

Waltraud Wiethölter, *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. (Studien zur deutschen Literatur 106) Niemeyer, Tübingen 1990. VII/314 S., 80 Abb., DM 84,-.

In dieser Tübinger Habilitationsschrift wird ein neuer Zugang zu Hofmannsthals Erzählprosa erprobt, der über die Grenzen der abgeschlossenen Texte hinausgreift und sie als ein chronologisch sich entwickelndes Textkontinuum versteht. Neben den Erzählungen werden die essayistische Prosa und die Notizen aus dem Nachlaß einbezogen, welche in ihrem Umfang – und auch in ih-

¹ Ein Beispiel: Das Notat „Hellsichtig wurde ich: ein diamantenes Schwert zerhaut mir jede Finsterniß“ variiert Nietzsche so: „ein Blitz wurde meine Weisheit; / mit diamantenen Schwerte durchhieb sie mir jede Finsterniß“. Groddeck, Bd. II, S. 439, kommentiert: „In der metaphorischen Korrelation von ‚Blitz‘ und ‚diamantenen Schwert‘ wird das ursprüngliche tertium comparationis ‚hellsichtig‘ poetisch ‚verdunkelt‘, ‚diamantenen‘ wird zur hermetischen Chiffre.“ Während der Einleitungs- und Editionsteil vieles als unsicher bezeichnet, findet sich hier keine Relativierung, obwohl dabei vorausgesetzt wird, daß die Variante keine semantische Änderung mit sich führe, und nicht erwogen wird, ob nicht ‚diamantenen‘ wie vermutlich andernorts bei Nietzsche soviel wie ‚glänzend, blitzend‘ bedeuten könnte: vergleiche, außer den „Winzer, der mit diamantenen Winzermesser wartet“ im *Zarathustra*, im Fragment 3 (I 6) „ein glitzernder tanzender Bach [...]“ mit dem Gedicht *An den Mistral*: den „diamantenen Stromesschnellen“ am Ende der dritten entspricht das Ende der vierten Strophe, wo die Hand des Mistral „Blitzesgleich die Geißel schlägt“.

rer Bedeutung – erst nach und nach durch die Bände der kritischen Ausgabe¹ ans Licht kommen. Die Verfasserin macht einen Zusammenhang sichtbar, der von dem frühen autobiographischen Fragment *Age of Innocence* und dem *Märchen der 672. Nacht* über den vieldiskutierten *Brief* des Lord Chandos, das Kunstmärchen *Frau ohne Schatten* bis hin zum *Andreas*-Fragment reicht, an dem Hofmannsthal seit 1907 bis zu seinen letzten Lebensjahren ‚laborierte‘. Die Analyse dieses Romanentwurfs beansprucht den größten Raum – mehr als 100 Seiten – in Wiethölders Untersuchung.

Die Fülle der Expositionen, Abbrüche und Wiederaufnahmen bei Hofmannsthal versteht die Verfasserin nicht nur als Resultat individuell bedingter Schwierigkeiten, sondern als exemplarisch für „die Geburtswehen der modernen Literatur“. Im Lichte des „angeblich Mißlungenen“ gewinnen für Wiethölder die „vertrauten, scheinbar autonomen Texte“ (S. 3) eine neue Dimension. Eine solche Einschätzung begründet plausibel ein methodisches Verfahren, das sich vom herkömmlichen Werkbegriff weitgehend verabschiedet: Das Erzählkontinuum Hofmannsthals wird als ein „offenes, über die Textgrenzen hinausreichendes Sinnsystem behandelt“ (S. 5), das aus einem Netz von Verweisungen, Konnotationen, Analogien, Zitaten besteht, welche sich wechselseitig mit Bedeutungen aufladen.

Bei aller Vielfalt der Texte gibt es nach Wiethölder ein Kernthema, das durchgängig im Zentrum bei Hofmannsthal steht, nämlich die Frage nach dem Subjekt, nach Ichkonstitution und Subjektgenese (S. 84). Damit hat er einen eminent großen Anteil an der literarischen Analyse der „Strukturkrise des modernen Subjekts“. Das Besondere seiner analytischen Leistung wird darin gesehen, daß er das Subjekt als „geometrischen Ort fremder Geschehnisse“ bestimmt, wie es Hofmannsthal für die Figur des Kaufmannssohnes im *Märchen der 672. Nacht* und seinen ‚Helden‘ Andreas formuliert hat. Dieser prägnante Selbstkommentar belegt nach Wiethölders Ausgangsthese, daß Hofmannsthal vom Subjektbegriff des deutschen Idealismus abbrückt, der vom autonomen, selbstreflexiven Bewußtsein überzeugt war, welches sich verfügend der Erkenntnis und der Sprache bedient und so Raum und Zeit gestaltet.² Statt der autonomen „Subjekt-Monade“ erscheine bei Hofmannsthal das Subjekt im Beziehungsgefüge der anderen. Ohne Zweifel ist diese Suche nach dem „geometrischen Ort“, die Komponente der Bezüglichkeit oder der Selbstbestimmung aus der Relation zu anderen ein Grundthema in seinen Texten.

So bekommt die in der Hofmannsthal-Forschung immer schon als bedeutsam erkannte „Konfiguration“ der Figuren eine neue Valenz – sie wird paradigmatisch für die Frage nach dem Subjekt in der Moderne. Die Verfasserin arbeitet vor allem zwei Konfigurationen heraus: das familiäre Dreieck, in dem sich das Subjekt konstituiert oder verfehlt, und das zur Identität verhelfende Viereck, in dem sich zwei Paare wechselseitig korrigieren. Das „magische Quadrat“ eines gelungenen Reifungsprozesses wird in den von Wiethölder ausge-

¹ Über die Hälfte der auf 38 Bände angelegten Ausgabe im Fischer-Verlag, Frankfurt/M., ist inzwischen erschienen.

² „Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an“. Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen, Erfundene Gespräche...* Hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt/M. 1979, S. 497.

wählten Texten Hofmannsthals nur einmal wirklich gestaltet, und zwar in der *Frau ohne Schatten*. Im *Märchen der 672. Nacht* und im *Andreas* bleibt die ödipale „Dreiecks“-Dramatik unbewältigt. Der Augen-Blick als Metapher nicht der Zeit, sondern des Ortes, wird besonders deutlich im *Märchen der 672. Nacht*, wo es durchgängig um Sehen, Schauen, Beobachten und Beobachtetwerden geht, ein Leben in Bildern und Illusionen. Da der Kaufmannssohn auf die narzißtisch-ödipalen Spiegelphantasien fixiert bleibt, zieht sich das magische Quadrat seiner vier Dienergestalten, gedoppelt im Quadrat seines Vierstationen-Weges durch die Stadt, um ihn herum zusammen. Die narzißtische Regression des Jünglings mündet in die Katastrophe: die „bösen Bilder“, an denen er zugrunde geht, sind nach Wiethölter Abkömmlinge der als bedrohlich imaginierten Mutter, die dem Sohn mit „Kastration“ droht.

Mit dem Kunstmärchen von der *Frau ohne Schatten* nimmt Hofmannsthal nicht nur jene in der frühen Erzählung bereits im Titel assoziierte Welt aus *Tausendundeinernacht* wieder auf, sondern er revidiert auch deren katastrophales Ende. Ebenso wie eine andere intertextuelle Folie der *Frau ohne Schatten*, nämlich der Bezug auf hermetisch-alchemistische Zeichenspiele, bildet diese Erzählung ein „Netz, das auf jedweder Ebene beständig zertrennt und wieder geknüpft wird, [...] das Schachbrett, auf dem Figuren und Positionen nach allen Regeln der Kunst verschoben werden“ (S. 115). Der Text offenbart somit Hofmannsthals „praktische Poetologie“ und ist zugleich „Denkmal“ für den „Irrgarten der Lust“ (Hofmannsthal) von *Tausendundeinernacht* mit seinen „vexierbildartigen“ sprachlichen Inszenierungen (S. 115). Der „magische Goldgrund“ der *Frau ohne Schatten*, das kunstvolle ästhetische Gebilde – „rund, harmoniegesättigt und von nahezu klassischer Strenge“ – erlaubt, wie Wiethölters Bilanz zeigt (S. 249), diesen Text als Ausdruck einer geglückten Autorphantasie zu bezeichnen, obwohl seinen siebenjährigen Entstehungsprozeß (1912–1919) massive Schreibhemmungen begleiteten.

Der von denselben Konflikten der Ich-Spaltung und Identitätssuche bestimmte „Gegentext“ des *Andreas*-Romans erwies sich im Gegensatz zur *Frau ohne Schatten* jedoch als unabschließbar, weil er an der Fülle der ausgespannten Fäden, der „unkontrollierten Expansion seiner zeitlichen und räumlichen Koordination, zuletzt am Aufschub der erhofften Lösungen [scheiterte]“ (S. 117). Die Grundfiguration des familialen Dreiecks erweist sich im *Andreas* als untaugliche Konstruktion, da es keine Vaterfigur gibt, die verlässliche Orientierungshilfen bieten könnte. Und selbst der ‚idealste‘ der Vätergalerie in Hofmannsthals Prosa, der imponierende Malteserritter Sacramozo, vermag diese Rolle nicht auszufüllen. Denn er wird Andreas letztlich nur dazu nutzen, sein eigenes verfehltes Leben in seinem Adepten noch einmal gelungener wiederholen zu wollen. Das für Andreas lebensnotwendige ‚Wort‘ wird nicht gesagt; die ihm so nötige Anerkennung als eine Existenz eigenen Rechts kann ihm auch der Malteser nicht geben. Denn er ist ebenso ungelöst an die Abkömmlinge seiner Mutter-Imago gebunden wie Andreas. So scheitert an der unbewältigten ödipalen „Dreiecks“-Dramatik schließlich auch das Vorhaben, das Textkonvolut zu einem Roman im Sinne der Tradition des deutschen Entwicklungsromans zu gestalten.

Mit Ausnahme der *Wahlverwandschaften*, deren „ausgeklügeltes System höchst beweglicher Symmetrien und Verschränkungen“ der *Andreas* nach

Wiethölter korrigieren sollte (S. 185), bleiben im übrigen die zahlreichen literarischen Bezüge (unter anderem auf K. Ph. Moritz' *Anton Reiser*, Goethes *Wilhelm Meister*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Stifters *Nachsommer*) ausgeblendet. An ihnen hätte sich zeigen lassen, in wie hohem Maße aus dem ‚Scheitern‘ im Sinne eines traditionellen ‚Kanons‘ eine spezifisch neue Variante des ‚Bildungs‘-Romans entstanden ist. Denn mit dem Aufbrechen der „Subjekt-Monade“ wird auch die geschlossene Form des wohlgebildeten Romans aufgebrochen, was bei Novalis schon, der für die Notizen zum *Andreas* eine Quelle ersten Ranges ist, auszumachen wäre. In seiner 65. *Vermischten Bemerkung* stehen die Hofmannsthal vertrauten merk-würdigen Sätze:

Alle Zufälle unseres Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat macht viel aus seinem Leben – Jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für den durchaus Geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans.³

Möglicherweise ist sogar hier schon die Vorstellung eines „geometrischen Ortes“ zu verankern; den mit dem Subjektbegriff sich verändernden Werkbegriff jedenfalls bildete Novalis vor.

Worin besteht nun methodisch Wiethölters neuer Zugang zu Hofmannsthal? Sie stützt sich theoretisch auf Konzepte der strukturalen Psychoanalyse von Jacques Lacan (S. 8f.). Das sind im wesentlichen Lacans erweiterte Auffassung von der Topik der Psyche als einer Struktur „fremdeigener Prägung“, welche sich im Prozeß der frühkindlichen „Objektbeziehungen“ bildet („Spiegelstadium“), und seine entscheidenden metapsychologischen Konstrukte (wie ‚Trieb‘, ‚Begierde‘, ‚Libido‘, ‚Kastration‘) als Momente der symbolischen, also sprachlich vermittelten Ordnung. Gelingt die Überwindung der Fixierung an das Spiegelbild nicht, erwartet das Ich ein endloses Masken- und Rollenspiel. Der Preis für die Illusion der Vollkommenheit ist andauernder Realitätsentzug, was nach Wiethölter Hofmannsthals Begriff von der „Präexistenz“ entspricht. In der Anerkennung des „Dritten“, der das „Gesetz“ verkörpert, liegt der Weg, jenen „glorreichen aber gefährlichen Zustand“ zu überwinden.⁴ Den Ansatz Lacans findet die Verfasserin bei Hofmannsthal antizipiert, zumindest in gewisser modellhafter Analogie. Dies ermöglicht ihr, die besonderen „konfigurativen Beziehungsgeflechte und die sich darunter aufbauenden Psychostrukturen [...] in ihrer eigentümlichen Dynamik zu erfassen“ (S. 10). Gleichwohl wäre eine Diskussion darüber zu führen, was Hofmannsthals Subjektbegriff andererseits eben doch noch an das 19. Jahrhundert bindet.

Der psychostrukturellen Deutung werden „ikonographische“ Aspekte eingliedert, die zunächst Reminiszenzen bildender Kunst im Werk des von Augenlust geprägten Dichters festmachen. Da nach Lacans Prämissen an eben jenem Ort, an dem sich das Ich konstituiert, auch die ‚Einbruchsstelle‘ der konkreten Bilder ist, die ähnlich wie die Imago im zwischenmenschlichen Bereich kulturell geprägt sind, gelte es, die Bedingungen und Mechanismen des poeti-

³ Novalis, *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz. München 1969, S. 336.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*. Hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt/M. 1980, S. 605.

schen Produktionsprozesses zu beleuchten, den Ort, an dem das kollektive Bildreservoir aufgenommen und verarbeitet wird. Interesse an (Essays) und Dominanz von Bildlichkeit (Erzählprosa wie Dramen) sind eine spezifische Eigenart der Texte Hofmannsthals; der Begriff ‚Ikonographie‘ und seine Anwendung erscheinen aber problematisch, die Auswahl der Bilder wirkt eher beliebig. Überzeugender dagegen sind die Hinweise auf die alchimistische Werk-sphäre, die ein zentraler Wurzelgrund für Hofmannsthals symbolistische Kunstlehre von der Verwandlung ist. Dies ist außerordentlich ergiebig für *Die Frau ohne Schatten*. Die Vorstellung vom „großen König“, der den Sohn verschlucken, aber auch wieder freigeben muß, bringt für das *Andreas*-Fragment eine neue Bedeutungskomponente in die schwierige, sperrige Figur des Maltesers, der dazu gerade nicht fähig ist.

Insgesamt führt Wiethölters Buch ‚strukturalistische Tätigkeit‘ (Barthes) vor – mit hohem Anspruch und Theoriebewußtsein, akademisch-belehrend, herausfordernd und anregend.

Korrekturen: Über das für ihre Arbeit zentrale Diktum von Andreas als „geometrischem Ort fremder Geschehnisse“ spekuliert die Verfasserin, Hofmannsthal habe es vermutlich von Rudolf Pannwitz übernommen. Diese Vermutung leitet sie aus dem in der Tat von Hofmannsthal sehr geschätzten, im *Buch der Freunde* notierten (und auch später in seiner *Schriftumsrede* wiederum zitierten) Satz Pannwitzens aus seiner *Krisis der europäischen Kultur* (1917) her. Hofmannsthals Notiz stammt jedoch bereits von 1912/1913. – Ein Kurzschluß ist die Behauptung, Hofmannsthal habe bei dem Wiener [!] Jugendstilmalers Ludwig von Hofmann Klingersche Radierungen gesehen (S. 14). Hier führt Hofmannsthals Eintrag, „Hofmann“ habe „ein paar Klingersche Radierungen aus Berlin“ mitgebracht, auf die falsche Fährte: Es geht nicht um Ludwig von Hofmann, sondern es ist Richard Beer-Hofmann gemeint, der für Hofmannsthals ‚ästhetische Erziehung‘ eine wichtige Rolle spielte. – Wortgeklingel ist die Verbindung von griechisch ‚autos‘ und lateinisch ‚auctor‘ („es fehlt der Selbstreflexion am Elementarsten, dem Selbst, jenem αὐτός, das gerade im Begriff des Autors einen besonderen, nahezu emphatischen Klang bewahrt“, S. 55). Von griechisch αὐτός führt kein Weg zu lateinisch *augere/auctum* („wachsen“), dem ‚Auctor‘ entstammt. – Im „ersten Kapitel“, heißt es, werde die Verfasserin zeigen, „in welchem Maße die im Zentrum von Hofmannsthals Subjektgeometrie angesiedelte Mutterimago vorgeprägt ist“ (S. 15), was erst im zweiten geschieht. – Die zwar fehlerhafte, aber noch immer wichtige, von Heinrich Zimmer herausgegebene Auswahl der Briefe Hofmannsthals 1890–1901 hat nicht drei Auflagen erfahren, sondern ist nur einmal, 1935, erschienen (S. 305 und öfter).

Universität Freiburg
Deutsches Seminar II
Werthmannplatz
D-79098 Freiburg/Br.

Ursula Renner