

5. Hofmannsthal

Bahrs erster Kontakt mit Hofmannsthal war indirekt, er kam durch eine sehr kritische Besprechung von Bahrs Drama *Die Mutter* (1891) durch einen gewissen ‚Loris‘ zustande. Als Bahr nach Wien kam, erkundigte er sich, wer denn dieser Loris eigentlich sei, und im Griensteidl wurde ihm der siebzehnjährige Gymnasiast vorgestellt. Schon in seiner Besprechung von Bahrs dekadentem Stück über ungezügelte Leidenschaften und sexuelle Perversionen, zeigte sich Hofmannsthal gut informiert über die in Frankreich diskutierten literarischen und literaturtheoretischen Fragen und auch über Bahrs erste Aufsatzsammlung *Zur Kritik der Moderne* (1890). Hofmannsthal stellt Bahr als *décadent* dar, dessen Kritik ganz im Mitempfinden mit dem Kritisierten aufgehe und dessen Kunst im „Anempfinden“ verschiedener Stile bestehe. Hofmannsthal spricht von einem Geist, der „in tausend blitzende Scherben zerschlagen“ sei, der sich „von tausend Strömen treiben“ lasse und sich „Tag für Tag, Stimmung für Stimmung, jeden Übergang, jede Nuance, jede Erfahrung, jedes Existenzatom“ in Szene setze. Er bezeichnet Bahr als „Künstler des gesteigerten Lebens, der raffinierten Empfindung, der potenzierten Sensation“ und hebt die „Virtuosität der Nervenerregung, dieses zuckende Arrangement der suprême sensation“ hervor.

Schon aus diesen Formulierungen geht die Kenntnis Bourgets und auch Barrès' hervor. Beiden widmete Hofmannsthal, ebenfalls 1891, eigene kritische Artikel. Von Bourget besprach er unter dem Titel „Zur Physiologie der modernen Liebe“ die *Physiologie de l'amour moderne. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher, recueillis et publiés par Paul Bourget, son exécuteur testamentaire*. Diese Darstellung von ‚Seelenzuständen‘, die unerschöpflich seien, weil die Seele „zugleich Beobachter und Objekt ist“, bezeichnet Hofmannsthal als „Auflösungsgeschichte“. Der an der „Zweiseelenkrankheit“ leidende hellseherische „Neuropath“ Claude Larcher beobachte mit seiner Hamletseele seine niedere „Tierseele“. Sein kranker Wille werde ihm schließlich zum Verhängnis. Hofmannsthal kritisiert die Scheu vor jedem Materialismus, der die Einsicht eröffnen würde, dass es der Körper ist, an dem die Seele leidet, ortet bei Bourget „viel freies Christentum mit Klostersehnsucht“ und wendet sich gegen die „dekadente Koketterie dieser ‚confessions de souffrance‘“. Das Buch könne - so Larcher/Bourget - bestenfalls Dilettanten reizen, „qui aiment à sentir sentir“ (die gerne das Fühlen fühlen).

Von Barrès besprach Hofmannsthal die Trilogie *Le Culte du Moi*. Wir können uns darüber kurz fassen: Hofmannsthal referiert den Gang der Entwicklung Philippes von einem Leben unter den Augen der Barbaren, das ihm wie ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen vorkommt, über die Schärfung der Empfindungsfähigkeit durch die pseudo-geistlichen Exerzitien bis zum Erlöschen des Ichs, dem Bewusstsein der Einheit mit der Nation und mit Bérénice, dem Symbol für das Unbewusste und das zurückgesehnte Mittelalter, und zur Einheit mit dem All. Hofmannsthal äußert sich kritisch über den *renouveau catholique*, der sich bei Barrès ankündigt (und sich auch bei Tolstoi, Maeterlinck u. a. niederschlägt), anerkennt aber insgesamt das Buch und das darin aufgeworfene Problem: „Denn dieses Wort des Barrès könnte aus jeder Seele gesagt sein: ‚Je suis perdu dans le vagabondage, ne sachant où retrouver l'unité de ma vie.‘“ (Ich befinde mich auf der Wanderschaft, ohne zu wissen, wo ich die Einheit meines Lebens wiederfinden könnte.)

Schließlich ist noch die ebenfalls aus dem Jahr 1891 stammende Besprechung des Tagebuchs des Genfer Philosophie- und Literaturprofessors Henri-Frédéric Amiel (*Fragments d'un Journal intime*) unter dem Titel „Das Tagebuch eines Willenskranken“ zu erwähnen. Auf Amiel ist Hofmannsthal wohl in Bourgets *Nouveaux essais de Psychologie contemporaine* gestoßen, in denen dem Tagebuch ein Abschnitt gewidmet ist, der Spuren in Hofmannsthals Rezension hinterlassen hat, die streckenweise an das Plagiat grenzen. Hofmannsthal weist mit Bourget auf die deutschen Einflüsse auf Amiel hin, der an der Grenze zwischen Franko- und Germanophonie - daher im Sinne Bourgets als Kosmopolit - zum ‚willenskranken‘ Dilettanten und *décadent* wurde. Alle Elemente dieser eng miteinander zusammenhängenden Erscheinungen lassen sich an Amiel studieren: die Selbstbeobachtung und Zerlegungssucht; die grenzenlose Aufnahmefähigkeit und Sensibilität; der Kult der zarten Empfindung; das Abbröckeln des Willens; die verlorene Fähigkeit, sich selbst zu begrenzen; die dichterischen Anlagen, besonders die Proteusgabe, die Suggestionskraft von Sinneseindrücken in Stimmungen umzusetzen, und die Formulierungskunst (Hofmannsthal gibt zwei Beispiele: „Tout paysage est un état de l'âme (Jede Landschaft ist ein Seelenzustand) und „La rêverie est le dimanche de la pensée“ (Der Traum ist der Sonntag des Denkens); der Aristokratismus und die Sehnsucht nach der verlorenen Einheit, die zur Mystik drängt. Besonders hebt Hofmannsthal den kritischen, analytischen Geist hervor, der jede Schöpfung unterbindet, da er mit nichts zufrieden ist, kein notwendigerweise unvollkommenes künstlerisches Werk zulässt und in dieser Hinsicht Gott zu übertreffen trachtet. Je mehr sich der Dilettant in die Wissenschaft, z. B. in die Geschichtsschreibung, versenkt, umso mehr zerrinnt ihm das Wissen zwischen den Fingern. Die scheinbare Logik und Notwendigkeit der Geschichte lösen sich auf zu einem großen, gleichgültigen Strom, was nicht ohne Rückwirkungen auf den Forscher bleiben kann:

„Wie ein Traum, der beim Morgengrauen zittert und verweht, so verweht von meinem Bewußtsein aufgelöst in Luft all meine Vergangenheit, all meine Gegenwart. Reisen, Pläne, Bücher, Studien, Hoffnungen, alles verwischt sich in meinem Denken“ übersetzt Hofmannsthal aus dem Tagebuch. Und weiter: „Ich vergesse noch mehr, als ich vergessen werde. Lebendig sinke ich sanft in den Sarg. Ich empfinde den ungestörten Frieden des Nichtseins und die wogende Ruhe des Nirwana; vor mir, in mir wogt der Strom der Zeit, gleiten unfühlbar die Schatten des Lebens.“

Es verwundert wenig, dass eine solche intensive Beschäftigung mit französischer Dekadenzliteratur und ihrer Theorie ihren Niederschlag im Frühwerk Hofmannsthals fand. Schon in der 1891 entstandenen, Fragment gebliebenen und erst posthum veröffentlichten Erzählung *Age of Innocence* wird der Dilettantismus thematisiert. Der Held richtet sein Leben in den neunziger Jahren nach einschlägiger Literatur aus, er erscheint geradezu als „Produkt blaguierender französischer Bücher“. Das Adjektiv ‚blaguierend‘ verwendet Hofmannsthal übrigens gleichzeitig in der Rezension von Bourgets *Physiologie*, er tadelt dort die „blaguierende Zynik“. Der Held unserer Erzählung entwickelt schon sehr früh den Hang zu bewusst, künstlich und gewissermaßen experimentell hervorgerufenen Empfindungen, die er dann genießt. Zum Beispiel veranstaltet er vor dem Kamin Selbsterstickungsexperimente. Ein andermal spielt er mit den Todesängsten eines aus dem Fenster Stürzenden:

An Frühlingsabenden aber, wenn er allein war und die Fenster offen, beugte er sich aus dem Fenster weitüber und hing lange, mit gepreßter Brust, die laue Luft im Haar, bis ihm schwindelte und vor dem Stürzen graute. Dann lief er zu seinem Bett und vergrub den Kopf in die Kissen, tiefeinwühlend, und Tücher und Decken in erstickenden Knäuel darüber; vor seinen Augen strömte es dunkelrot, seine Schläfen hämmerten und nachbebende Angst schüttelte ihn. Aber ihm waren das heimliche Orgien und er liebte die Augenblicke, vor denen ihm graute.

Genuss und Schmerz fließen ineinander, zum Dilettanten, der etwas auf sich hält, gehört eine Portion Masochismus. Basis für das Auskosten der Empfindungen ist die schon geläufige Selbstbeobachtung:

Er spielte und sah zu, fühlte die Schauer des Mordes und das Grauen des Opfers, weidete sich an seinen eigenen Qualen, brachte sich selbst Botschaft von sich selbst, weinte aus Rührung über seine eigene Stimme, verriet sich selbst die Geheimnisse seines Innern und erweiterte die Skala seiner Empfindlichkeiten, sein eigenes reiches Reich. So erlangte er die peinliche Geschicklichkeit, sich selbst als Objekt zu behandeln.

Methoden, die Nerven zum „vibrieren“ zu bringen, sind ferner die Artikulation sinnloser, aber berauscher Worte - eine Anspielung auf den Symbolismus - und der Kultus der Erinnerung, das Schwelgen im Nachvollzug einstiger Empfindungen. Nachdem die aus dem Ich zu gewinnenden Sensationen ausgeschöpft sind, richtet der Held seine Aufmerksamkeit auf die Umwelt, er experimentiert mit dem ‚Anempfinden‘ der Gefühle anderer. „Er empfand plötzlich eine Sehnsucht danach, in fremde Zimmer hineinzuschauen und fremde Menschen fühlen zu fühlen. Die ‚Anderen‘ hatten für ihn einen neuen Sinn bekommen.“

Die dandyhafte Stilisierung des Alltags beruht auf der Intensivierung der Sinneseindrücke, die miteinander korrespondieren und einander gegenseitig evozieren. Gerüche werden dem Sensiblen lebendig, Farben leuchten, Töne erinnern an spezifisch gefärbte Landschaften, „denn alle Töne hatten für mich eine Farbe, Farben von unsagbarer sehnsüchtiger Schönheit, viel schöner als alle wirklichen Dinge, Farben, die ich gar nicht nennen kann und die ich nirgends wiederfinde.“ Es handelt sich um die damals vieldiskutierte Fähigkeit des Farbenhörens, die *audition colorée*, über die zum Beispiel des Esseintes verfügt.

Ein in dem Fragment nicht voll entfaltetes, aber für die Erzählung offenbar zentrales Motiv ist dem Gedicht Baudelaires „A une passante“ entnommen. Auch Hofmannsthal beschreibt das Bewusstsein der nicht realisierten Möglichkeiten, der verpassten Gelegenheiten, der „Wahrheit [...], die wir vielleicht hätten verstehen können“, oder der „Frau, die wir vielleicht hätten lieben können“. Dieses Gefühl ist eine weitere wichtige Quelle von Sensationen und Stimmungen. Es lähmt allerdings den Willen und das Interesse am wirklichen Leben, da es die Überzeugung beinhaltet, dass das Wesentliche stets entgleitet bzw. ‚passiert‘, es mündet charakteristischerweise in eine „Resignationsphilosophie“.

Hofmannsthals erstes Drama *Gestern* (1891) lehnt sich formal an das von Alfred de Musset perfektionierte *Proverbe* an. Hofmannsthal selbst sprach von einem „Proverb in Versen mit einer Moral“. In dieser Dramengattung wird ein Sprichwort als These zugrunde gelegt und meist schon im Titel genannt, im Verlauf des Geschehens aber widerlegt. In *Gestern* wird Andrea, ein von der

grenzenlosen Wandelbarkeit des Ichs überzeugter Genussmensch, der davon ausgeht, dass das Gestern heute keine Rolle mehr spielt, eines Besseren belehrt. Neue Eindrücke, neue Stimmungen bestimmen seiner Ansicht nach das Ich, das wie bei Mach als Abfolge von Sensationen oder wie bei Bourget als Abfolge verschiedener Persönlichkeiten erscheint. („Wer lehrte uns den Namen ‚Seele‘ geben/ Dem Beieinandersein von tausend Leben?“)

Genuss und Qualen sind für Andrea austauschbar. Sein Ziel ist es, die Vielfalt der Emotionen auszukosten, der Genuss wird aber durch die ständige Angst, etwas (Besseres?) zu versäumen, gestört: „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.“ Und noch etwas deutlicher: „Weil eine Angst nur ist in meiner Seele:/ Daß ich das Höchste, Tiefste doch verfehle!“ Entschlusskraft ist nicht die Stärke Andreas. Geplante Bauwerke verwirft er, weil sie, fertig gestellt, nicht mehr seinen Ansprüchen genügen würden. Wieder einmal begegnen wir der gelähmten Schaffenskraft des Dilettanten: „Denn ich taste kläglich,/ Wenn mich die Dinge zwingen zum Entscheiden:/ Mich zu entschließen, ist mir unerträglich,/ Und jedes Wählen ist ein wahllos Leiden.“

Die Natur und die Mitmenschen sind nur Lieferanten von Sensationen für das Ich, das allein zählt. Andreas Egoismus ist eines Philippe, des *Homme libre*, würdig: „Lebendig nur durch unserer Laune Leben,/ Des Lebens wert, solange sie uns es geben,/ Sie sind im Grunde tote, leere Dinge!/ Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein/ Ich lebe, der sie brauche, ich allein!“ Jeder lebt in Andreas Welt für sich allein - ein Problem, das Bourget umkreist und am Beispiel Adolphes expliziert hatte und von dem auch schon Bahr fasziniert gewesen war: „Es ist ja Leben stummes Weiterwandern/ Von Millionen, die sich nicht verstehn,/ Und wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,/ So sieht ein jeder sich nur in dem andern.“ Die Natur dient nur dazu, die Seelenzustände des Betrachters zu spiegeln. Wie eine versifizierte Poetik Baudelaires lesen sich die Zeilen: „Und wird uns alles nicht zum Gleichnisbronnen,/ Uns auszudrücken, unsre Qual und Wonnen?“

Gestern ist wie *Der Tod des Tizian* in der Renaissance angesiedelt, die den Historikern im 19. Jahrhundert als Zeit der Überreife und Auflösung infolge der Öffnung für andere Kulturen galt. Kurzfristiges Kokettieren mit verschiedensten, auch konträren Ansichten gehörten zum Bild dieser Epoche. Ein Kardinal, der für die Amoral nur zynische Kommentare übrig hat, passt ebenso in dieses Bild wie Savonarola, dessen Büssergemeinde Andrea aber nur mehr ästhetische Reize abgewinnen kann. Einst scheint er sich ernsthaft für Savonarolas asketische Ideen interessiert zu haben, nun genügt es ihm, das von dem Bußprediger veranstaltete Spektakel zu sehen. Andrea verlacht die Moral, weil sie den Reiz und die Vielfalt der Sünde ausgrenzt: „Eintönig ist das Gute, schal und Bleich,/ Allein die Sünde ist unendlich reich!“

Anfänglich vertritt Andrea die Ansicht, dass ihn die Untreue seiner Geliebten Arlette nicht stören würde: „Nicht was ich denke, glaube, höre, sehe,/ Dein Zauber bindet mich und deine Nähe .../ Und wenn du mich betrögest und mein Lieben,/ Du wärst für mich dieselbe doch geblieben!“ Man soll seiner Ansicht nach den Augenblick genießen, den ständig wechselnden Stimmungen folgen und nicht auf das Gestern hören, das wie eine Fessel wirkt: „Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!/ Laß dich von jedem Augenblicke treiben,/ Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben;/ 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!“

Die Bekehrung hat eine simple und vorhersehbare Ursache: die Untreue Arlettes mit Andreas bestem Freund. Sie mündet in folgende Reflexionen des bis dahin großzügigen Betrogenen: „Und nur das Jetzt, das Heut, das Hier hat Recht!/ Das gilt für mich ... nicht minder gilts für sie,/ Und seltsam, daran, glaub ich, dacht ich nie ...“. Die revidierte Formel, die das ursprüngliche ‚Proverbe‘ von der Bedeutungslosigkeit des Gestern ersetzt, lautet: „Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein,/ Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen: Es *ist*, so lang wir wissen, daß es *war*.“ Andrea empfindet nun wahren Schmerz, die Beziehung wird wahrscheinlich beendet werden. Einmal mehr wird bei Hofmannsthal der *Décadent* widerlegt, er scheitert er am Leben, auf das er ungenügend eingestellt ist.

Züge der Dekadenz weist auch Claudio aus *Der Tor und der Tod* (1893) auf. Der Abend bricht herein, als Claudio in seiner prunkvoll und museal ausgestalteten Villa, in einer „Rumpelkammer voller totem Tand“, den Blick vom Fenster aus in die Ferne schweifen lässt. Er beneidet einfache Bauern und Städter, die in Einklang mit der Natur leben und echte Gefühle empfinden. Er selbst dagegen hat jede kleinste Regung durch seinen „überwachte[n] Sinn“ auf den Begriff gebracht, durch Analyse „zerfasert und zerfressen“, „abgeblaßt und ausgelaugt“. Er hat nur dem Künstlichen gelebt, „wie ein Buch“, ein Schattenleben geführt, das keinen richtigen Genuss geboten hat. Der Diener meldet, dass sich ein „Schwarm unheimliches Gesindel“ im Lusthaus eingeschlichen hat, ein Geiger kommt näher. Die Musik weckt bei Claudio Kindheitserinnerungen, Erinnerungen an eine Zeit, als er sich noch als „ein lebend Glied im großen Lebensringe“ fühlte, an ein schlichtes, volles Leben, an Verheißungen, Liebe, Freude. Der Geiger hinter dem Vorhang ist der Tod. Claudio will ihn wegschicken, da er noch nicht gelebt hat. Er fühlt sich nun plötzlich zu einem ganz ‚normalen‘ Leben bereit, will sein „Herz an Erdendinge hängen“, Werte wie Gut, Böse und Treue anerkennen. Der unerbittliche Tod will ihn noch einmal lehren, das Leben zu ehren, und führt ihm seine Mutter, seine verlassene Geliebte und einen ehemaligen Freund vor, denen Claudio sämtlich unrecht getan hat. Die Mutter berichtet von ihrer unbedankten Fürsorge und Sorge um den Sohn; das Mädchen von seiner unerwiderten Liebe zu Claudio, ihrem Kummer und ihrem Tod im Elend; der Freund davon, wie ihm Claudio seine Geliebte weggenommen und wie eine Puppe, an der er sich „sattgespielt“, wieder zurückgeworfen hatte, worauf er zugrunde ging. Erst im Bewusstsein des nahen Todes lebt Claudio wirklich, wenn auch nur mehr kurz. Schließlich kann er sich aufgrund einer paradoxen Überlegung sogar mit dem Gedanken an den Tod abfinden: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!/ Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,/ Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?“

Das Problem Claudios, „der keinem etwas war und keiner ihm“, ist das Problem von Bourgets *décadent*, für den das Leben ein Kunstwerk und die Mitmenschen bloße Puppen sind. Der Ästhetizismus und die übertriebene Reflexion verhindern das Leben im Augenblick und jede echte Emotion: „Warum bemächtigt sich des Kindersinns/ So hohe Ahnung von den Lebensdingen,/ Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,/ Nur schale Schauer des Erinnerns bringen?“ Auch hier wird der Haltung des *décadent* eine Absage erklärt, da ihm ein wichtiger, vielleicht der wichtigste

Teil des Lebens entgleitet. - Wie jedes symbolistische Drama ‚lebt‘ das Stück von den Stimmungen Claudios, die sich auf den Betrachter übertragen sollen. Nicht nur diese Stimmungsmalerei, sondern auch das Eindringen des Todes erinnern insbesondere an Maeterlincks *L'intruse*.

Betrachten wir als Beispiel für Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus und Dilettantismus noch eine weitere frühe Erzählung, „Das Märchen der 672. Nacht“ (1895). Ein reicher elternloser Kaufmannssohn wird „bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig“ und zieht sich in ein „ziemlich einsames Leben“ zurück. Genuss bietet ihm fortan nur noch die Betrachtung der luxuriösen Einrichtung und der Gegenstände in seiner Wohnung, der Teppiche, Wandtäfelungen und -ornamente, Leuchter, Statuen usw. Diese Kunstobjekte repräsentieren für ihn alle Wunder, die die Welt zu bieten hat, der Genuss ihrer Schönheit ersetzt ihm die Unmittelbarkeit des Lebens, gleichzeitig fühlt er aber ihre Nichtigkeit. Bei sich behält er nur drei Dienerinnen, eine alte Frau, ein achtzehn- und ein fünfzehnjähriges Mädchen sowie einen Diener. Die Bediensteten beschäftigen den Kaufmannssohn wider Willen, sie beobachten und ängstigen ihn, da sie ihn umkreisen „wie Hunde“. Sie verkörpern offensichtlich das Leben. „Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selbst leben fühlte“, die „Schwere ihres Lebens“ liegt ihm in den Gliedern.

Als ein anonymer Brief den Diener eines Verbrechens beschuldigt, begibt sich der Kaufmannssohn in die Stadt, um die Angelegenheit aufzuklären. Da der ehemalige Dienstgeber des Dieners nicht zu sprechen ist, irrt er ziellos durch die Stadt. Bei einem Juwelier kauft er Schmuck für die beiden älteren Dienerinnen, hinter den Glasscheiben eines Treibhauses entdeckt er ein kleines Mädchen, das ihn an die jüngste Dienerin erinnert. Er will ihr einige Münzen schenken, doch das aggressive Kind wehrt ihn ab und sperrt ihn in dem Glashaus ein. Er befreit sich und gerät auf seinen Wanderungen in einen Kasernenhof, in denen hässlich und boshaft erscheinenden Pferden die Hufe gewaschen werden. Erneut greift er in die Tasche, um ein Geschenk zu machen, dabei fällt das im Juwelierladen gekaufte Geschmeide unter die Beine eines Pferdes. Er bückt sich, um es aufzuheben und wird von den Hufen des Pferdes getroffen. Er wird in ein Zimmer getragen, wo er bald darauf an seinen Verletzungen stirbt.

In seiner Abkehr vom Leben ist der Kaufmannssohn zweifellos eine weitere Variation des *décadent*. Seine Vorliebe für raffinierte Kunstgegenstände wurde bereits erwähnt. Er lebt bevorzugt in der Vergangenheit, insbesondere liest er gerne in einem Buch über die „Kriege eines sehr großen Königs der Vergangenheit“. Seine Empfindsamkeit ist gesteigert und er entwickelt ständig synästhetische Assoziationen zu seinen Dienern. Neben der genannten Verbindung zwischen dem Kind im Glashaus und der jüngsten Dienerin äußert sich diese merkwürdige Assoziationsfähigkeit darin, dass er nach einer Blume sucht, deren Gestalt und Duft ihm den Reiz der Schönheit der anderen Dienerin vermitteln soll. In seinem Haus kommt ihm einmal die Dienerin mit zwei Statuen indischer Gottheiten entgegen, bei dem Juwelier hat er bei dem Anblick eines Spiegels denselben Eindruck. Das hässliche Pferd, das ihm schließlich den Tod bringt, erinnert ihn an ein Menschengesicht, das er als Zwölfjähriger einmal gesehen hatte, zugleich stellt sich der mit diesem Gesicht assoziierte Geruch von „süßen, warmen, geschälten Mandeln“ (vgl. des Esseintes!) ein.

Der Kaufmannssohn zeigt also dekadente Züge und er wird dafür offenbar bestraft. Hofmannsthal bezeichnete die Erzählung einmal als einen „ins Märchen gehobene[n] Gerichtstag des Ästhetismus“. Das wäre der moralisierende Zug, der bei Hofmannsthal sehr häufig zu beobachten ist. Aber damit ist das Märchen noch lange nicht erschöpfend beschrieben. Die Rechnung geht so einfach nicht auf, zu viele unaufgelöste Reste und Rätsel bleiben in der mit Symbolen befrachteten Erzählung übrig. Hofmannsthal selbst und nach ihm viele Kommentatoren haben die Bildlichkeit als Grundzug seiner Werke festgehalten. Hofmannsthal hat einmal bekundet, so schreiben zu wollen, dass in seinen Texten „nicht fußbreit ohne Bedeutung“ bleibe. Jeder einzelne Satz kann mehrfach ausgelegt werden, der Erzähler verharrt auf der Ebene der Bildlichkeit und enthält sich jeden Kommentars. Das Innenleben der Figuren bleibt unzugänglich und rätselhaft; charakteristisch dafür ist schon der dritte Satz, in dem wir erfahren, dass das zurückgezogene Leben ‚anscheinend‘ der Gemütsart des Kaufmannssohns entsprach. Die Gebärden und Worte der Figuren sind Masken, Oberflächen, was sich dahinter verbirgt, ist alles andere als sicher. Was hat es z. B. mit dem angeblichen Verbrechen des Dieners auf sich, das den Aufbruch des Kaufmannssohns aus der gesicherten häuslichen Welt auslöst? Warum hat der Kaufmannssohn den Diener in sein Haus geholt, nachdem ihn dieser auf der Straße angesprochen hatte? Musste der Diener fliehen, wurde er entlassen? Warum geht der Diener abends nie aus dem Haus? Der Text ist voll von Andeutungen und ‚blinden‘ Motiven und geizt mit Antworten. Dazu kommt ein kompliziertes Gefüge von Wiederholungen, Spiegelungen und Verweisungen, die eine eindeutige Entschlüsselung unmöglich machen. Alle Rechte liegen beim Interpreten, und entsprechend divergieren die vorgeschlagenen Lesarten. Ich erwähne nur eine, die die Wanderungen des Kaufmannssohns als Initiationsgeschichte und in Parallele zu Dantes *Divina Commedia* als Reise in die Unterwelt interpretiert. Wo immer möglich, ortet dieser Interpret Todessymbole (die Narzissen im Treibhaus, die Opfertuben als Wegzoll an der Höllenpforte, das Ross als mythisches Leichenpferd); die Diener verkörpern u. a. die vier Lebensalter und die vier Flüsse des irdischen Paradieses usw. Man kann in einer solchen Interpretation einzelne Irrtümer festhalten, aber man kann sie schwer widerlegen. Wenn man den Kontext der Auseinandersetzung mit der (französischen) *Décadence* berücksichtigt, scheint allerdings die oben skizzierte Lesart der Erzählung - als Geschichte einer Verirrung in die Dekadenz und Hybris, die korrigiert und ‚bestraft‘ wird - plausibler. Die komparatistische Perspektive scheint hier fruchtbarer. Das wollen wir im Folgenden zu erhärten versuchen.

Der Beginn des Märchens schildert den Rückzug des Kaufmannssohns in die Einsamkeit, seine Verinnerlichung und die daraus resultierenden Erkenntnisgewinne: alles „wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte“; „allmählich wurde er sehend“; „Er erkannte ...“. Die Gegenstände entfalten für ihn ihren tieferen Sinn. In den „Ornamenten, die sich verschlingen“, erkennt er z. B. „ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt“. Ein Objekt geht in das andere über („das Übergehen der Blumen in die Tiere“), die Welt erscheint dem von Sinneseindrücken Trunkenen infolge der allseitigen *correspondances* als Einheit, als *unio mystica* („die mystische Kugel, die mystischen Ringe“).

Als Kaufmannssohn besitzt unser Held viele Gegenstände, die ihm Macht und Ansehen verleihen; auch der König aus dem Buch, in dem er liest, zeichnet sich durch Macht und Besitz aus. Der

Jüngling sieht sich selbst als König. Er glaubt, in den Dingen die Welt bzw. ihre Offenbarung zu besitzen. Zu spät erkennt er, dass umgekehrt die Welt ihn besitzt. Der Tod erscheint ihm als Höhepunkt der mystischen Offenbarung. In diese Richtung deutet das von ihm hochgeschätzte Sprichwort „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“. In Wirklichkeit verklärt der Tod nicht im Geringsten, sondern er entlarvt nur die Begrenztheit des ästhetischen Lebens, das eine wichtige Seite der Realität negiert hatte. Der Kaufmannssohn vermeint ferner, die Diener zu ‚besitzen‘, er entnimmt ihnen mystische Botschaften. Die alte Dienerin erinnert ihn an seine Mutter; die Tanzbewegungen der zweiten Dienerin sind ihm „die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt“, zu Liebe ist er aber nicht fähig. Er glaubt seine Diener zu verstehen, dennoch fürchtet er sich vor ihnen. Besonders die jüngste Dienerin ist „sehr verschlossen“ und „schwer zu verstehen“. In einer „dunklen und jähnen Regung ihrer zornigen Seele“ hat sie sich aus dem Fenster gestürzt, worauf sich der Kaufmannssohn lange nicht mehr um sie kümmert, weil ihm jeder Schmerz verhasst ist. Wie das Hässliche ist auch der Schmerz ein Teil der Realität, den der Jüngling nicht zur Kenntnis nimmt.

In die Reihe der Figuren, die ‚besitzen‘ oder doch zu ‚besitzen‘ vermeinen, ist bei Hofmannsthal auch der Dichter zu stellen, der über die Wörter verfügt. Der Jüngling benützt auch Worte, um Zugang zur Wahrheit zu finden. Zwei Sprichwörter und ein poetisches Diktum (Ende des ersten Abschnitts) bedeuten ihm Weisheit. Als Zeichen, Abbilder oder Symbole betrachtet, können Worte aber einen solchen Zugang zum Wissen über die Welt gerade nicht eröffnen, auch hier bleibt ein Teil der Realität ausgespart. Die durch die Sprichwörter verkündeten Verheißungen erfüllen sich nicht. Auch für die Sprache gilt eher, dass der Mensch in der Gewalt der Worte steht, als dass er über sie verfügt.

Unser Kaufmannssohn deutet die Wirklichkeit falsch, er lebt in einer Welt der Illusionen und Erinnerungen, in einer Welt des Unbewussten. Der zweite Teil des Märchens enthält die Desillusionierung und Korrektur seiner Irrtümer. Der anonyme Brief mit der unerwarteten Beschuldigung des Dieners weckt erste Zweifel am Besitz mystischer Wahrheiten. Bedroht ist der Besitz der Diener, die seiner Welt und seinem Ich Stabilität garantierten. Deutlicher kann der Zusammenhang von äußerem Besitz, hier in erster Linie der Diener, und innerem ‚Besitz‘ kaum gemacht werden.

Es war ihm, als wenn man seinen *innersten* Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, *aus sich selber zu fliehen* und zu verleugnen, was ihm lieb war. [...] es kam ihm vor, als zöge sich lautlos der ganze Inhalt seines Lebens aus ihm, alle schmerzhaften süßen Erinnerungen, alle halbunbewußten Erwartungen, alles Unsagbare [...].

Ähnlich hätte bei seinem Vater der Verlust seiner Waren oder bei dem König der Verlust seiner Länder gewirkt. Gefährdet ist mit anderen Worten seine Identität, die auf der Lebensgestaltung aufgrund vermeintlicher mystischer Erfahrung beruht. Er beschließt daher, „diese Sache zur Ruhe zu bringen, die ihn so ängstigte.“

Auf seiner Wanderung durch die Stadt ist er weiterhin blind für die Realität und täuscht sich ständig. Wie ein Fremder geht er durch die Straßen. Zunächst nimmt er nicht wahr, dass der Abend hereingebrochen ist. Der Abend, und damit der Tod, kommen entgegen früheren Annahmen –

„Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ - unerwartet. Ständig lenken ihn Erinnerungen von der aktuellen Wirklichkeit ab. Der Juwelier, bei dem er einkauft, bietet ihm Sättel an. Er antwortet, dass er keinerlei Erfahrung mit Pferden besitze, dennoch wird er sich wenig später unvorsichtig einem böartigen Pferd nähern. Sein naives Vertrauen in Unbekanntes erweist sich als schädlich. Nicht gewachsen ist er der Situation im Treibhaus, in dem ihn das Mädchen einsperrt. Er macht Qualen durch, auf die er nicht vorbereitet ist; wir erinnern uns, dass er diesen Teil der Existenz stets von sich ferngehalten hat. Beim Anblick der Pferde im Kasernenhof, ja sogar noch angesichts des Tieres, das ihn töten wird, schwelgt er in *correspondances* und Erinnerungen an ein längst vergessenes Gesicht und an Mandelgeruch. Er ist Spielball seiner Eindrücke, Gefühle und Regungen, er ist willenlos. Entschlüsse versickern schnell wieder, werden durch neue Regungen verdrängt. Als er dem Soldaten, der dem Pferd die Hufe wäscht, aus Mitleid eine Münze schenken will und in die Tasche greift, hemmt ihn „ein plötzlicher, undeutlicher Gedanke“. Er zieht die Hand „unschlüssig“ heraus, wobei der gekaufte Schmuck dem Pferd unter die Hufe fällt. Geistesabwesenheit und Unschlüssigkeit sind verhängnisvoll, denn als er den Schmuck aufheben will, tritt ihn das Pferd in die Lenden. Dabei missachtet er die eigentlich unmissverständlichen Warnzeichen, denn das Pferd hatte seine Bösartigkeit gerade dadurch demonstriert, dass es den Hufwäscher in die Schulter zu beißen versuchte. Noch im Todeskampf verliert sich der Kaufmannssohn in vagen Erinnerungen, zugleich macht er die Diener für seinen Tod verantwortlich. Wenn man „Diener“ mit „Besitz“ gleichsetzt, liegt darin eine gewisse - späte - Erkenntnis: der Besitz war kein wirklicher Besitz, sondern Täuschung, Illusion des Besitzes. Hofmannsthal hat den Schluss des Märchens als „ahnende Belehrung“ bezeichnet und diese Belehrung auf die Formel „Die Welt besitzt sich selbst, ha ich lerne“ gebracht. Es gibt keinen Grund, dieser Lesart zu misstrauen. Der weltabgewandte Ästhet wird darüber belehrt, dass sein Leben verfehlt war. Das Gefühl der Einheit mit der gesamten Schöpfung und der Gewissheit der Erkenntnis erweist sich im zweiten Teil des Märchens als Hybris.

Die hier an einigen Beispielen vorgestellte Auseinandersetzung Hofmannsthals mit den Problemen der Dekadenz hat zweifellos eine autobiographische Komponente. Nicht nur der „schöne und reiche Kaufmannssohn“ weist gewisse Ähnlichkeiten mit Loris auf, sondern auch die Künstler und Dilettanten Andrea und Claudio. In den Briefen und Aufzeichnungen aus den neunziger Jahren finden sich zahlreiche Stellen, die zeigen, dass er - ganz ähnlich wie Bourget - einerseits in das Dekadenz-Syndrom verwickelt war und andererseits dagegen ankämpfte. Einerseits vermerkt Hofmannsthal den für das Pathos der Distanz zu zahlenden Preis, andererseits ist die Distanz eines stets bewussten und verwandlungsfähigen Geistes Bedingung für die schriftstellerische Tätigkeit. Er bezichtigt sich z. B. der Lieb- und Treulosigkeit, erklärt diese Eigenschaften aber gleichzeitig zur „Verfassung des Dichters unter den Dingen und Menschen“. 1895 schreibt er an den Vater:

[...] nach meiner Anschauung liegt im Ausüben der Künste nichts anderes als das Bestreben, sich die Gegenwart zu multiplizieren dadurch, daß man sich fremdes Leben aneignet und die eigene Gegenwart durch Reflexion ganz auslebt, die entschwundene wieder hervorruft. Denn da Zeit etwas höchst Relatives, eine bloße Anschauungsform unseres Geistes ist, so kann man wirklich in einen Augenblick unendlichen Gehalt legen, und ich bin der festen Überzeugung, daß ich

tatsächlich manchmal bei einer Fahrt mit der Tramway mehr erlebe als ein anderer auf einer Reise.

Das ist zumindest ein Schritt in Richtung des Esseintes, dem ein Essen in einem englischen Restaurant in Paris genügte, um England auf erschöpfende Weise kennen zu lernen. Noch 1906, in *Der Dichter und diese Zeit*, finden sich Definitionen des Schriftstellers, die an Bourgets und Barrès' dilettantische Verwandlungskünstler gemahnen:

Er [der Künstler] ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht. Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge, und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-Genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens.