

Den ‚Geist der Nacht‘ sehen Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen

Angelika Jacobs

Hugo von Hofmannsthal ist eigenen Aussagen zufolge kein Schriftsteller, der seine Inspiration aus der Musik schöpft, wie die Autoren der Romantik oder des französischsprachigen Symbolismus: „Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe“, lautet der demonstrativ-lakonische Ausspruch des jungen Literaten von 1894.¹ Trotz seines selbst diagnostizierten Musik-Defizits avanciert Hofmannsthal in der langen Zusammenarbeit mit Richard Strauss zum bedeutendsten Librettisten seiner Zeit, dessen Texten der Komponist eine fundamentale Musikalität attestiert. Neben der visuellen Grundorientierung existieren latente, aber markante Züge einer musikalischen Poetologie. Diese ist, wie anhand der ersten drei lyrischen Dramen Hofmannsthals gezeigt werden soll, eng mit dem Begriff der „Stimmung“ liiert, dessen Ursprung in den musikalischen Kosmogonien des Pythagoreismus und Platonismus mit der Idee einer verborgen tönenden, Mensch und Natur beeinflussenden Harmonie der Sphären liegt. Spätestens seit 1800 wird das klangmetaphysische Konzept der Sphären- und Weltharmonie,² das am nachhaltigsten der deutsche Stimmungsbegriff transponiert, massiv von anthropomorphen Fortschreibungen überlagert, die den kosmogonischen Kern zur Metapher oder Konnotation depotenzieren und in disparate einzelwissenschaftliche Definitionen auflösen.³ Daher können sich um 1900 in einem umgangssprachlich gewordenen Stimmungsbegriff musikalische, literarische, philosophische und psychophysische Diskurse kreuzen, deren Vernetzungen seinen proteischen und synästhetischen Charakter betonen. Zugleich entstehen disziplinspezifische Prototheorien, die großteils nicht mehr ineinander übersetzbar sind⁴.

¹ Hofmannsthal: *Gesammelte Werke* (künftig zit. als GW mit röm. Bandzahl), Bd. X, S. 382 (Aufzeichnung v. 29.4.1894).

² Zur Entwicklung musikalischer Poetiken seit 1800 s. den Überblick bei Wolf: *Musicalization of Fiction*, S. 97-109.

³ Spitzer: *Ideas of World Harmony*. Als Konzepte bezeichnet die historische Semantik die sukzessive mit einem Begriff verknüpften, grundsätzlich aber von ihm loslösbaren abstrakten Vorstellungskomplexe; zur Aktualisierung der begriffsgeschichtlichen Tradition s. Janidis: *Komponenten- und Funktionsanalyse*, S. 13-37.

⁴ Vgl. Wellbery: „Stimmung“.

Diese Entwicklung ist Hofmannsthal zumindest in den literaturrelevanten Ausschnitten präsent. Seine *Verse, auf eine Banknote geschrieben* (1890) spielen mit dem Kontrast zwischen dem Modewort „Stimmung“⁵ und dem alten, synästhetischen Konzept des Enthusiasmus, der rauschhaft visionären oder akustischen Inspiration im Zeichen der Sphärenharmonie.⁶ Demgegenüber zeigen die Aufzeichnungen der 1890er Jahre den Stimmungsbegriff in verwirrender Wandelbarkeit: Trotz seines leitmotivischen Charakters entzieht er sich durch ein schwankendes semantisches Profil zielstrebigem Interpretationen. In den Konzeptionen der ersten lyrischen Dramen, die thematisch um die Opposition von Dilettantismus und Künstlertum kreisen, können jedoch verschiedene Aktualisierungen in Verbindung mit der Frage nach den Funktionen des Musikalischen beim frühen Hofmannsthal beschrieben werden.

I. Musikalische Komponenten einer anti-naturalistischen Poetologie

In der späten Selbstdeutung *Ad me ipsum* (1916-1929) spricht Hofmannsthal im Rückblick auf seine früheste Schaffensphase als Autor von Gedichten und lyrischen Dramen vom „Musikhaften“ des damaligen Zeitgeistes, das sich literarhistorisch als Einfluss der französischen Symbolisten⁷ konkretisiert. Dieser wird durch den prägenden Kontakt zu Stefan George vermittelt,⁸ in dessen elitärem Periodikum (den ab 1892 erscheinenden *Blättern für die Kunst*) und Verlag Hofmannsthal publiziert. Entsprechend zitiert schon der Achtzehnjährige den symbolistischen Konnex von Stimmung und Landschaft, wenn von der Suggestion „namenlose[r] Stimmungen“ durch ein Bild die Rede ist; darüber hinaus verweist er auf die Intermedialität moderner Literatur: „Unsere Klassiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und Musiker.“⁹ Der vom frühen Hofmannsthal intensiv rezipierte und reflektierte Symbolismus mit seinen musikalischen Poetiken und der von Mallarmé entwickelten Technik der suggestiven Evokation von Abwesendem¹⁰ wird dem prosaischen Naturalismus Zolascher Prägung als lyrisch-musikalischer Stil entgegengestellt.¹¹ Während Arno Holz Anfang der

⁵ Vgl. die populäre Variante des Stimmungsbegriffs im Brief v. 15.5.1892 an Marie Herzfeld (Hofmannsthal: *Sämtliche Werke* (künftig zit. als SW mit röm. Bandzahl), Bd.III, S. 317).

⁶ GW I, S. 94.

⁷ SW III, S. 385.

⁸ SW III, S. 387 (Brief an Walther Brecht v. 20.1.1929).

⁹ GW X, S. 349 (Tagebuch v. 13.7.1892), 332.

¹⁰ Zu Hofmannsthals produktiver Symbolismus-Rezeption s. Vilain: *Hofmannsthal and French Symbolism* sowie, zum musikalischen Dichtungskonzept des Symbolismus, Hirsbrunner: „Musik und Dichtung“.

¹¹ Vgl. GW X, S. 354 (Tagebuch v. 22.12.1892). Im März 1893 skizziert Hofmannsthal auch einen produktionsästhetischen Suggestionbegriff, der den subjektiven Teil der künstlerischen Individualität bezeichnet, welcher sich in Symbolen und Andeutungen – „einer Art persönlicher Musik, eben der ‚Grundstimmung‘“ – ausdrückt (ebd., S. 357).

1890er Jahre, parallel zur Entstehung der ersten lyrischen Dramen des Wiener Autors, Verfahren textueller Stimmungspräsentation entwickelt, welche die etablierte Dichotomie von Symbolismus und Naturalismus tendenziell unterlaufen, situiert Hofmannsthal seine Einakter mit Blick auf die französische Literatur im gewohnten Fadenkreuz zwischen lyrisch-stimmungshafter Suggestion und detailgetreuer Darstellung:

Symbolistische Technik eine Unterstützung, wie die Instrumentation gegenüber symphonischen Gedanken, wie Bemalung bei Holzskulpturen, reine Farbe gegenüber Zeichnung. Photographie / Naturalismus verzichtet auf die Mitwirkung der Suggestion (der Farbe), welche sie durch Genauigkeit ersetzen wollen.¹²

Diese „Technik“ beinhaltet auch das durch Hermann Bahr reformulierte¹³ Konzept der ‚Transposition‘, das bei Mallarmé die Kluft zwischen sprachlichem Zeichen und Bezeichnetem¹⁴ benennt und die undefinierbarkeit des Stimmungshaften als autonomen Produktions- und Rezeptionsfaktor mitreflektiert. Hofmannsthal stellt das Transponieren im Sinne eines plurimedialen Lebensprinzips der empirischen Referenzialität des Naturalismus gegenüber.¹⁵ Als Äquivalent eines symbolistischen Dichtens, das sich von der Sprache respektive von ihren als Transposition gefassten Grenzen her definiert, erscheint im deutschsprachigen Raum in den frühen Werkstufen Georges, Hofmannsthals und Rilkes eine lebensphilosophisch modifizierte, musikalische Suggestionspoetik unter dem Vorzeichen des Stimmungsbegriffs. Hofmannsthal belegt sie gelegentlich auch mit dem Schlagwort des ‚Vorwands‘, das Rilke systematischer verwenden wird.¹⁶ Die Vorwand-Poetik buchstabiert die zeichenhafte, frei flottierende Funktion des Stimmungsträgers aus, sei es ein „Ding“ oder ein lebendiges Gegenüber, an dem sich die Gefühlsbewegungen des erlebenden Ich in assoziativer Autonomie, ohne die Zielgerichtetheit des szenischen oder narrativen Handelns entfalten.

Das Suggestionverfahren erweist sich auch für das lyrische Drama als konstitutiv, wo es *in actu* vorgeführt wird und zugleich als Meta-Ebene für poetologische und weltanschauliche Reflexionen fungiert. Die Privilegierung des Stimmungshaften verdankt sich hier der programmatischen Abwendung von der Dialog-Handlung und der naturalistischen Illusionsbühne. Die Wende zum statischen Drama Mallarmés und Maeterlincks bringt jedoch die grundlegende Schwierigkeit mit sich, die atmosphärischen Szenarien konkret auf der Bühne umzusetzen. Ein Großteil der Stücke, angefangen bei Mallarmés *Hérodiade* über

¹² GW X, S. 349 (Tagebuch v. 13.7.1892).

¹³ GW X, S. 365 (Juni 1893).

¹⁴ Mallarmé: *Kritische Schriften*, S. 228ff.

¹⁵ GW X, S. 400 (Tagebuch v. 28.5.1895): „Poesie (Malerei): mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien complex äußert. Das Leben transponieren. Daher der photographierte Dialog so falsch wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine“.

¹⁶ Vgl. Jacobs: „Vom Symbolismus zur ‚Stimmung‘“ sowie Hofmannsthal, GW X, S. 364.

die märchenhaft-mystischen Welten der Maeterlinck-Bühne¹⁷ bis zu Teilen von Hofmannsthals Dramen-Korpus, gilt als nicht bühnentauglich. Für Hofmannsthal bleibt das Inszenierungsproblem seiner lyrischen Dramen in der Zeit ihrer Entstehung (1891-1893, 1896-1898) ungelöst; die erste Aufführung findet 1898 statt. Erst nach 1900 beginnt er, sein dezidiertes Interesse an den Möglichkeiten des Regietheaters in der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit Max Reinhardt und der einmaligen Kooperation mit dem bekannten *stage designer* Edward Gordon Craig¹⁸ umzusetzen. Im Kontext der 1890er Jahre reflektiert Hofmannsthal lediglich den Einsatz avancierter Elemente wie „Puppen zur Exposition von Stimmungen“¹⁹, ohne ihn konsequent zu realisieren.²⁰ Gemessen an den Reformideen der Symbolisten, die sprachliche und mimisch-tänzerische Bewegung auch getrennt voneinander inszenieren, hält er die Verbindungen zur europäischen Tradition des Einakters und zum Illusionstheater aufrecht. Die statische Tendenz seiner Stücke wird durch den historisierenden respektive mythisierenden Gestus und durch Dialogstrukturen gleichsam ausbalanciert. In der Gruppe der 1891 bis 1893 entstehenden Dramolette²¹ schreibt der Dichter-Philologe unterschiedliche romanische Formtraditionen fort, die sich mit einem neuen Habitus der Selbstbeobachtung und Zeiterfahrung verbinden und diesen sprachkritisch reflektieren: Nach *Gestern*, dem Sprach-Spiel im Stil der *Proverbes* von Musset, folgt im frühen Tizian-Fragment die Augenblicksemphase der lyrischen Szene, verbunden mit dem Welttheater-Aspekt, der im Lebensspiel von *Der Tor und der Tod* in den Vordergrund tritt.²²

Medienhistorisch gesehen konfigurieren die frühen Stücke eine musikalische Poetologie, welche die Keimzelle der späteren Projekte im Zeichen von Musik und Akustik bildet: der mythologischen Oper Hofmannsthals und der allgemeinen literarischen Radiopraxis der 1920er Jahre, welche die lyrischen Dramen als

Hörspiele *avant la lettre* aufgreift.²³ Noch 1928, im fiktiven Dialog mit Richard Strauss über die gemeinsame Oper *Die ägyptische Helena*, lässt Hofmannsthal seinen Gesprächspartner die außersprachlichen Kunstmittel des lyrischen Dramas in anti-naturalistischem Gestus mit denen des Musikers identifizieren.²⁴ In der Tat entwickeln die ersten Dramen wegweisende produktionsästhetische Analogien von Dichtung und Musik, die als mehrschichtige Poetik der Stimmung gefasst werden können. Auf thematischem Niveau führen sie einen platonischen Meta-Dialog zwischen dem modernen, psychophysisch und nervenkünstlerisch fundierten Stimmungskonzept in Anlehnung an Nietzsche, Mach und Bahr, wie es in *Gestern* diskutiert wird, und der traditionellen, musikalisch geprägten Auffassung von Stimmung im fragmentarischen *Tod des Tizian*. Dort lässt Hofmannsthal die Atmosphäre eines lyrischen Stimmungsraums mit narrativen Mitteln entstehen, welche die musikalischen Verfahren der symbolistischen Lyrik zitieren. *Der Tor und der Tod* entwickelt die Synthese der in *Gestern* und im *Tizian* exponierten Ich-Auffassungen und Stimmungskonzepte in einem eigenen szenischen Präsentationsmodell. Phänomen und Begriff der Stimmung werden damit zum Reflexionsgegenstand, der die thematische Konzeption der Dramentexte, ihre szenische Realisierung und ihre poetologische Valenz bestimmt.

II. Der „Geist des Augenblicks“: Scheiternde Ich-Entgrenzung in *Gestern*

In seinem ersten lyrischen Drama deckt Hofmannsthal lehrstückmäßig die Aporien einer vermeintlich ‚dionysischen‘ Ichauffassung auf, die von der Hauptfigur Andrea propagiert wird. Der Anspruch auf rauschhafte Ich-Entgrenzung wird im Bühnenbild durch eine Fülle musikalischer Attribute repräsentiert, auf die sich Andrea im Verlauf der Handlung bezieht. Da ist die kleine Blasebalg-Orgel, die das Interesse des Dichters Fortunio erregt (224)²⁵ und von Andrea pathetisch als Quell seiner Träume bezeichnet wird (232). Sie steht auf einer mit musizierenden Mythenwesen, Tritonen und Faunen, verzierten Ebenholztruhe; ebenfalls im Dialog mit Fortunio bekennt Andrea sich demonstrativ zu seiner ‚zentaurenhaften‘²⁶ Triebnatur (223). Die Verschränkung von Musik und Triebhaftigkeit unterstreichen die kostbaren Saiteninstrumente an der Wand: Die Geige mit Satyrkopf und das elfenbeinverzierte Monochord zitieren die antike kultische Musikpraxis und ihre Aktualisierung beim frühen Nietzsche. Dessen Tragödienschrift feiert die Entgrenzung des apollinisch kontrollierten Ich-Gefühls im dio-

¹⁷ Vgl. Bosse: „Maeterlinck und Hofmannsthal“, S. 97-114.

¹⁸ Streim: „Streit um Bühnenbild und *stage design*“.

¹⁹ GW X, S. 340 (4.12.1891). Vgl. die Charakteristik der Puppen als „Ganz einer Stimmung atmendes Symbol“ (*Zu lebenden Bildern* (1893), GW X, S. 66f.).

²⁰ Schon für *Gestern* wird der Einsatz von Puppen in Betracht gezogen (SW III, S. 319). 1893 erwähnt Hofmannsthal den Plan eines Puppenspiels (*Das Urteil des Bocchoris*, ebd., S. 447). *Das kleine Welttheater* (1893) ist für ein wasserbetriebenes Puppenspiel (à la Schloss Hellbrunn) konzipiert, wird aber nicht aufgeführt (ebd., S. 584-594, 619). *Der Kaiser und die Hexe* war für das Münchner Marionettentheater Paul Branns vorgesehen. Auch das Schattenspiel wird grundsätzlich in Betracht gezogen.

²¹ *Idylle* und *Landstrasse des Lebens* (beide 1893) dürfen im musikästhetischen Kontext vernachlässigt werden.

²² Vgl. die von Neumann skizzierten Strukturtypen des Einakters um 1900 (Neumann: „Hofmannsthals Einakter“). Für Neumann repräsentieren die frühen Stücke Hofmannsthals aufgrund ihrer sprachkritisch-zeichentheoretischen Reflexion der Intermedialität von Text, Bild und Musik die „zugleich kühne und dezente experimentelle Komponente“ seines Gesamtwerks (ebd., S. 185f.).

²³ Hiebler: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, S. 527-537.

²⁴ Hofmannsthal: *Die ägyptische Helena* (1928). GW V, S. 498-512; hier S. 511f. (Hervorhebungen AJ).

²⁵ Alle Seitenzahlen im Fließtext beziehen sich auf GW I.

²⁶ Vgl. Nietzsche: *Kritische Studienausgabe* (künftig zit. als KSA mit röm. Bandzahl), Bd. III, S. 490.

nysischen Rausch als Kern des antiken Rituals, das zur Legitimationsgrundlage einer ästhetischen Wahrheitsauffassung und zum theatralen Modell moderner Psychodynamik wird. Für die sprachliche Umsetzung dieser Disposition bietet sich der Stimmungsbegriff mit seiner Verklammerung musikalischer, anthropologischer, metaphysischer und ästhetischer Bedeutungskomponenten an.

Der Suggestion des Dekors entsprechend, präsentiert sich Andrea gegenüber seinen Freunden und seiner Gefährtin Arlette in der Rolle des selbstbewussten Übermenschen²⁷. Dem individualistischen Kult des Ich hält er die von Nietzsche und Barrès formulierte These von dessen Flüchtigkeit²⁸ entgegen. Authentisch ist für ihn nur das ekstatische Ausleben der momentanen Stimmung, in der jeder Bezug zu früheren Gemütszuständen suspendiert scheint – diese Lebensmaxime wird im Verlauf der Handlung als Maske und Sprachspiel entlarvt. Die musikalischen Indices des Bühnenbildes finden im Stück daher nur wenige, versteckte Entsprechungen. Entgegen der propagierten Flüchtigkeit des Ich mit seiner Emphase des zeitenthobenen Augenblicks bricht sich die verdrängte Sphäre kontinuierlichen Selbstseins ihre Bahn. Der latente Widerspruch wird unter anderem über die ambivalente Subjektmetapher des ‚eigenen Tons‘ eingespielt. Andrea fordert seine Freunde, die seine Äußerungen mit stillem Lächeln quittieren, auf sich ‚auf seinen Ton zu stimmen‘ (225). Bei allem flüchtigen Wechsel der Töne und Stimmungen erhebt er innerhalb seines Umfelds Anspruch auf eine unverwechselbare Eigenart und misst sich eine permanente Vorreiterrolle zu: Er allein sei in der Lage, einzigartige Stimmungen zu erspüren und bewusst zu leben. Seine Freunde betrachtet er, mit Ausnahme seines besten Freundes Lorenzo, diesbezüglich als unfähig. Auch vergangenen, aber vom aktuellen Ich klar getrennten Gefühlszuständen ordnet Andrea einen authentischen Ton zu: „Laß mich verkörpert sehen, Histrione, / mein Selbst von damals, mit dem wahren Tone!“ (227). Die Ambivalenz dieser akustischen Metaphorik des (Nicht-)Selbst-Seins offenbart die Erkennungsszene mit dem Jugendfreund Marsilio, der sich äußerlich so sehr verändert hat, dass Andrea ihn nur noch am Klang seiner Stimme erkennt (219). Den kontinuierlichen Selbstbezug im Akustischen verrät auch der Umgang mit der Geige, deren Töne Andrea immer wieder als Resonanzboden seiner Empfindungen dienen. Im Eingangsdialog mit Arlette spricht er von der „Geigenseele“. Sie bringt die innersten Gefühle zu Gehör, die er an sich selbst nur als ‚unbestimmtes Verlangen‘ wahrnimmt: „Ihr Weinen, ihres Sehnsens dunkle Fluten, / Ekstatisch tiefstes Stöhnen, heißes Girren, / Der Geigenseele rätselhaftes Bluten...“ (216). Der Spieler distanziert sich jedoch von jeder nachhaltigen Identifikation mit dem musikalischen Ausdruck seiner Gefühle. Wie das Reiten und Fechten soll auch das Geigenspiel nur passiver Spiegel einer flüchtigen

²⁷ SW III, S. 309 (Tagebuch v. 25.6.1891), 310 (8.7.1891 an Beer-Hoffmann), 311 (Tagebuch v. 10.10.1891).

²⁸ SW III, S. 309 (Tagebuch v. 17.6.1891), 320 (Notiz um 1893).

Stimmung sein (216). Der ikonisch repräsentierte Anspruch auf rauschhafte Ich-Entgrenzung wird nur rhetorisch propagiert, aber nicht eingelöst. Er steht im beständigen Widerspruch zum impliziten Konzept eines kontinuierlichen Selbstgefühls.

Gerade in der ständigen Aufmerksamkeit auf schnell verfliegende „Launen“, im Ausleben aller „Triebe“ erlebt Andrea nicht die ersehnte Erfüllung, sondern behält nur einen schalen Nachgeschmack „wie kalte Asche“ (222) zurück. In faustischer Rastlosigkeit strebt er nach der perfekten Harmonie seines Gefühlslebens. Kehrseite seines Augenblickspathos‘ ist die beständige Angst, die Fülle des Lebens zu versäumen: „Darum, Arlette, bangt mir im Genusse, / Ich zage, wenn der volle Becher schäumt, / Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse: / Hast du das Beste nicht, vielleicht, versäumt?“ (217). Damit ist der innere Widerstand gegen jeden wirklich erfüllten Augenblick umschrieben. Er trennt Andrea von Arlette, die nicht nur im erotischen Sinne zur Hingabe fähig ist. Auch in der Diskussion um die ewig unvollendete Architektur des Gartens spricht er von der „Höllental“ einer „Erfüllung, [die] stets den Wunsch verdirbt“ und jede Schöpferkraft zunichte macht (227). Andreas Strategie der Ich-Stabilisierung besteht darin, jeder noch so flüchtigen Stimmung nachzugeben, um die Erinnerung auszublenden: „Der Stimmung folg, die deiner niemals harrt, / Gib dich ihr hin, so wirst du dich bewahren, / Von Ausgelebtem drohen dir Gefahren: / Und Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt.“ (218). Was in farschen Worten als Ich-Ekstase propagiert wird, erweist sich im Verlauf der Handlung als der vergebliche Versuch, durch ein Leben in reiner Gegenwart der Gefahr einer tieferen emotionalen Berührung zu entgehen, die das Leidenmüssen und die Sorge um das eigene Dasein mit einschließt. Andrea will sich nicht von früheren, unverständenen Seelenlasten erdrücken lassen. Lieber nimmt er das (fiktive) Risiko der Selbstzerstörung in Kauf, wie die Aufnahme des zum fanatischen Savonarola-Anhänger gewordenen Marsilio zeigt. Zu keinem Zeitpunkt öffnet er sich dem Gefühl seines Gegenübers.

Dies tun jedoch Arlette, die absichtslos, einem spontanen Gefühl folgend, gerade Lorenzos Geliebte geworden ist, und Fantasio, der Andrea hingerissen von Marsilios „Bacchanal dämonischer Gewalten“ berichtet. Erst der enthusiastische Bericht des Dichters liefert Andrea den Anstoß zur Klärung seiner Gefühlslage (237). Ausgehend von der vorher im Gespräch mit Arlette evozierten Begebenheit – eine gefährliche nächtliche Bootsfahrt zusammen mit Lorenzo – beginnt Andrea, die Gefühle seiner Partnerin für den Freund zu errahnen, da sie in der Erinnerung beide Männer miteinander verwechselt. Durch ihre hingebungsvolle Darstellung der vergangenen Situation erkennt er plötzlich seine Blindheit für die gegenwärtige: „O Blitz, der sie mir jetzt wie damals zeigte, / Im Boot... im Sturm... gelehnt an seine Brust, / Und jetzt die Stirn, die wissende, geneigte... / Was ist bewußt und was ist unbewußt? / Sein selbst bewußt ist nur der Augenblick / Und vorwärts reicht kein Wissen noch zurück!“ (238). Andreas Schmerz

ist weder flüchtig noch kontrollierbar. Vergeblich wünscht er sich eine jener „starken Stimmungen der Übergänge“ herbei, die ihm das Durchleben dieser Situation ersparen würde. Anders als geplant wird er zum Spielball seiner kaserierten Emotionen und muss nun partout das Geschehene „verstehen“ und „ergründen“, ohne verzeihen zu können. In der Aussprache mit Arlette zeigt er alle Reaktionen des Betrogenen, gegen die er sich anfangs gefeit glaubte, und besteht auf der endgültigen Trennung. Die Sphäre des Dionysischen bleibt für ihn, was sie ist: totes Dekor.

In der Schluss-Figur des ‚Lebendigwerdens im Schmerz‘ liegt nach Hofmannsthal die konzeptuelle Verbindung zwischen *Gestern* und *Der Tor und der Tod*: In beiden Dramen handelt es sich „um das Finden eines höheren Verhältnisses zu den Menschen“²⁹ im Gegensatz zur momentanen Sensation der Nerven im Sinne Hermann Bahrs³⁰ und der unerreichbaren Sehnsucht nach dem Dionysischen. Dem Gattungsmuster des *Proverbe* folgend, wird Andreas Versuch desavouiert, das Kunstwerk seines Lebens auf einen psychophysischen Stimmungsbegriff zu gründen. Die leitende Antithese von der ständig wechselnden Stimmung des Augenblicks und der Dauerhaftigkeit des Empfindens entnimmt Hofmannsthal der intensiv studierten *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) Nietzsches. Das Konzept des Ich als einer geschichts- und beziehungslosen „Kette loser Sensationen“³¹ soll alle Vorstellungen ersetzen, die auf Einheitlichkeit und Dauer gerichtet sind: Statt der homogenen „Seele“ gibt es „tausend Leben“, das Bedürfnis nach Treue gilt als Schwäche³², dem kohärenten „Stil“ der Person steht das depersonalisierte ‚freie Spiel der freien Triebe‘ gegenüber und dem einheitlichen Stil der Gartenlandschaft der „Reiz der Unvollkommenheit“³³, die Ruine³⁴. Im Gegensatz zu Fortunio, der Andreas Haltlosigkeit erkennt („Du trägst die Stimmung nicht, du läßt dich tragen.“, 223), versteht dieser seinen Habitus als autonomen Weisheitsgestus. Dahinter steht jedoch die angstbesetzte und darum heillose Sehnsucht nach Erfüllung und Vollendung. Andreas extreme Augenblicksemphase konterkariert jedes zielstrebige, willensbetonte Verhalten (um das er seine Freunde heimlich beneidet) und suspendiert den Bezug auf ein zeitliches und psychisches Kontinuum mit dem Effekt einer konstanten emotionalen Distanzierung von der Umgebung.

²⁹ SW III, S. 323 (Tagebuch v. 10.10.1906).

³⁰ SW III, S. 330.

³¹ SW III, 320.

³² Vgl. Nietzsche: KSA III, S. 347, 581ff.

³³ Nietzsche: KSA III, S. 434.

³⁴ Der Anblick der Ruinenlandschaft konnotiert um 1900 den Anstrich des Kitschigen und kann als *pictura* zu Bahrs Definition der *Décadence* als ‚Romantik der Nerven‘ gelesen werden. Er steht für Andrea im Zeichen einer von allen Bezüglichkeiten losgelösten, produktiven Trauer, die unaufhörlich „schmerzlich reiche, leise Träume bringt“ (227).

Hofmannsthal orientiert sich hier weniger an Ernst Machs Psychophysik als an der von Bahr forcierten Interpretation des ‚unrettbaren Ich‘ im Sinne einer fundamentalen Beziehungslosigkeit, die bei ihm eine sprachkritische Wendung erhält. So wie die Natur als bloßes „Symbol für unsrer Seele Launen“ erscheint, sind Freundschaft und Liebe für Andrea blanke Illusionen gegenseitigen Verstehens, die zur Tarnung der unabweislichen Isolation aller Menschen dienen³⁵. Die Liebe fungiert als „Kunsttrieb“ mit Kurs auf Selbsttäuschung, denn sie ist lediglich das Resultat der auf das „geliebte Object“ konzentrierten „Fähigkeit schön zu stilisieren“, wie Hofmannsthal mit Verweis auf die Andrea-Figur notiert.³⁶ Die Betonung des ebenso konstruktiven wie trügerischen Anteils der Einbildungskraft an der subjektiven Wahrnehmung (sinnfällig in der Klammerfunktion des Stilbegriffs) verweist auf die Analogie, die Hofmannsthal zwischen dem psychophysischen Ich-Konzept und der assoziativen Suggestionepoetik sieht.³⁷ Die Umwertung der Lüge zum weisen „Trieb der Kunst, im unbewußten Mund“ (225) und zur produktiven Phantasietätigkeit³⁸ indiziert den kunstutopischen Charakter dieser vergeblichen Suche nach dem erfüllten Augenblick, der im omnipräsenten Metatext Nietzsches wurzelt, in der Stilisierung der antiken Tragödie zum musikalischen Wahrheitsritual³⁹ und zur Figur metaphysischer Ganzheit.

III. Der „Geist der Nacht“: Sphärenharmonie und chōra im Tod des Tizian (1892)

Der psychophysischen Auffassung von Stimmung⁴⁰ steht im *Tod des Tizian*, der in den *Blättern für die Kunst* erscheint, ein traditionelles, genieästhetisch akzentuiertes Stimmungskonzept gegenüber, das in *Gestern* nur als unerreichbares Sehnsuchtsziel erwähnt wird. Seine Schlüsselbegriffe lauten „Musik“, „Schönheit“, „Harmonie“ und „Proportion“. Sie zitieren, verbunden durch die Vorstellung

³⁵ GW I, S. 216 (Hervorhebung AJ): „So sieht ein jeder *sich* nur in dem andern.“

³⁶ SW III, S. 311 (Tagebuch v. 10.10.1891): „Liebe als Kunsttrieb: das geliebte Object als Accumulator der angehäuften Fähigkeit schön zu stilisieren“. Hofmannsthal verweist hier auf Barrès und die Andrea-Figur.

³⁷ Er selbst spricht im Brief an Arthur Schnitzler vom 4.8.1892 (zit. bei Schels: *Tradition des lyrischen Dramas*, S. 185) in Baudelairescher Metaphorik von seinen flüchtigen Dramenskizzen als „Parfümflaschen“, die als „Stimmungs-Accumulatoren und -Condensatoren“ strukturgebende Suggestionen speichern und zu gegebener Zeit wieder freisetzen.

³⁸ Vgl. Hofmannsthal's Tagebuch vom 22.5.1891 (SW III, S. 327) und die Nietzsche zitierende „Zweiseelenkrankheit“ im Bourget-Essay (GW 8, S. 94f.).

³⁹ Matala de Mazza: „Ur-Szenen einer tragischen Philosophie“.

⁴⁰ Im Tagebuch vom 17.6.1891 erscheinen Stimmungen als Funktion des Körpergedächtnisses (SW III, S. 309, Hervorhebung i. O.): „Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unserer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduciert scheinbar das Vergangene, d. h. er erzeugt ein ähnlich Neues in der Stimmung. Mein Ich von gestern geht mich so wenig an wie das Ich Napoleons oder Goethes.“

des rechten Maßes oder der rechten Mischung und Ordnung, das pythagoreisch-platonische Konzept der Sphärenharmonie, jener Musik der Sterne, die in der Schöpfung sowie in der irdischen Musik und ihren vielfältigen Wirkungen spürbar und hörbar wird. Im Tizian-Fragment wird sie neben der dominanten Bilderwelt zum eigenständigen Thema. Der platonisch tradierte Gedankenkomplex eines harmonischen Einklangs der Welt (respektive seines dissonanten Fehlens) kann sich auf die Seele wie auf das dichterische Wort und seine Klanggestalt beziehen, auf andere Künste, die Natur oder die Welt als göttliche Ordnung.

Die Bezüge zu diesem weiten kulturgeschichtlichen Horizont liefern zunächst die Peritexte. Im Zusammenhang mit dem *Tizian* ist von der ägyptisch-pythagoreischen „Ahnung einer latenten Harmonie aller Formen, der Einheit von Musik Architektur u. Mathematik“ die Rede⁴¹ sowie von der Kosmogonie des *Timaios*.⁴² Im *Timaios* nimmt Platon die pythagoreische Tetraktys-Lehre auf und kleidet die Idee der vierfachen Harmonie von Kosmos, Musik, Mensch und Staat in den Mythos der ‚Weltseele‘.⁴³ Die strenge Trennung von Natur und Geist wird zugunsten der Unterscheidung zwischen urbildlichem, nur dem Verstand zugänglichen Sein und abbildlichem, sinnlich wahrnehmbarem Werden aufgelöst, indem als dritte Seinsweise die als mütterlicher „Raum“ charakterisierte *chōra* eingeführt wird. Dieser Raum nimmt alles werdende auf und gebiert letztlich die abbildliche Form. Sein Wesen kann nicht logisch deduziert oder gewusst, sondern nur traumartig und intuitiv erfasst werden.⁴⁴ Bezogen auf das schon bei Platon reflektierte Verhältnis von Ding und Begriff bedeutet dies einen fundamentalen Abstand zur sprachlichen Repräsentation im identitätslogischen Sinne: In jenem Raum, in dem das werdende mit dem Sein in unbestimmter Weise verbunden ist, herrscht ein Zustand allseitiger Transformation ohne feste Bezeichnungen.

Die platonische Konfiguration von musikalischer Weltharmonie und Traumsphäre wird im frühen Tizian-Fragment in einer Topographie des Übergangs visualisiert. Im Gegensatz zur monologischen Isolation des subjektiven Innenraums in *Gestern* ist die Szene hier als subtiles Geflecht von Schwellen und Grenzen gestaltet, deren symbolische Funktion die des Lokalkolorits überschreibt. Sie

⁴¹ SW III, S. 346; vgl. GW X, S. 320 (Aufzeichnung aus dem Nachlass v. 25.1.1891): „Sonntag 25.I. während der Messe. – Ahnung einer latenten Harmonie aller Formen enthalten in Zauberformeln, die Verbindung von Zeit, Ort, Zahl und Ton verlangen, ferner im dämmernden Erkennen des Gemeinsamen in Musik, Architektur und Mathematik (Ägypten, Pythagoreer).“

⁴² GW X, S. 356 (März 1892): „Eine naive Kosmogonie schreiben: der Demiurgos (Platon, Timäus) als Handwerker, wie er in das Gerüste der Himmel die Welt einbaut.“

⁴³ Platon mythisiert die pythagoreische Sphärenharmonie bereits im Bild der auf ihren Sternbahnen kreisenden und singenden Sirenen in der *Politeia*.

⁴⁴ Platon: *Timaios*, bes. S. 87-101. Die *chōra* bezeichnet in Platons Worten „etwas Unsichtbares und Gestaltloses [...], das alles aufnimmt und am Denkbaren irgendwie auf eine unerklärliche Weise Anteil hat und selbst ganz schwer zu begreifen ist“ (ebd., S. 93).

besteht aus einem virtuell dreigeteilten Raum, der vom tiefer gelegenen Garten über die durch eine Brüstung („Rampe“) begrenzte, großzügig gestufte Terrasse zur Tizian-Villa ansteigt. Dabei sind der Garten und das Interieur der Villa, wo der sterbende Meister sein letztes Bild malt, für den Zuschauer kaum oder gar nicht sichtbar. Von ihnen künden die Berichte der Tizian-Schüler auf der Terrasse. Deren Balustrade grenzt in der Erstfassung an den Bühnenrand, auf den das Publikum aus der Perspektive der Stadt blickt. Die ansteigenden Stufen, welche die Bühne füllen, erscheinen als transitorischer Raum, dessen Schwellen und Grenzen optisch durch Tür respektive beweglichen Vorhang, Balustrade und Absturz markiert sind. Diese Schwellen werden überwiegend imaginär, in den Berichten der Figuren, errichtet oder überschritten. Ob Tizian und sein Bild überhaupt existent sind, bleibt in der Schwebe: Es handelt sich um narrative Suggestionen in den Gesprächen der sieben auf der Terrasse lagernden Schüler.⁴⁵ Das Bühnenbild lehnt sich an die rituelle, statische Szene des platonischen Gastmahls an und schreibt den in *Gestern* zentralen Chiasmus von Schmerz oder Tod und lebendigem Fühlen fort.⁴⁶ Der Anstieg vom Garten zur Villa lässt sich als Verräumlichung des Übergangs vom Leben zum Tod sowie von der ‚reinen Kunst‘ (beschränkt auf Villa, Terrasse und Garten) zum morbiden Stadtleben fassen. Dem entspricht die Differenzierung des Stimmungskonzepts in der Konfiguration. Dem Genius des sterbenden Meisters und Gianino als Verkörperung von Schönheit und Jugend ist die implizit dominante kosmogonisch-musikalische Variante zugeordnet, während der in *Gestern* exponierte moderne Habitus dem Stichwort des ‚Dilettantismus‘ subsummiert und mit einem expliziten, negativen Stimmungsbegriff ohne musikalische Konnotationen belegt wird. Der Mangel an künstlerischer Inspiration charakterisiert mit Ausnahme Gianinos die zentrale Gruppe der jugendlichen Tizian-Schüler. Ihr Dilettantismus wird von Hofmannsthal als Irritation der Vorstellungskraft erläutert, die nicht zum Wesentlichen vordringen kann.⁴⁷ Dem stehen jene Passagen gegenüber, in denen

⁴⁵ Die Fiktionalisierung wird durch Gianinos Hinweis darauf unterstrichen, dass Tizian in seiner letzten Lebensphase selbstkritisch danach strebe, im Zeichen des Pan „[s]ich selber zu beweisen, daß er lebte“ (GW I, S. 250).

⁴⁶ GW I, S. 345: „Stimmungen: das starke Stimulans, die dionysische Weihe, die ihnen die Freude am lebenden, soll ihnen auch die Angst um den toten Tizian sein.“ Zur Orientierung am Muster des platonischen Dialogs s. SW III, S. 331, 334f. Der platonische Leitfaden stellt auch die Verbindung zum verworfenen Plan eines ‚Gastmahls der verurteilten Girondisten‘ dar: Die Situation des nahenden Todes führt in beiden Szenarien zum Aufleuchten verborgener Lebensbezüge im Gespräch der Betroffenen.

⁴⁷ Die Konfiguration des Stücks orientiert sich indirekt an Nietzsche: Die Personen sind Stimmungen zugeordnet, die Hofmannsthal laut Exzerpt seiner Lektüre der *Fröhlichen Wissenschaft* entnimmt (GW I, S. 343-346; dazu Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal*, S. 140-149). Unter dem Stichwort des Dilettantismus notiert er zudem: „Stimmung ist alles, ist relatives Bewusstsein der Welt, es giebt keinen Vorstellungsinhalt der nicht durch Stimmung beeinflusst verklärt, vergrößert, verwischt, verzerrt [...] wird.“ (SW III, S. 348; sprachkritisch gewendet im Nachlass, GW X, S. 325).

auf je unterschiedliche Weise vom unmittelbaren Kontakt mit dem Schöpferischen erzählt wird, wobei sich der szenische Stimmungsraum akustisch und visuell ins Imaginäre öffnet: im Prolog, in Gianinos Monolog und in der Apotheose Tizians.

Der Rahmen-Prolog des Pagen, der als *alter ego* des Dichters erscheint, stellt den Bezug zum symbolistischen Suggestionssprinzip her, und zwar über das flüchtige Bild der Vorüberfahrenden⁴⁸ (248), in dem sich die Stimmungen des Betrachters spiegeln. Diesen modernen poetologischen Kontur, dessen Subtexte dem Dialog Hofmannsthals mit George angehören,⁴⁹ füllt das Dramenfragment, das mit dem platonischen Pendant zum Tagtraum des Prologs einsetzt: Gianinos Schilderung der vergangenen Nacht lässt Terrasse und Garten zu einem großen Stimmungsraum zusammenfließen. Dieser Raum konstituiert sich akustisch: Der jüngste Tizian-Schüler ist in der Lage, die Klänge der Himmelsphären⁵⁰ zu empfinden und berichtet vom überwältigenden „Tönen“ der „schweren Harmonien“ des Nachthimmels (251f.). Die Sphärenklänge lassen für ihn eine Dimension jenseits der Subjekt-Objekt-Grenzen entstehen. Über den Anblick der Faun-Figur füllt sich der Garten mit mythischen Wesen und erotischen Sehnsüchten, betörenden Synästhesien von Duft und Farbe, Klängen und Stille – ein leuchtendes Stimmungsbild mit expliziten Bezügen zu Mallarmés *L'après-midi d'un faune* und Georges *Gesichte II*, das den imaginären nächtlichen Klang-Raum für den Leser visualisiert und wortmusikalisch hörbar macht. Gianinos Erleben scheint undefinierbar zwischen Realem und Wunschhaftem angesiedelt und entspricht darin jenem ‚dritten Raum‘, den wir nach Platon erahnen oder traumartig wahrnehmen, ohne zwischen Sein und Werden, Realität und Phantasie unterscheiden zu können. Daher beschreibt Hofmannsthal auch keinen Schlafwandler, sondern den Schlaftrunkenen, der an der Schwelle zwischen Träumen und Wachen steht und sich in einer Fülle von Vergleichen („Mir wars, als“) undeutlich seines Erlebens erinnert.⁵¹ Der imaginäre Erkenntnismodus der sphärenharmonisch eröffneten *chōra* variiert das schon am Bild der *passante* demonstrierte freie Flottieren der Suggestionen. Aus dem schwebenden Hell-Dunkel des Mondlichts lösen sich

⁴⁸ Zum Motiv der *passante* und seinem poetologisch-musikalischen Charakter s. Corbineau-Hoffmann: „Ein Motiv Hofmannsthals“, S. 241, 258-262 und Kemp: Die Kunst der Aufmerksamkeit; vgl. Hofmannsthals *Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht* (Dez. 1891), GW X, S. 340.

⁴⁹ Zur Analyse der Symbolismus-Bezüge s. Sondrup: *French Symbolist Tradition*, S. 95-97 sowie, zur dominanten Bildergalerie des Fragments, Renner: „Die Zauberschrift der Bilder“, S. 161-176.

⁵⁰ Vgl. die von Cicero mustergebend an das Mittelalter überlieferte Darstellung der platonischen Sphärenharmonien in „Scipios Traum“ am Schluss von *De re publica*.

⁵¹ Vgl. dagegen existenziell gefährdete Schlafwandler-Figuren wie Goethes Egmont oder Kleists Homburg. Eine instruktive Darstellung der Abstufungen zwischen Wachen, Träumen und somnambule Hellsehen bietet Schopenhauers *Versuch über das Geistersehn* (s. u.).

hier in lyrischer Unmittelbarkeit erotisch unterlegte Impressionen aller Sinne, deren Wirkungen sich zuletzt zu einem Alleinheitsgefühl zusammenschließen, das die verschiedenen Sinnesempfindungen und ihre Versprachlichung weit übersteigt:

Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen,
Als hörte man die Flöte leise stöhnen,
Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt
Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht
Gleich nebenan, beim Nachtviolebeet.
Ich sah ihn stehen, still und marmorn leuchten;
Und um ihn her im silbrig-blauen Feuchten,
Wo sich die offenen Granaten wiegen,
Da sah ich deutlich viele Bienen fliegen
Und viele saugen, auf das Rot gesunken,
Von nächtgem Duft und reifem Saft trunken.
Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.
In weißen, seidig-weißen Mondesstreifen
War liebester Mücken dichter Tanz,
Und auf dem Teiche lag ein weißer Glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut nicht, obs die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weiße Glieder,
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren
Vermischte sich dem Duft der Aloe...
Das rosarote Tönen wie von Geigen,
Gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen,
Der Brunnen Plätschern und der Blüten Schnee,
Den die Akazien leise niedergossen,
Und was da war, ist mir in eins verflossen:
In eine überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht. (252)

Dem sphärischen Stimmungsraum des Gartens wird im weiteren Verlauf des Monologs das steinerne Schweigen der hinter dem Gitterzaun in der Tiefe liegenden Stadt gegenübergestellt. Dorther kommen alle Arten von Disharmonie und vor allem die Pest, der Tizian erliegt. Die Stadt fungiert als das Andere der Kunst. Sie ist von der Sphäre des Schönen ausgeschlossen, das sie jedoch gerade in ihrer suggestiven Verborgenheit als „große Kunst des Hintergrundes“ (254) mit konstituiert. Damit gerät die klare Zweiteilung der Dramenwelt ins Gleiten. Akzentuiert wird der Konstruktcharakter des Schönen, und zwar als eine vom Meister verfügte Ausschlussbewegung. Die Schüler, die hier den Lockungen der Stadt entsagen, hätten in der geplanten Ausarbeitung des Stückes die Villa verlas-

sen sollen, um dort in Erwartung des sicheren Todes das Leben in höchster Intensität zu erfahren. Ihre Reflexionen auf die Präsenz des Ausgegrenzten deuten auf die Relativierung eines verabsolutierten Schönheitskonzepts (den elitären Gestus Georges), das mit der folgenden Apotheose des Meisters geehrt und zugleich in der Figur des Desiderio kritisch reflektiert wird.

Das Lob der Künstlerschaft Tizians ist in doppelter Hinsicht mit dem atmosphärischen Erleben der Nacht verbunden: Zum einen setzt Gianino seine Erzählung quasi nahtlos fort, wobei sich die Akzentuierung des Optischen verstärkt. Zum anderen verknüpft die Formel, mit der Batista Tizians ‚Lehre‘ charakterisiert, Sphärenharmonie und künstlerische Sinnstiftung. Gianinos nächtliche Vision geht damit in die schöpferische des Malers über. Sie schließt auf thematischer Ebene den der Topographie entsprechenden imaginären Rahmen vom Faun zum Pan. Batista betont die anthropomorphe Beseelung der Natur und die sinnhafte Deutung des Daseins als Leistungen des Künstlers:

Er hat aus Klippen, nackten, fahlen, bleichen,
Aus grüner Wogen brandend weißem Schäumen
Aus schwarzer Haie regungslosem Träumen
Und aus der Trauer blitzgetroffener Eichen
Ein Menschliches gemacht, das wir verstehen,
Und uns gelehrt, den Geist der Nacht zu sehen. (255f.)

Dieser Akt der Sinnstiftung wird mit einer signifikanten Häufung platonischer Topoi umschrieben: Das Verstehen und Wahrnehmen der „Schönheit aller Formen“ verdankt sich dem „Durchgang“ des Bildes durch die Seele des Genies, die im schöpferischen Prozess zum „bebenden“ Saiteninstrument wird; das Maler-Auge fungiert als das „harmonische Element“, in dem die Schönheit sich allererst selbst erkennt (256). Mit dieser ‚Einkörperung‘ der *chōra* in den dionysisch gestimmten, als Instrument charakterisierten seelischen Innen-Raum wird ihre ‚Ammenfunktion‘, die sinnhafte Anverwandlung des Schönen, umschrieben. Das Gesehene wird zur geschauten ‚Form‘. Damit ist die Gabe und Aufgabe des künstlerischen Übermenschen benannt, dem die Sinnstiftung des Augenblicks obliegt. Den Dilettanten bleibt dagegen nur die Trübnis der eigenen Sehnsüchte, Träume und Schmerzen, gemäß dem Verdikt der verzerrten Vorstellungskraft, die von den unproduktiven Stimmungen des gewöhnlichen Lebens gedämpft wird und sich nicht eigenständig zu den intensiven Stimmungen „dionysische[r] Weihe“⁵² erheben kann.

Der solchermaßen als Schöpfungsmetapher verwendete und mit dem Dionysischen verbundene Topos der Sphärenharmonie wird von Hofmannsthal auch weiterhin als Grundbedürfnis nach Sinnstiftung über die ästhetische Form verstanden und als „kosmogonischer Trieb“ bezeichnet: „Form hinterläßt Harmonie, Befriedigung wie Trostrede gelöstes Problem; gibt eine Ahnung der kosmischen Harmonie befriedigt kosmogonische Triebe. (Semper)“.⁵³ Folglich ist aller Kunstgenuss „Befriedigung kosmogonischen Instinkts“.⁵⁴ Besonders die zweite Variante verweist auf Novalis, den Hofmannsthal *Ad me ipsum* zufolge seit 1892 unter die wesentlichen Einflüsse seines Schaffens zählt.⁵⁵ Der vorrationale und vorindividuelle Instinkt stiftet bei Novalis die ‚magische‘ Verbindung zwischen subjektivem Sinnesindruck und Objekt. Auch für Hofmannsthal verbürgt er eine unbewusste, imaginäre Sinnstiftungsaktivität in Opposition zum individualisierenden Ichprinzip: Im Bezug auf die psychophysisch sezierte Wahrnehmung fungiert der kosmogonische Harmoniebegriff als Metapher für die Integration zum Ganzen im Modus des unbestimmten Empfindens.⁵⁶ Auch gewichtigere Zeugnisse der Novalis-Rezeption Hofmannsthal belegen diese „kosmologische Denkform“; sie schreibt das Konzept einer geordneten All-Harmonie, das schon für den Romantiker in die uneinlösbare Zeit-Utopie führt, über transzendente und psychophysische Wenden hinweg in eine räumliche Alleinheitsvision und die Apotheose des Augenblicks fort.⁵⁷

Inwieweit diese Denkform als modernekritisch zu bewerten ist,⁵⁸ kann nur eine breitere Untersuchung der Verbindung zwischen dem kosmogonischen Harmonie-Konzept und den Funktionen der Sprache klären. Im *Tizian* generiert sich der Raum des Erzählens durch den Kontakt genialer Einzelner zur Sphäre des Imaginären. Die Existenz dieser Sphäre wird umgekehrt – abgesehen von den *en passant* präsentierten Bildern – nur im indirekten Modus des Erzählens vom nächtlichen Garten und vom Malen und Sterben des Meisters greifbar. Die ima-

⁵³ GW X, S. 361 (Mai 1893). Hofmannsthal skizziert hier Grundgedanken für eine Dialogsammlung über die Kunst.

⁵⁴ Unpublizierte Aufzeichnung vom Juli 1893 (H VB 10.80, Unterstreichungen i. O.) – für diese Angabe danke ich Ellen Ritter vom Hofmannsthal-Archiv: „Semper über textile Kunst. / Kunstgenuss Befriedigung kosmogonischen Instinkts. / Missvergnügen kleiner Kinder beim Zeichnen, wenn ihre Zeichnung sinlos (unästhetisch wird); sie retten sich dann, indem sie sie etwas bedeuten oder zumindest etwas gleichschauen lassen. / Die Beziehungen der Theile zu einander (Herrscher-Volk, Theile eines Gebäudes) wollen nicht nur sein, sondern auch ihre Existenz ausdrücken, abspiegeln, Spur von sich geben.“ Die Verbindung zum Konzept der harmonischen Proportion ist deutlich. Der Semper-Bezug beider Aufzeichnungen ist noch ungeklärt.

⁵⁵ GW X, S. 620. Vgl. die enzyklopädische Rubrik der Kosmologie bei Novalis und seine Definition des Instinkts als unwillkürlichen „rohe[n], synthetische[n], completierende[n] Trieb“ aller Natur, der nach dem „Gefühl des Zusammenhangs“ strebt: Novalis: *Werke*. Bd. 2, S. 683.

⁵⁶ GW X, S. 324 (21.3.1891): „Wie aus den einzelnen Stimmen und Instrumenten die Harmonie, so wird aus einer Summe gleichzeitiger oder rasch aufeinanderfolgender Eindrücke ein Ganzes, ein Totaleindruck, der weniger Vorstellung als Empfindung ist, ein unbestimmtes Parfum, die eigentliche Seelennahrung.“

⁵⁷ Endres: „Hofmannsthal und Novalis“, Zitat S. 314. Zum umstrittenen Platonismus Hofmannsthal's. Günther: *Ein Brief*, S. 51f., 162-167, 175-185.

⁵⁸ Ebd., S. 331.

⁵² SW III, S. 345. Zu diesem Komplex vgl. die folgenden Ausführungen zu dem Gedicht *Ge-dankenspuk* (1890).

ginären Räume um die musizierenden Mythenträger Faun und Pan bleiben der Repräsentation entzogene *chōra*.⁵⁹ Der Sprache wird von der szenischen Topographie her eine Substitutfunktion für die erlebte Vision zugewiesen. Zugleich fungiert sie aber als inspiriertes Erzählen im Sinne der Transformation. Jenseits davon bleiben ihr im Tizian-Fragment nur die Stillstellung des Schöpferischen in der dilettantischen Reflexion auf die Rolle der Kunst für das Leben respektive der geplante Weg der Schüler in die rauschhafte Existenz der pestkranken Stadt. Den Hiatus zwischen inspirierter dichterischer Rede und den Grenzen sprachlicher Repräsentation eröffnet erst die im Chandos-Brief dargestellte Sprachkrise. Danach verwendet Hofmannsthal die musikalische Harmonie der Sphären als klar umgrenzte konzeptuelle Metapher für das subtile, ganzheitliche Erzählen Gottfried Kellers⁶⁰ oder für Goethes *Märchen*, dem er in Berufung auf Novalis die Qualitäten einer „inneren Oper“ zumisst.⁶¹

IV. Der ‚Geist des Lebens‘ und sein Medium: Metaphysik der Musik in Der Tor und der Tod

In *Gestern* erscheint das Ganzheitsempfinden als Kunsttrieb, der in Bezug auf die Metaphysika Wahrheit und Schönheit aus der Sicht des Dilettanten nur die Selbsttäuschung befördert. Dieser Kunsttrieb wird im Kontext des Tizian-Fragments affirmativ als imaginäres Sinnstiftungspotential präsentiert, das jedoch die engen Grenzen der Individualität sprengt: Es fordert die Integration des hintergründigen, rauschhaften Gegenpols, der in der Dichotomie von künstlerischer und dilettantischer Ekstase erscheint und in den Tod mündet. Die beiden Stücken zugrundeliegenden Stimmungskonzepte, das musiklose psychophysische Modell und der visionäre Klang-Raum, werden in der „kleine[n] Totentanzkomödie“ (306) von 1893 in ein Dialogverhältnis zueinander gesetzt. In *Der Tor und der Tod* betritt das schöpferisch-zerstörerische Prinzip des Dionysischen als Allegorie des Todes die Bühne, um dem Toren Claudio (einer weiteren Dilettanten-Figur) vor Augen und Ohren zu führen, was der eigentliche Geist des Lebens sei: „Was allen, ward auch dir gegeben, / Ein Erdenleben, irdisch es zu leben. / Im Innern quillt euch allen treu ein Geist, / Der diesem Chaos toter Sachen /

⁵⁹ Auch der „große Pan“ im fiktiven letzten Bild des Meisters bleibt verhüllt. Er erscheint nicht als Machthaber der Ekstase, sondern als Puppe in den Armen eines jungfräulichen Modells.

⁶⁰ *Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller* (1906), SW XXXI, S. 99-106; hier S. 104f. Die musikalische Schwingung im rechten Abstand (mit expliziten Bezügen zur platonisch-pythagoreischen Tradition) fungiert als Analogon zur ausgewogenen Erzählweise Kellers. Deren Konfigurationen schließen die Einzelgeschicke zum Abbild des Lebensganzen („Figur des Lebenskreises“) zusammen (ebd., S. 104f.).

⁶¹ *Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern* (1913/14); GW VIII, S. 443-448; Zitat S. 444.

Beziehung einzuhauchen heißt.“ (290). Mit seinem Erscheinen wird Claudios existenzielle Selbstentfremdung, in der Andreas rastlose Jagd nach dem erfüllten Augenblick und die Inspirationslosigkeit der Tizian-Schüler kulminieren, zum inneren Drama auf der Bühne des Lebens. Der geigespielende Tod bricht, seiner dionysischen Bestimmung entsprechend, den ästhetizistischen Seelenpanzer eines vagabundierenden Gefühlslebens auf, das in künstlichen Formen und Reflexionen erstarrt ist und authentische Empfindungen nur noch im Modus ichbezogener Sehnsucht kennt. Sein Kommen stellt für Claudio den einzig denkbaren Moment der Erfüllung dar, in dem aus der Sehnsucht die erlösende Erkenntnis des rechten, aber verfehlten Lebenswegs wird. Gemäß der schon 1891 formulierten Diagnose des künstlichen Lebens als gehemmtem ‚Willen zur Macht‘ wird der letztmögliche Akt authentischer Selbstbehauptung inszeniert: „Menschen auf ihre Formel (Grundstimmung) zurückzuführen – den Geist zwingen, seinen Namen zu nennen, durch dessen Aussprechen man ihn bannen kann“⁶². In diesem Sinne bewirkt der musizierend ‚zur Seele redende‘ (286) Tod Claudios „Heilung“: „Ein Ende aller Lügen, Relativitäten und Gaukelspiele“⁶³. Medium der Erlösung vom eigenen Schicksal, das sich im Moment des Todes zur Ganzheit der Form schließt und damit erkenntnisfähig⁶⁴ wird, ist die Musik.

Die Verbindung von Musik und Stimmung exponiert zunächst der ausführliche, separat publizierte *Prolog*. Die numinose Angst, die sich vom Traum des Hundes unwillkürlich auf das leibseelische Empfinden der beiden Freunde überträgt, findet ihren erlösenden Ausdruck im Klavierspiel. Damit rekurriert Hofmannsthal auf die zum Topos geronnene romantische Auffassung der Musik als privilegiertem Ausdruck vorsprachlichen Fühlens. Darüber hinaus dienen die „dunkle[n] Tönwellen“ (305), analog zur Funktion der Stadt im *Tizian*, der Komplettierung des Schönen zur lebendigen, aber nur unbewusst spürbaren Ganzheit im Sinne der ‚kosmologischen Denkform‘. Von hier aus eröffnet sich die Verbindung zur Erscheinung des Todes im Stück. Er verkörpert zugleich den ‚Geist der Musik‘ und den dionysischen ‚Geist des Lebens‘,⁶⁵ eine Verschwisterung, welche die Filiation der beiden großen, von Hofmannsthal studierten Musik-Philosophien des 19. Jahrhunderts reflektiert.⁶⁶ Beide Konzepte konvergieren

⁶² Aufzeichnung vom 4.12.1891, GW X, S. 338f.; hier S. 339.

⁶³ GW X, S. 377 (1894). Hofmannsthal bezeichnet den Tod in idealistischer Diktion als „Ding“ [an sich, AJ].

⁶⁴ Den platonischen Erkenntnischarakter des Dialogs unterstreicht Hofmannsthal's Verweis auf Montaignes *Essai Philosophieren heißt sterben lernen*, SW III, S. 450.

⁶⁵ Vgl. den musikgewordenen Tod in dem Gedicht *Erlebnis* (1892, GW I, S. 19) und im Brief an Beer-Hoffmann v. 22.7.1892: „Schweremutsvoll wie traurig-schöne / Dunkelglühende Musik: der / Tod der Griechischen Tragödie / Ein Verwandter des Adonis“ (SW III, S. 484f.).

⁶⁶ Neben der ubiquitären Nietzsche-Rezeption ist seit 1889 die Beschäftigung Hofmannsthal's mit Schopenhauer belegt (GW X, S. 319). Der wiederholte Verweis der Aufzeichnungen aus dem Nachlass auf dessen „Metaphysika“ vom 2.1.1889 und 1.1.1890 (unedierte

in der Sehnsucht des *Fin de Siècle* nach der Unmittelbarkeit des gefühlsmäßigen Erlebens, die Schopenhauer der absoluten Musik als Ausdruck des ‚Willens‘ und Nietzsche dem musikalisch-theatralen Ritual attestieren.⁶⁷ Die Botschaft des Todes an den Toren lautet, dass diese Unmittelbarkeit nur über Liebe und Treue zu erlangen ist.

Dies entfaltet die Lebensschau im Dialog mit den drei Geistererscheinungen – mit der liebenden, aber geschmähten Mutter, der kaltherzig verlassenen Geliebten und dem betrogenen Freund, der selbst die eigene Ermordung noch Claudios desolatem Sterben vorzieht. Das Stimmungskonzept wandelt sich damit vom ephemeren Phänomen zur letztgültigen Vision einer Lebensspanne, eröffnet durch das metaphysische Medium *par excellence*: Das magische Geigenspiel des Todes belebt auf seltsam sehnsüchtige, ergreifende Weise die dem Bewusstsein „verborgene Geisterwelt“ (297) desjenigen, der sich selbst als innerlich „stummgeboren“, „gehemmt“ und „von einem Bann befangen“ (283, 289) sieht. Dieser Bann offenbart sich als Grundgesetz seines Lebens: In Claudios faustischer Zeiterfahrung gerät die Gegenwart zum Synonym für innere Ortlosigkeit, „ewig sinnlos Suchen, wirres Sehnen“ (282); er empfindet sein Leben wie „ein Buch, / das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift“ (284f.), sein Erleben ist stets nur ein Schatten künftiger Erfüllung.⁶⁸ Hingegen stellt die Musik des Todes die vermisste Unmittelbarkeit und Authentizität des Fühlens her und ermöglicht die klärende Schau der eigenen Existenz.⁶⁹

Belege, die ich Ellen Ritter verdanke) kann als generelle Charakteristik der *Parerga und Paralipomena* verstanden werden. Neben der 1891 im Amiel-Essay belegten Beschäftigung mit *Die Welt als Wille und Vorstellung* beinhalten sie die für Hofmannsthal wegweisenden Texte *Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik* (Lektüervermerk 1892) und *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des einzelnen* (1893 gelesen und auch später häufig zitiert). Steffen verweist auf die Verquickung der frühen Problematik von Schicksal und Zufall mit der Schopenhauer-Lektüre. Hierfür ist der berühmte *Versuch über das Geistersehn* [...] einschlägig, auf den Hofmannsthal sich indirekt bezieht (GW X, S. 335f. (12.-14.7. 1891)). Steffen: „Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthal“, S. 73-76; vgl. Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal*, S. 23-34.

⁶⁷ Zur Rezeption von Schopenhauer und Nietzsche in *Der Tor und der Tod* s. auch Pestalozzi: „Mythos des erhöhten Augenblicks“.

⁶⁸ Claudios nutzloses Grübeln über die „Kinder der Zeit“ (GW I, S. 283) deutet auf die Moiren in *Landstraße des Lebens* (1893, GW I, S. 309-312), ein als „allegorisches Gegenspiel zum ‚Tor und Tod‘“ (SW III, S. 447) gedachtes Fragment, das die erste Serie lyrischer Dramen bis 1893 beschließt. Auch die Moiren sind Teil der Sphärenharmonie in Platons *Politeia*: Die Töchter der Notwendigkeit begleiten die tönenden Sirenen mit ihrem Vergangenen, Gegenwart und Zukunft kündenden Gesang; sie verbinden die Seelen mit ihren selbst gewählten Erdschicksalen und dem zugehörigen Dämon.

⁶⁹ Hofmannsthal legte auf eine „stimmungsvoll[e]“ Inszenierung Wert, in der die musikalische Rührung zentral, aber nicht dominant ist (SW III, S. 470f., 454ff.). Ihrem konzeptuellen Status gemäß entwickelt die Geigenmusik in der Aufführungspraxis ein virtuoseres Eigenleben. Schon 1893 gilt die musikalische Komponente als Markenzeichen des Dramolettts, das Dehmel Hofmannsthal gegenüber als „Ihr großes Geigensolo“ bezeichnet (ebd.,

Der Erinnerungsraum, den die Geigentöne im Stück eröffnen, reicht bis in die Kindheit zurück, als Claudio noch über ein tiefes Empfinden alleinheitlicher Verbundenheit verfügte. Dieses Daseinsgefühl ist für ihn ebenso unerreichbar wie das im Eingangsmonolog evozierte Sehnsuchtsbild eines unentfremdeten, einfachen Naturlebens, dem schon sein Vorgänger Werther vergebens nachhing.⁷⁰ Das authentische Fühlen bleibt unter der Last toten Wissens und ästhetischen Betrachtens „verschüttet“. Hofmannsthal formuliert dazu schon 1890, im Gedicht *Gedankenspuk*, eine zentrale, nietzscheanische Analyse, in der sich dionysische Kreativität und Historismuskritik miteinander verschränken: Der titanisch flammende „Genius“ im menschlichen Inneren, der die „strahlende Ahnung der Kunst“ empfindet, aber tödliche Energien besitzt, wird durch Gewohnheit, Gedankenlosigkeit und Selbstbetrug gedämpft und dadurch lebbar. Der moderne, mit Zitaten überfrachtete Mensch wird damit jedoch zum passiven Träumer, zum Hamlet-Typus, dessen Seele ein „Bacchanal von Gespenstern“ beherrscht. Auf der Bühne des Wissens im Kopf wird sein Innenleben von den Stereotypen der Gelehrsamkeit aus drei Jahrtausenden Kulturgeschichte zu Tode gesungen und getanzt.⁷¹ In diesem Sinne fordert der Tod von Claudio einen Akt der Reflexion. Er soll das „ererbte Graun“ vergessen, das sein Inneres besetzt wie der tote Tand die äußere „Rumpelkammer“, und die dionysische Präsenz des Todes im Leben erkennen: Als „großer Gott der Seele“ repräsentiert er das vermisste Gefühl der unmittelbaren Hingabe und Allverbundenheit, das nach Schopenhauer und Nietzsche das Umgehen oder Zerstören des *principii individuationis* einschließt⁷² und von Hofmannsthal in zweiter Stimme als sanfte, kontinuierliche Erfahrung der Fülle und des Reifens im natürlichen Kreislauf von Werden und Vergehen dargestellt wird.⁷³

Die Sterbeszene stellt eine zentrale Pathosformel des lyrischen Dramas dar. Hier wird sie im Anschluss an *Gestern* und *Tizian* als Allegorie des kreativen Prozesses gestaltet, den Mallarmé als radikale Loslösung des Empfindens von der Bindung an das Selbst beschreibt, als notwendige Diskontinuität, welche die ‚Transfiguration‘ des Gefühls in das sprachliche Bewusstsein allererst ermöglicht

S. 448). Für Reinhardts Berliner Inszenierung 1908 komponiert Eugen d'Albert ein Violinstück, das nicht nur das Publikum, sondern auch den Autor fasziniert (ebd., S. 473).

⁷⁰ S. Hofmannsthal's Brief an Georg Brandes v. 29.12.1906 (SW III, S. 470).

⁷¹ GW I, S. 97f. Vgl. Hofmannsthal's Brief vom 30.5.1893 an Edgar Karg von Bebenburg (SW III, S. 483): „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, wie fremd und ausgeschlossen geht man im Leben herum, nichts packt, nichts erfüllt einen ganz.“

⁷² Zu den Differenzen Schopenhauers und Nietzsches s. Han: „Au-delà de la métaphysique“.

⁷³ GW I, S. 288f. Vgl. die Einheit von Tod und Leben im Sein im Gedicht an Beer-Hoffmann von 1894 (ebd., S. 169).

und die lyrische ‚Stimme‘ des Textes hervortreibt.⁷⁴ Hofmannsthal besetzt das depersonalisierende Loslösungsmoment mit dem lebensphilosophischen Konzept der destruktiv-heilsamen Ich-Ekstase. Der Prozess der Stimmenbildung wird als musikalisch evozierte Erscheinung der drei Verstorbenen inszeniert, die Claudios Reflexionen in die Schärfe der Selbstkonfrontation treiben. Hierfür bedient sich Hofmannsthal des von Schopenhauer konfigurierten, in Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks und Nietzsches Tragödienschrift zum Kunstmythos ausbuchstabierten Inventars der deutschen Musik-Metaphysik, welche die Analyse traumartiger Erscheinungen, innerer Sensationen und Gefühle außerhalb der Physis mit einschließt.

Wie neben der *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) auch Schopenhauers *Versuch über das Geistersehn* aus den populären *Parerga und Paralipomena* (1851) ausführt, repräsentieren Stimmungen die Schwundstufe jener unbewussten („willensmäßigen“) Empfindungen, die über Träume sowie diverse Stufen der Magie und des Hellsehens von der raumzeitlich-kausalen natürlichen Ordnung in die verborgene metaphysische Ordnung der Dinge führen. Sie fungieren also, wie ihre platonische Vorläuferin, die *chōra*, als Medium im Sinne des vermittelnden Übergangs zwischen Transzendenz und Immanenz. Als grund- und ziellose Ahnungen und Erwartungen repräsentieren sie Phänomene, die sich in Träumen oder Geistererscheinungen konkretisieren können. Unter letztere fallen die um 1800 philosophisch vieldiskutierte Ankündigung des nahenden Todes durch Todesgeister und die Vergangenheitsschau durch Erscheinungen, mit denen in extremen Befindlichkeiten auch kommuniziert wird. Die körpergebundene, atmosphärisch wirkende Stimmung des monologisierenden Subjekts, die körperlose (im Sinne der Subjekt-Objekt-Differenz auch ortlose) Stimme⁷⁵ und die räumlich wahrnehmbare Geistererscheinung sind theatrale Konkretisierungsformen jenes Schicksals- und „Gespensterglaubens“, dessen kulturgeschichtliche Nomenklatur Hofmannsthal aus seiner Schopenhauer-Lektüre bekannt ist. Er wird in *Der Tor und der Tod* mit signifikantem Verweis auf Mallarmés Betonung der mehrfachen Deutbarkeit eines Textganzen poetologisch funktionalisiert.⁷⁶ Symptomatisch sind diesbezüglich die ubiquitäre semantische Spur des ‚Geist‘-Komplexes im Frühwerk Hofmannsthal und die ab 1893 belegte Lektüre des platonisierenden Schicksalstraktats aus den *Parerga und Paralipomena*. Darin geht es um die Bedingungen der Lesbarkeit des Lebens als ganzheitlicher Figur, einer Figur, die sich

⁷⁴ Zur Verschränkung von Tod und poetischem Sprechen bei Mallarmé s. Bersani und de Man, zit. bei Vilain: *Hofmannsthal and French Symbolism*, S. 210.

⁷⁵ Vgl. besonders *Was die Braut geträumt hat* (1896).

⁷⁶ Aufzeichnung vom 12.-14.7.1891 (GW X, S. 335): „Grade: Helena und Faust 1.) als phantastische Begebenheit, 2.) als Allegorie, 3.) wieder als Märchen verstanden (Mallarmé: jedes Buch hat einen dreifachen Sinn). Die Gespensterfurcht einer Bäuerin, der Rationalismus der Bourgeoisie, der Gespensterglaube Schopenhauers. Die prunkende Uniform Murats, die elegante Einfachheit Talleyrands, der Prunk Napoléons.“

nach den Regeln literarischer Darstellung konstituiert und nur in den Grenzbezirken des menschlichen Bewusstseins, Traum und Tod, zutage tritt. Schopenhauers *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des einzelnen* kann in diesem Zusammenhang als Vorstufe zu Mallarmés Postulat von der textimmanenten Pluralität der Lesarten betrachtet werden. Seine Reflexionen über das Geistersehen und das Schicksal bieten konzeptuelle Anknüpfungspunkte, die in *Der Tor und der Tod* zur konkreten Lösung des lyrisch-dramatischen Inszenierungsproblems beitragen. Hofmannsthal entwickelt aus den Komponenten des literarischen Totentanzes und der musikalisch evozierten Sphäre der Metaphysik ein Aufführungsmodell, in dem sich die natürlichen Innen-Außen-Grenzen auflösen, so dass abstrakte psychische Problematiken darstellbar werden. Dieses Modell eröffnet einen Stimmungsraum⁷⁷, der sich ins Metaphysische weitet, aber nicht mehr aus ihm generiert wird. Darin erscheint das ‚Subjekt‘ in verschiedenen ‚Graden‘ des Performativen, im Sinne der vom Tod repräsentierten dionysischen Selbstentgrenzung: als vage subjektive Stimmung (Claudios Gefühl der Selbstentfremdung), die sich suggestiv im Objekt und atmosphärisch im szenischen Umraum⁷⁸ spiegelt; als unpersönliche, zwischen Innen und Außen schwebende Stimme (hier die aus der Erinnerung des Lebens ‚redende‘ der Geige); und als konkrete dialogfähige Erscheinung (des Todes und seiner Geister respektive des Textes). Das Oszillieren des Spiels zwischen dem Innen-Pol der subjektiven Stimmung und der allegorisch, über die Musik evozierten äußeren Erscheinung inszeniert auf der Handlungsebene wie auf der poetologischen Reflexionsebene den Durchbruch zum Modus unmittelbarer Gefühlspräsenz. Diese Unmittelbarkeit des Empfindens bildet das Telos der romantischen Musiktheorie und geht hier in das symbolistische Verfahren der Evokation von Abwesendem und Abstraktem ein. Hofmannsthal gestaltet mit der Musik als metaphysischer Sprache des Unbewussten im Rückgriff auf allegorisierende literarische Gattungsmuster ein Inszenierungsmodell für die „dramatisierte[n] Stimmungen“⁷⁹ des statischen Dramas, in dem das ausgehende 19. Jahrhundert die Interaktion verschiedener Persönlichkeitsschichten visualisiert. Die entbehrte Gefühlsunmittelbarkeit ist mit der Krise metaphysischer und historistischer Identitätsraster und einem geschärften Bewusstsein für die Grenzen der Sprache in Bezug auf die Darstellbarkeit subtiler Gefühlslagen gekoppelt. Schon in seinem dritten lyri-

⁷⁷ Vgl. die Aufzeichnung v. 9.4.1893, in der Hofmannsthal die „Lösung des absoluten Idealismus“ in *Tor und Tod* als phantasmagoretischen Effekt der Stimmung, des Staunen erregenden „Schwindels“ darstellt (GW X, S. 358).

⁷⁸ Vgl. hierzu das phänomenologische Konzept des Gefühls als räumlicher Atmosphäre in Hermann Schmitz' *System der Philosophie* (Bd. III/2 (1969): *Der Gefühlsraum*). Diese Verbindung hat Konrad Heumann für Hofmannsthal umfassend erschlossen (Heumann: „Hofmannsthal's Phänomenologie“).

⁷⁹ Hofmannsthal's Brief v. 26.6.1892 an Beer-Hoffmann, zit. bei Schels: *Tradition des lyrischen Dramas*, S. 184.

schen Drama macht Hofmannsthal die Musik zur Mittlerin zwischen existenziellem Stimmungsgrund und Sprache und setzt sie als Medium ein, das unbewusste Gefühlskomponenten zu szenischem Leben erweckt. Der Weg in die mythologische Oper ist damit vorgezeichnet.

V. Hofmannsthals *theatrale ‚Stimmungskunst‘*

Wie das in *Der Tor und der Tod* entwickelte szenische Modell zeigt, werden über das Stimmungskonzept verschiedene Persönlichkeitsschichten aufgefächert, die personenallégorisch und raumsymbolisch repräsentiert sind. Sie treten, dem platonisierenden Grundzug der frühen Dramen und ihrer Konzeption als ästhetischem Wahrheitsritual gemäß, in ein erkenntnisgerichtetes Dialogverhältnis miteinander. Dem Bereich von Stimm- und Wort-Klang, sphärischem Klangraum und Instrumentalmusik fällt dabei die Funktion einer *akustischen Allegorie* zu, welche die (prä-)romantische Utopie einer unmittelbaren und universalen musikalischen Gefühlssprache mit theatralen Mitteln sinnfällig und diskursivierbar macht. Eine zentrale Übersetzungsfunktion übernimmt, besonders im *Tod des Tizian*, der analog zum Stimmungsgenre der Landschaftsmalerei symbolisch strukturierte Bühnenraum. Auf sprachlicher Ebene transponieren die semantikgeschichtlich miteinander verwobenen Schlüsselkonzepte ‚Stimmung‘ und ‚Geist‘⁸⁰ die mediale Funktion der Musik.

Der proteisch-mediale Charakter von Stimmungs- und Geistbegriff ermöglicht das epochentypische Oszillieren⁸¹ der lyrisch-dramatischen Seelenlandschaften Hofmannsthals zwischen kosmischer Transzendenz und augenblickshafter Immanenz, schicksalhaft-metaphysischer Teleologie und natürlichem Zufall, musikalischer ‚Unmittelbarkeit‘ und mittelbarer sprachlicher Repräsentation, Ganzheit und Entzweiung, dionysischer Selbstentgrenzung und apollinischem Individualismus, genialer Inspiration und gehemmtem Dilettantismus. Auf der Ebene der Inszenierung sind die Figuren, wie die Notizen zum Tizian-Fragment belegen, explizit als Repräsentanten konkreter Stimmungen angelegt. Dieses Vorgehen entspricht letztlich zumindest einer teilweisen Umsetzung des Puppenspiel-Gedankens. Es setzt sich in den ‚Stimmungscodes‘ fort, mit denen Hofmannsthal künftig seine Inszenierungen lenkt und beschreibt, sei es in den *Szenischen Vorschriften zu Elektra* (1903) oder in den Anweisungen, die er Strauss zur musikalischen Anlage einzelner Opernfiguren erteilt⁸².

⁸⁰ Das Geist-Konzept umfasst, laut Rudolf Hildebrands Artikel von 1897 in *Grimms Wörterbuch*, *spiritus, anima, mens, genius* – im Deutschen: Geist(er) und Stimmungen, Begeisterung / Inspiration / Enthusiasmus, Genie, Daimon / Fatum.

⁸¹ Kemper: „Ästhetische Moderne als Makroepoche“, S. 114f.

⁸² Schnitzler: „Hofmannsthal und Strauss“, S. 41.

Die frühen Stimmungscodes basieren auf zwei konkreten Vorstellungen, in denen sich Musik und Sprache oder vorsprachliche Stimmung poetologisch kreuzen: der ‚eigene Ton‘ und die ‚innere Musik‘. Das um 1900 prominente Konzept des eigenen Tons – einer konkreten Figur auf der Bühne, einer unverwechselbaren (primär lyrischen) Sprech- oder Schreibart⁸³ – ist in den um 1900 häufigen literarischen Würdigungen großer Schauspieler greifbar. Bei Hofmannsthal werden Künstler wie Kainz, Mitterwurzer oder die Duse als Medien und Magier mit suggestiven Fähigkeiten beschrieben: Sie sind in der Lage, der gesamten irdischen „Menagerie von Seelen“⁸⁴ über ihre Stimme und Gestik sinnliche Präsenz zu verleihen und verkörpern um 1900 noch die geballte Emphase des ‚ganzen Menschen‘,⁸⁵ eine Generation später aber schon den dämonischen Massenverführer.⁸⁶ Vergleichbares beinhaltet Hofmannsthals Gedanke einer inneren Musik,⁸⁷ der auf dem romantischen Postulat der nicht diskursivierbaren, stimmungshaften ‚Unmittelbarkeit‘ des Empfindens aufbaut und den medialen Charakter des Musikalischen betont. In der konzeptuellen Metaphorik von eigenem Ton und innerer Musik und dem zugehörigen akustischen Modus der Allegorie konstituiert sich auch im Deutschen ein neues Genre imaginärer Theatralität, das die musikmetaphysische Evokation verborgener existenzieller Stimmungen und ihre geisterhaften Erscheinungsformen aus der Romantik fortschreibt und sie mit der symbolistischen Poetik des Abwesenden verbindet. Über die ursprünglich lyrischen Repräsentationsverfahren der Suggestion und Transposition rückt dabei die textgenerierende Instanz der entindividualisierten ‚Stimme‘ ins Zentrum. Sie überschreitet den Rahmen des anthropozentrischen Subjektivitätspostulats auf die Sprache hin und findet auf dieser Ebene ihre Entsprechung zur Musik: Das lyrische Drama inszeniert nicht die körperlose Geist(er)-Stimme an sich, sondern ihre Medialität. Auf poetologischer Ebene entspricht ihr die Stimme des Textes.⁸⁸ Dies wird durch den für die Rezeption als Lesedrama unabdingbaren lyrischen Ton und den metaphysischen Status der Musik beglaubigt. Beide bilden die Basis für die Übersetzung der abstrakten Vorstellung in vollsinnliche, performative Bühnenpräsenz.

Hofmannsthals Umgang mit romantischen Konzepten verweist im Sinne eines weiten Modernebegriffs⁸⁹ auf die freie Aneignung von Traditionen, die den Epochenschwellen von 1800 und 1900 in spezifischer Akzentuierung – hier ge-

⁸³ Vgl. GW X, S. 317; als metaphysische Variante vgl. eine Äußerung zum ‚daimon‘ bei Paracelsus (ebd., S. 400). Zu Hofmannsthals akustischer Poetik s. Hiebler: *Hofmannsthal und die Medienkultur*, S. 409-426.

⁸⁴ GW X, S. 332.

⁸⁵ Hiebler: *Hofmannsthal und die Medienkultur*, S. 108-112; hier S. 111f.

⁸⁶ Vgl. die Analyse des Präfaschismus in Thomas Manns *Mario und der Zauberer* (1929).

⁸⁷ Vgl. Schmid: *Symbol und Funktion der Musik*, S. 31, 34f.

⁸⁸ Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste*, S. 60-70; Hiebler: *Hofmannsthal und die Medienkultur*, S. 459; Hart Nibbrig: *Geisterstimmen*.

⁸⁹ Vgl. Kemper: „Ästhetische Moderne als Makroepoche“.

schichtphilosophisch und zeitutopisch, dort im Zeichen des Metaphysikverlusts und der Historismuskritik – gemeinsam ist. In den Stimmungsszenarien um 1800 wird die ‚Innerlichkeit‘ in die ästhetisch-metaphysische Erfahrung des Landschaftsraums oder der Inspiration und Vision extrapoliert, und zwar über das Paradigma der Subjektivität. Im Unterschied dazu fungiert Hofmannsthals Stimmungskunst als komplexe poetologische Figur der Transposition auch jenseits des Metaphysischen und Subjektiven. Ihre konzeptuelle Spannweite reicht von der ephemeren, leiblich verankerten Laune des Augenblicks bis zum kosmisch regierten ‚daimon‘ und oszilliert als Stimmung, Stimme und Geistererscheinung zwischen Psychophysik und Metaphysik im Raum des Imaginären. Die Musik erscheint, meist mit alleinheitlich-kosmogonischen Kategorien verbunden, als sinnliche Mittlerin zwischen beiden Dimensionen. Im allegorisierenden Rückgriff auf vorsektive Konzepte der Personalität, die mit der Geisterwelt und mythischen Figuren wie dem Tod und Dionysos, Pan und Faun assoziiert sind, wird die Doktrin der naturalistischen Illusionsbühne zugunsten entzeitlichter metaphysischer Schau-Plätze des Inneren wie Traum, *chōra*, Vision und Erscheinung weitgehend verabschiedet.⁹⁰

Hofmannsthals frühe Dramatik ist weder psychologisch-gesellschaftskritisch verankert wie bei Ibsen (*Gespenster*, 1881) noch agiert sie in den mystisch-existenzialen Welten des frühen Maeterlinck (*Der Eindringling*, 1891) oder den metaphysischen Traumdimensionen des Strindbergschen *Traumspiels* (1902). Die ersten Einakter reflektieren die misslingende oder gelingende Entgrenzung der naturwissenschaftlich und historistisch partialisierten Ich-Existenz zur imaginären Ganzheit einer ‚kosmischen Menschennatur‘. Sie präsentieren ein raumsymbolisches und klangallegorisches Bühnenspiel im Zeichen der Stimmung, das, verglichen mit den Vorgaben Mallarmés, im produktiven Rückgriff auf Mythologeme und traditionelle Gattungsmuster relativ klare Deutungsangebote formuliert. Vor allem aber sind die lyrischen Dramolette aus poetologischen Überlegungen heraus konzipiert, die den Musikalisierungsprozess der Literatur im 19. Jahrhundert in der Verbindung romantischer und symbolistischer Komponenten fortschreiben und, ähnlich wie Rilkes lyrische ‚Spiele‘,⁹¹ die Entwicklung einer Stimmungskunst als theatrales Modell reflektieren.

Eine adäquate Bühnenästhetische Realisierung der frühen Stimmungsdramatik findet erst nach 1900 statt. Unter dem Eindruck der Arbeiten Craigs formuliert Hofmannsthal für Reinhardts *Elektra*-Inszenierung in seinem Aufsatz *Die Bühne als Traumbild* (1903) die Analogie von magischer Traum- und symbolischer Bühnenatmosphäre in einer platonisierenden Licht- und Abbildmetaphorik. Das Bühnenbild und vor allem die Lichtregie sollen einen homogenen Stimmungsraum schaffen, in dem Worte auratisch wirken. Diese Visualisierung textueller

⁹⁰ GW VIII, S. 490-493; vgl. Streim: „Streit um Bühnenbild und *stage design*“, S. 284ff.

⁹¹ Jacobs: „Vom Symbolismus zur ‚Stimmung‘“, S. 112.

Stimmungsgehalte wird als Grenzüberschreitung ins Metaphysische, von der sichtbaren Welt der Lebenden ins Unsichtbar-Geisterhafte umschrieben. Dabei verweisen das Schopenhauer geschuldete Bild von den inneren Abgründen des Traums, die den Träumenden schockhaft erwachen lassen, und die Aufwertung des Bühnenbildners zum „große[n] Geiger am Rand eines Beethoven’schen Abgrunds der Finsternis“⁹² auf die elementare Verbindung zur Stimmungsästhetik der frühen Dramen, insbesondere zum wegweisenden Erfolg von *Der Tor und der Tod*.

Literatur

- Bartz, Hans-Werner u. a. (Hg.): *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (Erstbearbeitung) auf CD-Rom*. 32 Bände mit Quellenverzeichnis. Frankfurt/Main 2004.
- Bosse, Anke: „Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten...“ – Maeterlinck und Hofmannsthal revisited“. In: Alice Bolterauer / Elfriede Wiltchnigg (Hg.): *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*. Wien 2001 (Studien zur Moderne 16), S. 97-114.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: „...zuweilen beim Vorübergehen...“. Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 1 (1993), S. 235-262.
- Endres, Johannes: „Hofmannsthal und Novalis. Zur Ambivalenz eines Erbes“. In: Herbert Uerlings (Hg.): „*Blütenstaub*“. *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*. Tübingen 2000 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft 3). S. 311-335.
- Günther, Timo: *Hofmannsthal: „Ein Brief“*. München 2004.
- Han, Béatrice: „Au-delà de la métaphysique et de la subjectivité: Musique et Stimmung“. In: *Les Études Philosophiques* 4 (1997): *Philosophie allemande*, S. 519-539.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*. Weilerswist 2001.
- Heumann, Konrad: „Stunde, Luft und Ort machen alles“ – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten“. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 7 (1999), S. 233-287.
- Hiebler, Heinz: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg 2003 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 416).
- Hirsbrunner, Theo: „Musik und Dichtung im französischen Fin de Siècle am Beispiel der *Proses Lyriques* von Debussy“. In: Günter Schnitzler (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart 1979, S. 152-174.

⁹² GW 8, S. 493.

- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main 1979/80.
- : *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Rudolf Hirsch u. a. Frankfurt/Main 1975ff.
- Jacobs, Angelika: „Vom Symbolismus zur ‚Stimmung‘. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke“. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 25 (2004): „Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste“. *Rilke und München*, S. 99-127.
- Jannidis, Fotis: *Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs „Bildung“ am Beispiel von Goethes Dichtung und Wahrheit*. Tübingen 1996 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 56).
- Kemp, Wolfgang: „Die Kunst der Aufmerksamkeit. Der Impressionismus und seine Folgen“. In: Christine Lubkoll (Hg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*. Freiburg i. Br. 2002 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 88), S. 241-259.
- Kemper, Dirk: „Ästhetische Moderne als Makroepoche“. In: ders. / Silvio Vietta (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1997, S. 97-126.
- Mallarmé, Stéphane: *Werke II. Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998.
- Matala de Mazza, Ethel: „Wahrheitsrituale. Ur-Szenen einer tragischen Philosophie bei Friedrich Nietzsche“. In: Gerhard Neumann / Caroline Pross / Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg i. Br. 2000 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 78), S. 219-252.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin 2001.
- Meyer-Wendt, H. Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg 1973.
- Neumann, Gerhard: „Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 1 (1993), S. 183-234.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Neuausg. München 1999.
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. 3 Bde. Darmstadt 1999.
- Pestalozzi, Karl: „Der Mythos des erhöhten Augenblicks bei Hugo von Hofmannsthal“. In: Karol Sauerland (Hg.): *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende*. Frankfurt/Main u. a. 1988 (Akten internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft 5), S. 13-31.
- Platon: *Timaios*. Griechisch / Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen u. Nachwort v. Thomas Paulsen u. Rudolf Rehn. Stuttgart 2003.

- Renner, Ursula: „Die Zauberschrift der Bilder“. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg i. Br. 2000 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 55).
- Schels, Evelyn: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt/Main u. a. 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1100).
- Schmid, Martin Erich: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Heidelberg 1968 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge. Bd. 4).
- Schnitzler, Günter: „Ästhetische Konzepte in den ‚Griechen-Opern‘ von Hofmannsthal und Strauss.“ In: Ulrich Tadday (Hg.): *Musik-Konzepte* (N. F.) 129/130 (2005): *Richard Strauss. Der griechische Germane*, S. 25-50.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearb. u. hg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. 5 Bde. Frankfurt/Main 1986.
- Sondrup, Steven P.: *Hofmannsthal and the French Symbolist Tradition*. Bern, Frankfurt/Main 1976 (Utah Studies in Literature and Linguistics 4).
- Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“*. Hg. v. Anna Granville Hatcher. Baltimore 1963.
- Steffen, Hans: „Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals“. In: ders. (Hg.): *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Göttingen 1974 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1394), S. 65-90.
- Streim, Gregor: „Der Streit um Bühnenbild und *stage design*. Otto Brahm, Edward Gordon Craig, Hugo von Hofmannsthal und die Inszenierung des *Geretteten Venedig* 1905“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1997, S. 274-298.
- Vilain, Robert: *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford 2000 (Oxford Modern Language and Literature Monographs).
- Wellbery, David: „Stimmung“. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart, Weimar 2003, S. 703-733.
- Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta (GA) 1999 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35).