

Markus Fischer

Latinität und walachisches Volkstum –  
Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals lyrischer Komödie  
»Arabella«

In seinem im Jahre 1923 publizierten Essay »Ein rumänischer Dramatiker« – erschienen als Vorwort zur Übersetzung des lyrischen Dramas »Prometheus« des rumänischen Schriftstellers und zeitweiligen Direktors der Nationaltheater in Klausenburg und Bukarest Victor Eftimiu – hebt Hugo von Hofmannsthal die beiden Elemente hervor, die insbesondere das lyrische Werk des rumänischen Dichters und Theatermannes kennzeichnen:

Da ist es unter den Mischelementen der alten römischen Grenzkolonie zunächst das Sprachelement, die Latinität, die ihn völlig als Europäer, fast als Westeuropäer, erscheinen läßt. Aber das unter der Sprache schlummernde rein slawische Volkelement, das walachische Volkstum mit seinen Liedern, seinen Märchen, seiner Spruchweisheit, seinem Aberglauben, seinen Schwänken, der ganze naive Reichtum der Heimat, der in dieser reflektierenden Lyrik seinen eigentlichen Ausdruck nicht finden kann, will auch, und gewaltsam, an den Tag: denn dies in der Kindheit eingesogene Element ist ja der eigentliche Nährstoff der dichterischen Phantasie.<sup>1</sup>

Hugo von Hofmannsthal wird nicht müde, in seinem Essay über Victor Eftimiu diese Doppelheit des »lateinisch-slawische[n] Wesen[s]«<sup>2</sup> zu betonen: »[D]er Rumäne ist Lateiner und Slawe zugleich.«<sup>3</sup> In ihren Ausführungen zur Hofmannsthal-Rezeption in Rumänien bescheinigt die rumänische Germanistin Mariana-Virginia Lazarescu dem österreichischen Dichter eine »genaue Kenntnis des rumänischen Lebensgefühls, der rumänischen Seelen- und Mythenlandschaft und der rumänischen Volksüberlieferungen.«<sup>4</sup> Repräsentiert die Latinität bei Hugo von Hofmannsthal also die kulturelle, europäische, ja vielleicht

<sup>1</sup> Ein rumänischer Dramatiker (1923). In: GW RA II, S. 209.

<sup>2</sup> Ebd., S. 211.

<sup>3</sup> Ebd., S. 210.

<sup>4</sup> Mariana-Virginia Lazarescu, Hofmannsthal-Rezeption in Rumänien. In: Geschichte der österreichischen Literatur. Hg. von Donald G. Daviau und Herbert Arlt. Teil 2. St. Ingbert 1996, S. 629.

sogar die universale Perspektive, so stehen das Slawische und das Walachische, die jedoch um andere und weitere Volkselemente beliebig zu ergänzen wären, für die partikulare landschafts-, heimat- und volksbezogene Dimension. Dennoch lassen sich bei Hugo von Hofmannsthal auch in dieser letztgenannten Dimension universale Perspektiven erblicken. So spricht er etwa in seinem Geleitwort zu einer Sammlung von Übersetzungen tschechischer und slowakischer Volkslieder von »dem ewig Gleichen und der beharrenden Wurzel«<sup>5</sup> der Volksüberlieferung, der er zugleich eine religiöse Dimension zuspricht. So wie Hofmannsthal bzw. Borchardt im Europabegriff der Renaissance die »Gemeinbürgerschaft aller an der *Latinität* der höheren geistigen Existenz beteiligten für Erweckung und Bewahrung dieses grundlegenden Erbes«<sup>6</sup> sahen, so war Hugo von Hofmannsthals Europabegriff während und in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg von der Idee des Ineinanderklings der zahlreichen volkshaften und sozialen Partikularismen geprägt. »[O]hne einen Hauch von geistigem Universalismus« – so heißt es in Hofmannsthals im Jahre 1916 zuerst gehaltenen Rede mit dem Titel »Österreich im Spiegel seiner Dichtung« – »kann ein zukünftiges Österreich weder gewollt noch geglaubt werden.«<sup>7</sup> Diese Form des Universalismus entspringt jedoch nicht, wie diejenige der kulturellen und sprachlichen Latinität, der Idealität des antiken Erbes, sondern der Realität des Vielvölkergemisches in und außerhalb der Grenzen der mit dem Ersten Weltkrieg zu Ende gegangenen Habsburgermonarchie. Überhaupt hat Hugo von Hofmannsthal bei der Betrachtung der Vielheit dieser Stämme und Völker, indem er sie differenziert wahrnahm und sie in ihrer jeweils besonderen Individualität und in ihrer je spezifischen Eigenart zur Geltung brachte, niemals chauvinistische<sup>8</sup> oder nationalistische Gesichtspunkte walten lassen. Vielmehr dominiert in allen diesbezüglichen Äußerungen Hofmannsthals eine völkerverbindende Perspektive, die

<sup>5</sup> Tschechische und slowakische Volkslieder (1922). In: GW RA II, S. 168. Vgl. auch S. 166: »[E]s liegt etwas Religiöses im Sprechen und Singen des Volkes, es ist das Geistwerden des Leibes [...]«.

<sup>6</sup> Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede (1917). In: GW RA II, S. 44.

<sup>7</sup> Österreich im Spiegel seiner Dichtung (1916). In: GW RA II, S. 25.

<sup>8</sup> In seiner in Anm. 7 erwähnten Rede kritisiert er etwa den »Bukarester Chauvinismus« (S. 23).

Partikulares nicht negiert, sondern in einer Art Identität des Nicht-identischen aufhebt. So heißt es in seinem Essay über Victor Eftimiu<sup>9</sup> über jenes Vielvölkergemisch:

Der Völker und Stämme sind mehr geworden, die sich in Ost und Südost unseres Lebensbezirkes regen und drängen; deutlicher offenbaren sich in ihnen noch jugendlichen Gesichtern die Verschiedenheiten der Geistesart; ein jedes trägt sein eigentümliches Gepräge zur Schau und jedes will uns, den alten wissenden Völkern, sein eigentümliches Juwel darreichen – das Wort seiner Sprache, worin es sich selber und zugleich die Welt ausprägt.<sup>10</sup>

Aus dem Gesagten und Zitierten ist bereits hinreichend deutlich geworden, daß sich in diesem doppelten lateinisch-slawischen Wesen, in dieser Duplizität von europäisch-kultureller Tradition und landschafts- wie heimatbezogener Volksüberlieferung, zugleich implizit die Problematik eines modernen, nachhabsburgischen Europabegriffes widerspiegelt, der sich Hofmannsthal in zahlreichen Reden, Aufsätzen, Briefen und gelegentlichen Äußerungen zugewandt hat. Dabei ist nach Hofmannsthal die Idee Europa untrennbar mit der österreichischen Idee verbunden: »Wer sagt ›Österreich‹, der sagt ja: tausendjähriges Ringen um Europa, tausendjährige Sendung durch Europa, tausendjähriger Glaube an Europa.«<sup>11</sup> Seiner geographischen Lage gemäß konstituiert Österreich diesen neuen Europabegriff nicht von einem imaginären Zentrum, sondern von seinen Rändern her. In dem kleinen Aufsatz »Geist der Karpathen«, 1915 erstmals erschienen, bezeichnet Hofmannsthal jenes gegen Osten gekrümmte Waldgebirge als »östliche[n] Bergwall der Monarchie«<sup>12</sup>, gegen den – wie einst an den Wällen Wiens – die »asiatische Welle«<sup>13</sup> anbrandet. In dem zwei Jahre später erschienenen Essay »Die österreichische Idee« (1917) spricht Hugo von Hofmannsthal ebenfalls von einem Grenzwall, einer Grenzmark zum »polymorphen Osten«<sup>14</sup> hin, jedoch nicht nur in ei-

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch die in Anm. 4 erwähnte Studie (S. 625ff.) sowie die Bukarester Dissertation derselben Verfasserin mit dem Titel: Hugo von Hofmannsthals Essayistik als wesentlicher Teil seines Schaffens. Bonn 1999.

<sup>10</sup> Ein rumänischer Dramatiker (1923). In: GW RA II, S. 207.

<sup>11</sup> Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede (1917). In: GW RA II, S. 54.

<sup>12</sup> Geist der Karpathen (1915). In: GW RA II, S. 412.

<sup>13</sup> Ebd., S. 411.

<sup>14</sup> Die österreichische Idee (1917). In: GW RA II, S. 457.

nem ausschließenden, sondern zugleich auch in einem einbeziehenden Sinne. Das Wesen der österreichischen Idee liegt in einer inneren Polarität, in einer Antithese beschlossen, die sie in sich trägt, nämlich

zugleich Grenzmark, Grenzwall, Abschluß zu sein zwischen dem europäischen Imperium und einem, dessen Toren vorlagernden, stets chaotisch bewegten Völkergemege Halb-Europa, Halb-Asien und zugleich fließende Grenze zu sein, Ausgangspunkt der Kolonisation, der Penetration, der sich nach Osten fortpflanzenden Kulturwellen, ja empfangend auch wieder und bereit zu empfangen die westwärts strebende Gegenwelle.<sup>15</sup>

Österreich erscheint in dieser Konzeption als in beide Richtungen permeable Membran des wechselseitigen Austauschs und des Ausgleichs zwischen »der alteuropäischen lateinisch-germanischen mit der neu-europäischen Slawenwelt«.<sup>16</sup> »Halb-Asien«, wie Hugo von Hofmannsthal in Anlehnung an Karl Emil Franzos<sup>17</sup> formuliert, und Europa begegnen sich also in der österreichischen Idee und verändern gerade darin wiederum die Idee Europa selbst. Es handelt sich hierbei freilich, wie Hofmannsthal oft genug betont, nicht um einen politischen Begriff von Europa, sondern um einen antipolitischen, bewußt unweltlichen: »Postuliert ist nicht Europa sondern namens Europa die Menschheit (namens der Menschheit göttliche Allgegenwart: Gott selber).«<sup>18</sup> Das universale Zentrum, das also im doppelten Universalismus der europäischen kulturellen Tradition und der lebendigen Volksüberlieferung in den Blick genommen ist, ist aber letztlich das Humanum selbst, das mit der Idee Österreich und der Idee Europa auf dem Spiele steht.

Ich habe soeben einen kurzen Blick auf Hofmannsthals Essayistik geworfen, um seine Haltung zu »Halb-Asien«, zu jener Völkervielfalt und damit verbunden zur europäischen Idee näher zu beleuchten. Überaus lohnend wäre es, in biographischer Hinsicht Begegnungen Hofmannsthals mit jener heute versunkenen Welt wieder ans Licht zu holen, beispielsweise anhand der Erfahrungen aus seiner galizischen Militärzeit. Ich möchte mich der oben beschriebenen Problematik im

<sup>15</sup> Ebd., S. 456.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Vgl. Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*. 2 Bände. Leipzig 1876.

<sup>18</sup> Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede (1917). In: *GW RA II*, S. 46.

folgenden jedoch von einer anderen Perspektive her nähern, von Hofmannsthals Werk her, genauer gesagt von einem einzigen, seinem letzten Werk her, das in gewissem Sinne auch als sein Vermächtnis gelten kann: die lyrische Komödie »Arabella«, die posthum am 1. Juli 1933 im Sächsischen Staatstheater (Opernhaus) in Dresden zur Musik von Richard Strauss (op. 79) uraufgeführt wurde. Das Antwort-Telegramm – »Erster Akt ausgezeichnet. Herzlichen Dank und Glückwünsche<sup>19</sup> – des Komponisten im Jahre 1929, mit dem sich Strauss für die Übersendung der Neufassung des ersten Aktes der »Arabella« und damit für die endgültige Fertigstellung des Werkes bei Hofmannsthal bedanken wollte, erreichte den Dichter nicht mehr: er war am 15. Juli 1929 an den Folgen eines Schlaganfalls, den er beim Aufbruch zur Beerdigung seines ältesten Sohnes Franz erlitten hatte, gestorben.

Die Entstehung der lyrischen Komödie »Arabella« erstreckt sich über einen Zeitraum von zwanzig Jahren: sie reicht von der Beschäftigung mit dem Lucidor-Stoff – die Erzählung »Lucidor« erscheint im Jahre 1910 – über den Lustspielentwurf »Der Fiaker als Graf« (1924) bis hin zum Beginn der eigentlichen Arbeit an »Arabella« im Jahre 1927 in intensiver und bewährter Zusammenarbeit mit Richard Strauss. In dem oft zitierten Brief Hugo von Hofmannsthals an den Komponisten vom 21. September 1922 spricht der Dichter von einem Plan zu einem zweiten »Rosenkavalier«.<sup>20</sup> Richard Exner hat denn auch auf die »innere Verwandtschaft«<sup>21</sup> zwischen diesen beiden Komödien hingewiesen: die Verlobungen, das Thema Geld, die Maskeraden und Hosenrollen, das Thema Liebe, die Inszenierungen eines Abschieds – um nur die wichtigsten Übereinstimmungen zu nennen. In einem Brief vom 13. Juli 1928 schreibt Hofmannsthal an Strauss: »Der Ton der »Arabella« wieder unterscheidet sich *sehr* von dem des »Rosenkavalier«. Es ist beidemal Wien – aber welcher Unterschied liegt dazwischen – ein volles Jahrhundert! Das Wien unter Maria Theresia – und das Wien von 1866! Jenes Wien des XVIII. Jahrhunderts tauche ich mit einer (übrigens völlig erfundenen) Sprache in eine zugleich pompöse und gemütliche Atmosphäre – die Atmosphäre der

<sup>19</sup> BW Strauss (1978), S. 696.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 484.

<sup>21</sup> Richard Exner, Arabella: verkauft, verlobt, verwandelt? In: HF 8, 1985, S. 58.

›Arabella‹, unserer Zeit schon sehr nahe, ist gewöhnlicher, natürlicher, ordinärer.«<sup>22</sup> In demselben Brief äußert sich Hofmannsthal Strauss gegenüber auch zur Gestalt des um Arabella werbenden Mandryka: »[D]arum war ich entzückt, daß Ihr sicheres künstlerisches Gefühl in der Figur des Mandryka den Schlüssel des Ganzen empfindet.«<sup>23</sup> Ich möchte im folgenden versuchen, dieses Ganze in der Gestalt Mandrykas zu erfassen und im Hinblick auf die oben beschriebene Polarität von europäischer Latinität und walachischem Volkstum aufzuschließen. Bevor ich mich jedoch auf jenen Fremden aus der Walachei konzentrieren werde, bedarf es noch einer kurzen Erörterung der wichtigsten Quellen für und Motive in »Arabella«.

Wie bei nahezu allen Werken des poeta doctus Hofmannsthal, so stand auch bei »Arabella« eine überwältigende Anzahl von Quellen Pate. Der Kommentar zur Kritischen Ausgabe<sup>24</sup> der Werke Hofmannsthals unterscheidet zwischen literarischen Quellen wie den Komödien »L'estourdy ou Les contretemps« von Molière oder »Le jeu de l'amour et du hazard« von Marivaux oder den Quellen zum Lucidor-Stoff (Stendhal, Ben Jonson) auf der einen Seite und folkloristisch-kulturgeschichtlichen Quellen wie Paul Eisners Sammlung von Volksliedern aus dem Osten und Südosten Europas, auf die ich weiter unten zurückkommen werde, auf der anderen Seite. Richard Exner<sup>25</sup> unterscheidet in seinem bereits zitierten Essay dann innerhalb der literarischen Quellen noch einmal zwischen Hofmannsthalschen Quellen für »Arabella« wie »Lucidor« oder »Der Fiaker als Graf«, in einem weiteren Sinne auch »Der Rosenkavalier«, »Der Abenteurer und die Sängerin«, »Der Schwierige«, »Jedermann« oder »Das Salzburger Große Welttheater«, und fremden Quellen, auf die Hofmannsthal zurückgreift und die ihrerseits auf eine lange literarhistorische Tradition verweisen: dazu gehören unter anderem Wagners »Lohengrin« – das Paar Elsa/Lohengrin entspricht dem Paar Arabella/Mandryka –, Mozarts »Zauberflöte« im Hinblick auf das Motiv der Prüfung oder auf das Motiv des Bildes, das seinerseits die Tradition der Brautwerbungssagen evoziert, die Commedia dell'arte hinsichtlich des Gegensatzes

<sup>22</sup> BW Strauss (1978), S. 639.

<sup>23</sup> Ebd., S. 639f.

<sup>24</sup> Vgl. SW XXVI Operndichtungen 4, S. 190–199.

<sup>25</sup> Vgl. Richard Exner, Arabella: verkauft, verlobt, verwandelt? In: HF 8, 1985, S. 56f.

von hohem und niederem Paar oder auch, im Hinblick auf das Motiv der Schlittenfahrt, die Fontane-Romane »Schach von Wuthenow« und »Effi Briest«. Zu ergänzen wäre diese unvollständige Liste noch um eine Quelle, auf die die Forschung bisher noch nicht aufmerksam geworden ist, auf die Erzählung »Die drei gerechten Kammacher« von Gottfried Keller: durch die Anspielung auf diese Geschichte aus Seldwyla wird das Groteske und zugleich Mechanische der Werbung der drei Grafen Elemer, Dominik und Lamoral um Arabella noch unterstrichen!

Entsprechend dem Diktum von Peter Stenberg, der den »Arabella«-Text als »wahres Paradies der Nuance«<sup>26</sup> bezeichnet hat, ist die gesamte lyrische Komödie von einem Geflecht aus Themen, Symbolen und Motiven durchwirkt: die großen Themen Geld und Liebe, das Symbolische der Musik und der Mimik, aber auch eine Fülle von Motiven wie Wald, Bild, Schlüssel, Blumen, Mantel, Brief und Schrift durchziehen die gesamte Oper. Ich konzentriere mich im folgenden lediglich auf zwei Motive, das des Wassers und das des Spiels, um von da aus ins inhaltliche Zentrum der Komödie »Arabella« und zu deren Hauptgestalt Mandryka vorzustoßen. Das Wasser erscheint zum einen in der Gestalt des Flusses: »der helle stille Donau« (546)<sup>27</sup> – bei Mandryka ist die Donau männlich – wird zur Metapher für die Wahrheit und Klarheit der Lebensverhältnisse, für die Offenheit und Reinheit der Liebe, nach der sich Arabella sehnt; die Donau ist aber zugleich auch der Ort, wo die »Betrügerin« (572) Zdenka Selbstmord begehen möchte, weil sie keinen anderen Ausweg mehr sieht (vgl. 571). Zum anderen evoziert das Wasser – als Inhalt eines Bechers oder Glases – einen Verlobungsbrauch, den Hugo von Hofmannsthal der bereits erwähnten Volksliedersammlung Eisners und anderen folkloristischen Studien<sup>28</sup> über verschiedene Völker Mittel- und Osteuropas entnommen hat. Es ist nun interessant zu sehen und durchaus folgerichtig im Kontext der oben beschriebenen österreichischen Idee, daß Hugo von Hofmannsthal in »Arabella« die Volksüberlieferung und das Brauchtum der einzelnen Völker, der Südslawen, Serben, Bulgaren, Zigeuner,

<sup>26</sup> Zit. nach: Richard Exner, Arabella: verkauft, verlobt, verwandelt? In: HF 8, 1985, S. 70.

<sup>27</sup> Die Seitenangaben im Text beziehen sich hier und im folgenden auf: GW D V.

<sup>28</sup> Vgl. SW XXVI Operndichtungen 4, S. 195ff.

Polen, Ungarn, Slowaken, Slowenen etc., zwar differenziert wahrnimmt, aber zugleich auch zu einer Einheit amalgamiert und – unter wechselnder Benennung und verschiedenen Vorzeichen – zu etwas Neuem, Eigenem stilisiert. So ist etwa der Name des Leibhusaren des Mandryka, Welko, einem bulgarischen Lied entlehnt, während die Namen der beiden anderen Diener des Mandryka, Djura und Jankel, einem kroatischen Hochzeitslied der Zigeuner entnommen sind. Mandryka selbst erscheint in der ersten Fassung des ersten Aufzugs der »Arabella« als »der größte Grundbesitzer im slawonischen Königreich« (604; vgl. 612) und als »croatischer Magnat« (605; vgl. 613), in der Endfassung als ein Fremder »aus Ungarn oder aus der Wallachei« (525), als »Wallache« (553), der durch seine »slawische Redeweise« (562) auffällt. Eine ähnliche Vermischung der Sphären findet sich beispielsweise in dem oben bereits zitierten Vorwort Hugo von Hofmannsthal zur deutschen Übersetzung des Dramas »Prometheus« von Victor Eftimiu: Hofmannsthal spricht dort vom »doppelte[n] lateinisch-slawische[n] Wesen«<sup>29</sup> des Rumänen und attachiert dort dessen europäischer, ja westeuropäischer Latinität »das unter der Sprache schlummernde rein slawische Volkselement, das walachische Volkstum«<sup>30</sup>! Ich werde weiter unten darauf zurückkommen, unter welchem Vorzeichen sich dieses Vielvölkergemisch in »Arabella« zu einer Einheit formt. Jedenfalls lokalisiert das Motiv des Wassers durch die Donau, die nach Osten fließt und die Donauländer miteinander verbindet, nicht nur den Schauplatz der »Arabella« als Ort der Begegnung zwischen Westen und Osten, zwischen Wien und der Walachei, sondern symbolisiert zugleich, durch den Verlobungsbrauch des Wasserreichens (vgl. 547, 550 und 576f.), die Reinheit und Tiefe des Gefühls, die Arabella, umgeben von einer Atmosphäre oberflächlicher Zerstreuung, sehnlichst sucht. Es darf als genialer Kunstgriff Hugo von Hofmannsthal gelten, daß er das Glas Wasser, das mit Eugène Scibes »Le verre d'eau« sich unauslöschlich in die Geschichte der Komödie eingeschrieben hat und dort als gleichsam unzerstörbares Requisit seinen Platz behauptet, am Ende von Mandryka zerschmettern läßt:

<sup>29</sup> Hugo von Hofmannsthal, Ein rumänischer Dramatiker (1923). In: GW RA II, S. 211; auf S. 210 heißt es: »Aber der Rumäne ist Lateiner und Slawe zugleich«.

<sup>30</sup> Ebd., S. 209.



das leichte Spiel der Komödie zerspringt angesichts der Schwere des hier vorgeführten Schicksals in tausend Scherben.

Das zentrale Motiv von Hofmannsthals »Arabella« ist das Motiv des Spiels. Die beiden großen Themen des Stücks, Geld und Liebe, sind im Motiv des Spieles enggeführt. So heißt es beispielsweise schon zu Anfang des ersten Aufzugs in den Weissagungen der Kartenaufschlägerin über den Vater Arabellas und notorischen Spieler Graf Waldner: »er verspielt schon wieder / die große Summe« (516). Aber auch Zdenka bedient sich beim Versuch, für ihre Schwester Arabella den einzig richtigen Mann zu finden, der Metapher des Spiels: »Die Wörter muß ich finden die ins Herz ihr gehn / daß sie erkennt den Einzigen der es verdient von ihr geliebt zu sein – / Das ist das Schwerere und wenn's mir nicht gelingt – hab ich verspielt« (521). Die Welt des Spiels wird in »Arabella« als reine Immanenz vorgeführt, aus der es keinen Ausweg zu geben scheint. Pointiert gesagt kann man die ganze Handlung von »Arabella« als Unterbrechung des unendlichen Spieles von Graf Waldner auffassen: bei seinem ersten Auftritt kommt er vom – verlorenen – Spiel nach Hause, am Ende des zweiten Aufzugs, wo immerhin die beabsichtigte Heirat Arabellas auf dem Spiele steht, sagt er zu seinen Mitspielern: »Wir spielen augenblicklich weiter im Hotel, / sobald das kleine Mißverständnis da beseitigt ist« (561). Und auf dem dramatischen Höhepunkt der Handlung, als Arabella und Matteo beim vermeintlichen tête-à-tête im Stiegenhaus ertappt werden, wendet sich der Rittmeister a.D. an die Spieler: »Ich bitte dort hinein. Wir spielen sofort weiter« (566). Als Waldner wenig später Mandryka zum Duell fordert, protestieren seine Mitspieler: »Zuerst kommt die revanche, die Sie uns schulden« (569). Daß es innerhalb dieser geschlossenen Welt des Spieles keinen Ernst mehr gibt, macht Hofmannsthal dadurch deutlich, daß er die Floskel »ich stehe zur Verfügung« (567, 575) in »Arabella« sowohl für das Spiel als auch für das Duell, den Kampf auf Leben und Tod, verwendet. Von dieser Atmosphäre der ästhetischen Immanenz ist nun auch Arabella ganz und gar durchdrungen: »in der Schwebe sein, und keinem ganz sich geben! / und zögern noch und noch« (528) – das ist es, was sie unendlich genießt und woran sie dennoch zugleich unendlich leidet. In der Suche nach dem »Richtige[n]« (524, 546), der »auf einmal« (ebd.) da sein wird und dem sie »auf Zeit und Ewigkeit« (547) angehören wird, arti-

kuliert sich die Sehnsucht nach der Überwindung dieses ästhetischen Zustandes.

Es begegnet uns hier eine Problematik, die das gesamte Werk Hugo von Hofmannsthals von Anbeginn an kennzeichnet, die Problematik der Überwindung des Ästhetizismus und seiner Augenblickshaftigkeit. Sie findet sich etwa im lyrischen Drama »Der Tör und der Tod« (1893), wo der Protagonist Claudio zumindest in der Todesstunde sein Ästhetentum überwinden zu können vermeint. Sie findet sich auch in den Werken der Freunde und Schriftstellerkollegen Hofmannsthals aus der Zeit des Jungen Wien, etwa bei Richard Beer-Hofmann, der in seinem Roman »Der Tod Georgs« (1900) diese eine Stunde beschwört, in der sich die Verwandlung der ästhetischen Existenz vollziehen soll, wie sich das ja auch Hofmannsthals Arabella erhofft. Arabella möchte im raschen Wechsel der Stimmungen Kontinuität herstellen, oder auf die Liebe angewendet: sie möchte im Wechsel der Liebhaber den Einen, den Richtigen finden, Koketterie durch Treue ersetzen. Wie kein zweiter hat der dänische Philosoph Sören Kierkegaard bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Problematik des ästhetischen Menschen analysiert. Einem seiner Hauptwerke, der 1843 erschienenen und 1885 erstmals in deutscher Sprache publizierten Schrift »Entweder – Oder«, entstammen die folgenden Sätze:

Je mehr also die Persönlichkeit in der Stimmung hindämmert, um so mehr ist das Individuum im Moment, und dies ist wiederum der adäquateste Ausdruck für die ästhetische Existenz: sie ist im Moment. Daher die ungeheuren Oszillationen, denen der, welcher ästhetisch lebt, ausgesetzt ist. Wer ethisch lebt, kennt die Stimmung auch, aber sie ist ihm nicht das Höchste; weil er sich selbst unendlich gewählt hat, sieht er die Stimmung unter sich. Das Mehr, das also in der Stimmung nicht aufgehen will, das eben ist die Kontinuirlichkeit, die ihm das Höchste ist.<sup>31</sup>

Während der ästhetische Mensch in der Sphäre des Spiels existiert, lebt der ethische Mensch in der Wahrheit. Gerade um diese entbrennt ja im Schlußakt von »Arabella« der Streit zwischen Mandryka und

<sup>31</sup> Sören Kierkegaard, Entweder – Oder. Hg. von Hermann Diem und Walter Rest. 3. Aufl. München 1980, S. 791; zur literarischen Kierkegaard-Rezeption um die Jahrhundertwende vgl.: Markus Fischer, Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M., Bern, New York 1986, S. 47–58.

seiner Verlobten, die – fast wie die Kleistsche Marquise von O. – gegen allen Anschein behauptet: »Die Wahrheit ist bei mir« (570). Mit Mandryka tritt also das Ethische in die Welt des Ästhetischen ein, tritt der Ernst gegen das Spiel auf, die Wahrhaftigkeit gegen die Verstellung, das Individuum gegen die Konvention, die Wahrheit gegen die Lüge, die Einfachheit gegen die Affektiertheit, die Einheit von Wille und Tat gegen deren Auseinanderklaffen. Doch wer ist Mandryka und woher kommt er?

Ich habe bereits oben festgestellt, daß die Herkunft Mandrykas in Hofmannsthals »Arabella« im Dunkeln bleibt. Rudolf H. Schäfer spürt zwar in seiner Dissertation über »Arabella« den verschiedenen Hinweisen auf die Herkunft Mandrykas nach – so lokalisiert er etwa die in »Arabella« erwähnte Stadt »Sissek« (537) inmitten des damals zu Ungarn gehörenden Kroatien-Slawonien, ca. 50 km südöstlich von Agram –, doch auch er kommt angesichts der divergierenden Nennungen von Orten, Landschaften und Regionen zu dem Schluß: »Hofmannsthal hat es wohl absichtlich im unklaren gelassen, wo man die engere Heimat Mandrykas zu lokalisieren habe.«<sup>32</sup> Und Friedrich Dieckmann äußert sich über die örtliche Lage der Besitztümer Mandrykas in derselben Weise: »Seine Güter gehören noch zum Bereich der österreichischen Krone, aber sie liegen an dessen äußerster Grenze, wo das Morgenland nahe ist – in einer nebulösen Ferne, wo diese Zugehörigkeit mehr Symbol als Wirklichkeit ist.«<sup>33</sup> Die Gestalt Mandrykas ist also genau an jener wechselseitig permeablen Membran, die die österreichische Idee symbolisiert, angesiedelt: an jenem Grenzwall, der gleichermaßen abschließt wie sich empfangend öffnet. Eine besondere historische Pointe Hofmannsthals könnte darin bestehen, daß er in der Nennung der Walachei (vgl. 525, 553), des östlichsten der in »Arabella« genannten Gebiete, ganz bewußt auf den im Jahre 1860, der Handlungszeit der Oper, erst jüngst vergangenen Krimkrieg 1853–56 anspielt, während dessen sich die Mächte des Westens und des Ostens, Österreich und Rußland, kriegerisch begegneten und um die Vormachtstellung im Südosten Europas stritten. Der äußerste Osten des vom Zentrum Wien beherrschten Reiches spiegelt also den-

<sup>32</sup> Rudolf H. Schäfer, Hugo von Hofmannsthals Arabella. Wege zum Verständnis des Werkes und seines gattungsgeschichtlichen Ortes. Frankfurt a.M., Bern 1967, S. 151.

<sup>33</sup> Friedrich Dieckmann, Zweimal Arabella, in: Neue Rundschau 1974, S.104.

selben Gegensatz zwischen West und Ost wider, wie ihn die Oper in Wien selbst, dem Schauplatz der Handlung, im Gegensatz zwischen Arabella und Mandryka wieder aufleben läßt.

Doch nun zur Gestalt Mandrykas als solcher! Er wird bereits zu Beginn von der Kartenaufschlägerin als »der fremde Herr« (516) eingeführt, und Arabella wiederholt dieses Element des Fremden an Mandrykas Auftreten während der gesamten Komödie quasi leitmotivisch (vgl. 522, 525, 529, 541). Ihm haftet etwas »undefinierbar Ländliches« (533) an, er entstammt der Welt des Dorfes (vgl. 536, 550), ja Mandryka selbst bezeichnet sich einmal als »ein halber Bauer« (545). Von seiner Herkunft aus dem Wald ist verschiedentlich die Rede (vgl. 516, 536, 545f., 559, 562), der Bezug zur Welt der wilden Tiere wird durch die Geschichte von der alten Bärin (vgl. 534, 536) hergestellt. Mandryka ist außerdem derjenige, der auf dem Fiakerball die Gabe des Weines austeilt (vgl. 551, 559), der Blumen spendet (vgl. 551, 555, 557) und überhaupt für ekstatische Ausgelassenheit und orgiastischen Taumel sorgt (vgl. 558f.). Wenn wir nun diese Elemente, die Mandryka charakterisieren, noch einmal Revue passieren lassen, das Fremde, den Naturbezug, das Wald- und Erdhafte, Wein, Blumen, das tierhaft Wilde und ein enthusiasmiertes Gefolge, so drängt sich eine – mythologische – Gestalt geradezu auf, die den literarischen Projektionsraum für die Figur Mandrykas in »Arabella« bildet. Es ist der antike Gott Dionysos, und es verwundert sehr, daß bisher noch niemand auf diesen mythologischen Hintergrund der Figur Mandrykas aufmerksam geworden ist, zumal die Gestalt des Dionysos in Hofmannsthals Œuvre eine zentrale Rolle spielt, beispielsweise in »Der Tor und der Tod«, wo sich die Gestalt des Todes als Abkömmling aus der Sippe des Dionysos vorstellt, von Hofmannsthals Operndichtung »Ariadne auf Naxos« ganz zu schweigen! Hofmannsthals hat in »Arabella« aber nicht nur die traditionellen Elemente des Mythos wieder aufgenommen, sondern er hat zudem die Neue Mythologie,<sup>34</sup> wie sie von Hölderlin und den Romantikern, aber auch von Friedrich Nietzsche und Jacob Burckhardt in ihren dichterischen und denkerischen Deutungen weiterentwickelt wurde, in Mandrykas dionysischer Ge-

<sup>34</sup> Vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. I. Teil. Frankfurt a.M. 1982.

stalt berücksichtigt. Dionysos erscheint hier als der fremde Gott, der aus dem Osten kommt, wie es etwa Hölderlin in seinem Gedicht »Am Quell der Donau« – bezeichnenderweise stellt auch in »Arabella« die Donau die Verbindung zwischen Westen und Osten her – zum Ausdruck gebracht hat. Die mythologische Gestalt des Dionysos repräsentiert außerdem in ihrer eigenen Geschichte genau die Bewegung, der die österreichische Idee nach Hugo von Hofmannsthal in der modernen europäischen Geschichte zu entsprechen hätte: Aussendung von nach Osten sich fortpflanzenden Kulturwellen und Aufnahme der westwärts strebenden Gegenwelle. So wie Dionysos selbst einmal Repräsentant des Volkshaften und Naturnahen gewesen ist, der einst in die antike Tradition und vermittelt dadurch in die europäische kulturelle Überlieferung eindrang, so steht er nun als bacchisches Symbol der Latinität dem fremden walachischen Volkstum gegenüber. Pointiert gesagt, Mandryka ist beides zugleich: der fremde Walache und der vertraute Bacchus, der asiatisch-volkshafte und der europäisch-kulturelle Dionysos. Dionysos ist der ausländische Gott par excellence. Zugleich und in besonderem Maße ist er aber auch der kommende Gott, wie ihn beispielsweise Jacob Burckhardt in seiner »Griechischen Kulturgeschichte« beschrieben hat,<sup>35</sup> und dieses Element des Kommenden und Bevorstehenden kennzeichnet in ausgezeichneter Weise auch Mandryka, der erwartet (vgl. 515) und ersehnt (vgl. 541) wird und im Schlußakt dieses Kommende durch die mehrfache Wiederholung der Formel »was jetzt noch kommt« (574f.) noch hervorhebt. Mandryka erscheint ja in der Komödienhandlung wahrhaft als Gott, als *deus ex machina*, der im richtigen Moment nicht nur als Brautwerber in eigener Sache, sondern auch als Brautwerber für Matteo auftritt. Der Fiakerball erscheint so gesehen als moderne Variante der antiken Dionysien, wo im orgiastischen Treiben soziale Unterschiede rauschhaft annulliert werden. So kann Mandryka als Zeremonienmeister dieser wienerischen Dionysien zu seinem Leibhusar sagen: »Welko, du ordnest! Eiskübel in jede Ecke! / bis sie alle im Saal da nimmermehr wissen / ob sie sind Grafen, verhext in Fiakerkutscher, / oder Fiakerkutscher, umgekrepelt in Grafen!« (551). Diony-

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 270.

sos ist aber auch in einem tieferen Sinne derjenige Gott, der das Individuationsprinzip in Frage stellt, der

die Grenzen der Geschlechter niederreißt und überhaupt die getrennten Seinsbereiche nach Belieben manipuliert, indem er sie bald in den Strudel der undifferenzierten Identität hinabzieht, bald als der befreiende, dem Fortschritt und der Evolution verschworene Gott aufs neue trennt und – im Wortsinn – differenziert.<sup>36</sup>

So ist die gesamte Handlung der Komödie diesem Prinzip von Einheit und Trennung unterworfen: Zdenka, die als Zdenko ihre weibliche Geschlechtsrolle verleugnen mußte, findet schließlich zu einer einheitlichen und ganzheitlichen Identität, so daß ihr Geliebter Matteo am Ende ausrufen kann: »O du mein Freund! Du meine Freundin! Du mein Alles!« (572). Arabella, deren Stolz (vgl. 517, 527) ihrem Wunsch nach Hingabe hemmend entgegensteht, findet am Ende ebenfalls zu einem harmonischen Ausgleich. Dieser Ausgleich, die Einheit in der Trennung, stellt sich auch in der Beziehung zwischen Mandryka und Arabella her: während Mandryka, der Repräsentant der Einfachheit und Wahrheit, sich in die Sphäre der Verstellung und der Lüge hinabgestoßen fühlt, steigt Arabella aus der Sphäre der Koketterie und des Spiels in den Bereich des Ernstes und der Wahrhaftigkeit auf. Was sich zunächst als trennender Widerspruch zeigt, enthüllt sich am Ende als harmonische Einheit und Ganzheit. West und Ost, Wien und die Walachei, Kultur und Natur, Oberflächlichkeit und Tiefe gehen in Hofmannsthals lyrischer Komödie »Arabella« eine utopische Verbindung ein, die durch die Inszenierung des Abschieds – zum Beispiel Arabellas Abschied von der Mädchenzeit (vgl. 547, 552, 557f.) oder ihr dreifaches Adieu an die drei Grafen (vgl. 552, 553, 554) oder auch Zdenkas »Adieu« (571) – eine melancholische Tönung erhält. Es ist aber Mandryka als der kommende Gott, der Matteo, den Melancholiker par excellence, dessen Trauer »tief wie ein Brunnen« (549) ist, auf die Zukunft verweist und dessen letzten Blick (vgl. 564f.) zu einem Augenaufschlag für das Kommende werden läßt. So endet »Arabella« in einem dionysisch-utopischen Mythos vom Augenblick, in dem der kommende Gott selbst erst glauben<sup>37</sup> lernen muß, ironisch freilich und

<sup>36</sup> Ebd., S. 20.

<sup>37</sup> Vgl. Arabellas Frage an Mandryka »Und du wirst glauben – ?« (GW D V, S. 578).

keinesfalls idealisierend, eher wie ein romantisches Original-Zaubermärchen, wo der Bauer nicht nur – wie bei Ferdinand Raimund – als Millionär, sondern obendrein und nicht mehr und nicht weniger als Gott die Opernbühne betritt. Daß in dieser dionysischen Utopie zugleich die Utopie der österreichischen Idee, ja der Idee Europa mitschwingt, mag es angeraten erscheinen lassen, von »Arabella«, insbesondere aber von der Gestalt Mandrykas, als von Hofmannsthals dramatischem Vermächtnis zu sprechen. In »Arabella« sind beide Elemente, Latinität und walachisches Volkstum, fest und geradezu unauflöslich miteinander verbunden, oder, um mit einem Bild aus Hofmannsthals Essay über Victor Eftimiu zu sprechen: in das textuelle Gewebe ihrer europäischen Kontemporaneität sind als Goldfäden die Elemente der Volksüberlieferung eingeflochten, die dem Gewebe erst seinen eigentlichen Glanz geben.