, die hündische Demut des anderen waren abscheulich. In beiden schien die Menschennatur entwürdigt. (...) als nun beide gegeneinander, in einer Art von Fauchen der eine und Winseln der andere,

ihre Stimme erhoben, meinte [Andreas] dazwischen springen und sie mit dem Stock zur Ruhe bringen zu müssen. (247)

Beziehungsreich kehrt in dieser Szene das Bild des Hundes wieder – der Kärntener Traum findet hier eigentlich seine Deutung –, aber die Stellung des Andreas ist verwandelt; er ist nicht mehr selbst involviert, sondern will Gerechtigkeit stiften, auch um den Preis der Gewalt, des Schlagens – eine Versuchung, die im »Salzburger Großen Welttheater« und im »Turm« wiederkehrt.

Während der unwürdigen Begebenheit zwischen dem Onkel und dem Neffen ist Andreas auf einen dritten Gast des Cafés aufmerksam geworden, und zwar wegen *dessen* Stellung. Es ist der Malteserritter Sacramozo, von dem die einen vermuten, daß er Jesuit, die anderen, daß er Freimaurer sei; Naphta und Settembrini sozusagen in Personalunion. Andreas ist von seiner Erscheinung offensichtlich fasziniert; sie beschäftigt ihn so sehr, daß er den Erklärungen seines Begleiters kaum Gehör schenkt.

Es war ein überlanger, schmaler Körper, der sich schreibend über das kleine Tischchen bog, unter welchem die langen Beine keinen Platz fanden als durch Bescheidenheit, überlange Arme, die sich notdürftig unterbringen konnten, überlange Finger, die den schlechten, ächzenden Federkiel führten. Die Stellung war unbequem und beinahe lächerlich, aber nichts hätte das Wesentliche des Mannes schöner enthüllen können als diese Unbequemlichkeit und wie er sie ertrug, besiegte, ihrer nicht gewahr wurde. Er schrieb hastig, die Zugluft zerrte an dem Blatt, er hätte müssen ungeduldig sein, und doch war eine Beherrschung in allen seinen Gliedern, eine – so seltsam das Wort klingen mag – Verbindlichkeit gegen die toten Gegenstände, die ihm so mangelhaft zu Dienst standen, ein Hinwegsehen über die Unbequemlichkeit der Lage, das unvergleichlich war. (246–247)

Charakteristisch für diese Stellung ist, daß in ihr die auseinanderfallenden, ins Unwürdige verzerrten Elemente der Stellungen von Onkel und Neffe aufgehoben sind: dieser hatte sich kaum zu sitzen getraut, jener seine soziale Überlegenheit durch bequemes Sitzen demonstriert. Der Malteser sitzt unbequem und gebeugt, behält aber dabei seine Würde. Die Beziehung zwischen Andreas und dem Malteser bildet sich an einem kleinen Dienst, den der Jüngere dem Älteren leistet: von der Zugluft wird ein Blatt des Maltesers heruntergeweht; Andreas greift es und reicht es ihm, der sich selbst schon gebückt hatte. Später taucht ein

weiteres Blatt auf, Andreas trägt es dem Malteser nach, und nun wird Sacramozo sein neues gestisches Vorbild:

Er stand vor dem Fremden wie entseelt, sein Körper kam ihm plump und seine Haltung bäurisch vor. Aber jedes Glied seines Körpers wußte um jedes Glied und führte das Bild der hohen, in nachlässiger Bestimmtheit, in herablassender Verbindlichkeit sich leicht gegen ihn neigenden Gestalt ins Innere, wie eine Flamme auf Flamme bebte. (248)

Das Verhältnis von Andreas zu dem Malteser wird als Alternativmodell zu dem Verhältnis Onkel–Neffe entwickelt; es hat ein höheres Maß an Symmetrie als jenes. Die Überlegenheit in Stand und Alter wird von dem Malteser nicht zur Demütigung des Andreas genutzt<sup>6</sup>, vielmehr bestimmen wechselseitige Respektbezeugungen die Szene.

Eine Stelle aus den fragmentarischen Teilen des Romans bestätigt, daß es sich bei dem Bildungsgang des Andreas um Lehrjahre einer Souveränität handelt, die die Demut zwanglos in sich aufgenommen hat:

Malteser: »knien? – wie einer kniet, um von einem göttergleichen Lehrer Belehrung zu empfangen, – diese Gebärde, ich werde gestorben sein, ohne sie auf meinem Lebensweg gefunden zu haben. Wird dieser Junge der sein, der zu knien vermag?« (307–308)

Auch im »Andreas« kann eine Teleologie auf das Knien hin zumindest vermutet werden, schon der Schluß des Kärntener Teils hatte das nahegelegt. Was Schwendar in der »Soldatengeschichte« eher zufällig findet, bei seinem Stellungswechsel im Bett, wird für Andreas zum Ziel des Bildungsromans.

Hofmannsthals Plan mündet in Notizen zu der »Reise des Maltesers nach Persien« (310–319) und nimmt damit das Thema von Herrschaft und Demütigung variierend wieder auf. Hier nämlich hätte dem Roman eine »Novelle von einem Schah« (310) eingeflochten werden sollen. Angedeutet wird die despotische Herrschaftsform: »Der Herrscher: außerordentlichste Selbst-idolisation. (...) Einmal tritt er an einen Juwelier, der Waren ausbreitet, heran, statt diesen zu sich zu winken: Er *fühlt* den Akt der Herablassung selbst mit außerordentlichem Staunen.« (311)

<sup>6</sup> *Noch* nicht. Eine spätere Notiz lautet: »Sagredo besucht manchesmal Andreas nur um ihn zu erniedrigen.« (SW XXX, 200; vgl. auch GW E, 300). Das Stufenmodell der Entwicklung wird von zyklischen Tendenzen durchbrochen; ältere Verhaltensmuster kehren wieder.

Dem Schah als dem despotischen Herrn steht gegenüber die jüdische Sklavin Leah, die ihrerseits Herrschaftsambitionen hat. Der Roman nähert sich einer Philosophie der Politik<sup>7</sup> und von daher wird es verständlich, daß seine späteren Metamorphosen und Verzweigungen immer weiter in die Richtung des politischen Romans gehen, daß Disraelis »Lothair« als verwandte Möglichkeit auftaucht, der im durchsichtigen Gewand des Abenteuer- und Bildungsromans eine Allegorie der englischen Politik gibt (vgl. BW Redlich, 68), daß Andreas selbst einer politisch-diplomatischen Karriere zugeführt wird, ja daß der Frühsozialismus und die demokratisch-revolutionären Bewegungen zu Themen des Romans werden. Im Zusammenhang mit dem späten Plan eines Romans über den Herzog von Reichstadt, in den Teile des Andreas-Stoffes eingehen, notiert Hofmannsthal:

Schneider Weitling 1842. Der Hilferuf der deutschen Jugend. Herausgegeben und redigiert von einigen deutschen Arbeitern. behandelt u.a. die Misshandlung der deutschen Handwerksburschen durch die Passbureaus – das ewige ›Halt's Maul‹, die Entwürdigung (...). (SW XXX, 260)

Hier wird eine Kontinuität faßbar, ein Motiv, das sich über Werkgrenzen hinweg durchhält: in der Figur des Erniedrigten treffen sich der Dragoner Moses Last und die Handwerksburschen des Vormärz. Der Gehalt, den bereits die ersten Abschnitte des »Andreas« implizierten, tritt in den späten Notizen nach außen: Hofmannsthal war der Leser nicht nur von Keats und Novalis, sondern auch von Georg Büchner. An den Historiker und Parlamentarier Josef Redlich schreibt Hofmannsthal im Februar 1907, kurz vor dem Beginn der Arbeit am »Andreas«:

Seien Sie versichert, daß es bei mir häufiger Begegnungen nicht bedarf um eine Antheilnahme an Ihrer Thätigkeit, sowohl der gelehrten als auch der activ politischen, lebendig zu erhalten. Ich möchte wenigstens für meine Person und soweit die Kräfte reichen eine Klasse zu repräsentieren trachten, welche in keinem Lande ungestraft fehlen darf, in Österreich aber wenn ich nicht irre all zu lange gefehlt hat: die Klasse der zugleich politisch interessierten und desinteressierten, das heißt in Bezug auf nächste Zwecke unabhängigen Menschen. Hoffentlich giebt es noch irgendwo einige von dieser Sorte,

<sup>7</sup> Vgl. Hofmannsthal's Aufzeichnung vom November 1927: »Roman. Müßte ein Kompendium sein. Philosophie der Politik – bis in ihre feinsten Verästelungen in die Biologie – Verhältnis der Lebensalter zueinander, die Berufe und ihre Erfahrungen, und wie sie auf die Menschen zurückwirken – das Gleichgewicht im Sozialen trotz der Ungleichheiten und Spannungen, worin das Ausgleichende liegt.« (GW RA III, 591)

denn auf ihrer Existenz stützt sich eigentlich erst die Möglichkeit nicht ganz meskiner politischer Tätigkeit. (BW Redlich, 7)

Als dieser Klasse zugeachter Bildungsroman kann der »Andreas« gelesen werden.<sup>8</sup> Er ist bisher weitgehend als erotischer Bildungsroman verstanden worden – zum ersten Mal magistral von Richard Alewyn<sup>9</sup> – und hat dabei auf die Frage nach den erotischen Schicksalen des Andreas, Romanas und Maria-Mariquitas die unterschiedlichsten Antworten provoziert. Tatsächlich ist die politische Schicht von der erotischen nicht völlig abzulösen: auch die erotischen Verhältnisse sind beständig von Gewalt- und Demütigungsstrukturen durchzogen und ebenso sehr geht Triebhaftes in den Willen zur Herrschaft ein. Will man die beiden Linien auf einen Begriff bringen, dann könnte man von der Bildung zu einer integralen Männlichkeit sprechen.

Nun lassen sich auch die Grenzen von Hofmannsthal's Politik relativ einfach bestimmen; nicht nur von heute aus gesehen, sondern bereits vom Kenntnisstand der zeitgenössischen Soziologie her. Er geht prinzipiell von dem aus, was Max Weber als den Typus der traditionellen Herrschaft beschrieben hat: »Reinster Typus ist die patriarchalische Herrschaft. Der Herrschaftsverband ist Vergemeinschaftung, der Typus des Befehlenden der ›Herr‹, der Verwaltungsstab ›Diener‹, die Gehorchenden sind ›Untertanen‹.«<sup>10</sup> Allerdings kennt Hofmannsthal auch die prophetische Erschütterung der traditionellen Herrschaft – die Figur des Ninyas (vgl. »Die beiden Götter« GW D III, 567–587) und die des Kinderkönigs im ersten »Turm« stehen dafür ein, und eigentlich weist schon die Geste des Sich-Bückens in diese Richtung –, von daher war er erstaunlich offen für anarchistische Tendenzen, etwa für die Initiativen Gustav Landauers. Aber auch sie haben immer eine spezifisch gemeinschaftliche Prägung; abstrakte Vergesellschaftungen verfallen entweder der Kritik – so vor allem das Geld –, oder sie treten nicht in Hofmannsthal's Blickfeld – so vor allem die bürokratisch-legale Herrschaft. Ande-

<sup>8</sup> Insofern scheint mir die These von Ursula Renner-Henke, daß es sich bei der Reise des Andreas um eine »isolierende ›voyage intérieure‹« handle, um eine »narzißtisch geprägte Suche nach seinem ›wahren Selbst‹« (HF 8, 1985, S. 239), ergänzungsbedürftig.

<sup>9</sup> Richard Alewyn, Andreas und die ›wunderbare Freundin‹. – In: R. A., Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 131–167.

<sup>10</sup> Max Weber, Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. – In: M. W., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen 1973, S. 478.

rerseits sollte man sich von der traditionalistischen Stoffschicht nicht täuschen lassen: in ihrem Innern hat sich bereits eine Verwandlung vollzogen, despotische oder feudale Herrschafts- und Demutsgeesten sind in ihrem Sinn nicht mehr traditional bestimmt, sondern tabuisierten Triebabteilen dienstbar geworden; sie werden als Erweiterung der expressiven Möglichkeiten eingesetzt. Hier ist der Ort, von einem anderen politisch-gestischen Postulat zu sprechen; von dem des aufrechten Ganges, das die bürgerliche Emanzipation begleitet hatte. Es betonte die Egalität, die symbolische Erniedrigung wurde fallengelassen oder auf ein Minimum reduziert: so trat um 1800 an die Stelle des Verneigens das gedämpftere Abnehmen des Hutes.<sup>11</sup> Wenn man Hofmannsthal abstrakt an diesem bürgerlichen Haltungsideal mißt, scheint er zunächst rein feudalistisch. Man sollte aber in einem weiteren Analyseschritt auch die historischen Schicksale dieser Geste im 19. Jahrhundert mitbedenken und in Rechnung stellen, daß hier eine Dialektik der Aufklärung am Werk war, die den Charakter des aufrechten Gangs verwandelte: er wurde zu einem autoritären Haltungspostulat, zu einer Selbstbehauptungs- und Repräsentationsgeste<sup>12</sup>; als Beleg sei verwiesen auf die oft Foltergeräten so ähnlichen, für Kinder gedachten Stütz- und Korrekturapparate, die Schreber entwickelte, der Vater des großen, von Machtphantasien besessenen Paranoikers Daniel Paul Schreber. In diesem Moment springt die Humanität zu anderen Gesten über; die Entdeckung des Kniens nicht nur bei Hofmannsthal, sondern auch in der zeitgenössischen Kunst – stellvertretend sei Camille Claudel genannt – deutet an, daß die Krisen der menschlichen Beziehungen in einem strikt aufrechten Schema nicht mehr lösbar sind. Wo die zeitgenössischen instituierten Muster der Körperhaltung nicht mehr tragen, vollzieht sich der Rückgriff auf ältere.

Hofmannsthal spannt die Geste maximal, er steigert die Intervalle des Ausdrucks und erreicht die Grenze der Konvention, zugleich aber bleibt er innerhalb der hochkulturellen europäischen Gebärdensprache von symbolischer Erhöhung und Erniedrigung. Die wie auch immer erweiterten und expressiv gesteigerten Muster des antiken und des christli-

<sup>11</sup> Vgl. Bernd Jürgen Warneken, Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Haltungsideals. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. 179, 32. Jg. 1990, H. 1, S. 39–52.

<sup>12</sup> Vgl. ebd. bes. S. 47 ff.

chen Abendlands geben den Rahmen ab, in dem die Konflikte der Macht und der Liebe ihm lösbar erscheinen: die gefalteten Hände am Schluß von »Cristinas Heimreise« und der »Frau ohne Schatten«, das nahezu ubiquitäre Knien vor- oder miteinander; und selbst wenn Elektra über die Bühne kriecht und tanzt, bleiben ihre Gebärden benennbar. Hofmannsthals historische Situation erlaubte ihm, noch für seine kühnsten Versuche auf die Tradition zurückzugreifen. Bereits der Knabe, der in »Age of Innocence« beschreibt, wie er die gestischen Normen der Sozialisationsinstanzen zurückweist und in seinen Bewegungen »heftiger und häßlicher« wird (GW E, 19) – auf zwei Seiten wird in diesem Text schon nahezu vollständig das gestische Repertoire der späteren Figuren entworfen –, vermag sich doch zugleich selbstbewußt kulturell zu situieren. Diese Möglichkeit war den nach ihm Kommenden verschlossen. So teilt der junge Kafka mit Hofmannsthal die Sensibilität für Machtstrukturen und ihre gestischen Ausprägungen, aber der Horizont der Darstellung hat sich bei ihm entscheidend verschoben. Die folgende Szene aus »Beschreibung eines Kampfes« dürfte entstanden sein, als Hofmannsthal am »Andreas« arbeitete:

Als ich noch nach einem Mittel suchte, um (...) bei meinem Bekannten bleiben zu dürfen, fiel mir ein, daß ihm vielleicht meine lange Gestalt unangenehm sein könnte, neben der er seiner Meinung nach klein erschien. Und dieser Umstand quälte mich (...) so sehr, daß ich meinen Rücken gebückt machte, bis meine Hände im Gehen meine Knie berührten. Damit aber mein Bekannter die Absicht nicht merkte, veränderte ich meine Haltung nur ganz allmählich (...). Aber mit plötzlicher Wendung sah er mich an – ich war noch nicht ganz fertig – und sagte: »Ja, was ist denn das? Sie sind ja ganz krumm! Was treiben Sie da?« »Ganz richtig«, sagte ich, den Kopf an seiner Hosennaht, weshalb ich auch nicht ordentlich aufschauen konnte. »Sie haben ein scharfes Auge.«<sup>13</sup>

Diese Geste ragte in eine andere Zeit, für sie findet sich im Repertoire Alteuropas kein Name mehr. Sie weist auf subkulturelle Randzonen, vielleicht auf die Welt des Zirkus oder auf die Narren, denen Kafka so viele Überlegungen widmete, und die Hofmannsthal nur einmal gestreift hat, in der Figur des Furlani im »Schwierigen«.

<sup>13</sup> Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1976, S. 14.