

Wolfgang Nehring

## Das Unheimliche hinter den schönen Dingen: Zu Hofmannsthals Erzählstrukturen

Es gehört zu den Klischees der Hofmannsthal-Forschung, das "auffallend geringe Interesse am erzählerischen Werk" des Dichters zu beklagen,<sup>1</sup> und die eigenen Deutungsversuche der Prosa als kompensatorischen Ausgleich solcher Vernachlässigung zu präsentieren. Aber mag die Mehrheit der Interpreten den Autor auch (seinem eigenen Selbstverständnis folgend) in erster Linie in seinen lyrischen und dramatischen Dichtungen aufsuchen, so gibt es doch ein halbes Dutzend Bücher zum Erzählwerk und kaum weniger als zwanzig Analysen von Texten wie dem *Märchen der 672. Nacht* oder der *Reitergeschichte*. Dieser Umstand ist wohl geeignet, die Klagen zu relativieren und denjenigen, der sich erneut auf das Erzählwerk einläßt, eher einzuschüchtern.

Hofmannsthal hat sich in den neunziger Jahren, parallel zu den Gedichten, lyrischen Dramen und Essays, systematisch um die Kunst des Erzählens bemüht. "Ich schreib' Prosa," heißt es in einem Brief an die Eltern aus dem Jahr 1898, "was in Deutschland bekanntlich eine ziemlich unbekannte Kunst ist und wirklich recht schwer, sowohl das Anordnen des Stoffes wie das Ausdrücken. Aber man muß es lernen, denn entbehren kann man keine Kunstform, denn man braucht früher oder später jede, weil jede manches auszudrücken erlaubt, was alle anderen verwehren."<sup>2</sup> Und in einem Brief an Richard Beer-Hofmann vom Sommer 1896 fühlt sich der junge Poet geradezu als "italienischer Novellist", der in Kürze dem Freund vier Geschichten, jede in einem anderen Stil und alle verschieden von dem *Märchen der 672. Nacht* vorlesen will.<sup>3</sup> Die meisten dieser Pläne sind im Ansatz steckengeblieben oder nach dem Vorlesen verworfen worden,<sup>4</sup> und erst

<sup>1</sup> Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal*. In: *Handbuch der deutschen Erzählung*. Hg. v. Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S.409. Ähnlich Hertha Dengler-Bangsgaard, *Wirklichkeit als Aufgabe. Eine Untersuchung zu Themen und Motiven in Hugo von Hofmannsthals Erzählprosa*. Frankfurt 1983, S. 7.

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*. Berlin 1935, S. 265.

<sup>3</sup> Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann, *Briefwechsel*. Hg. von Eugene Weber. S. 60.

<sup>4</sup> So z.B. *Geschichte der beiden Liebespaare*. In: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke Kritische Ausgabe*, Band XXIX, *Erzählungen 2*. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt 1978, S. 65ff. und 308ff.

die Kritische Hofmannsthal Ausgabe hat die fragmentarischen Zeugnisse dieser Produktivität zugänglich gemacht.

Die Kritische Ausgabe hat (im Zusammenwirken mit der Fischer-Taschenbuchausgabe, die ihr vorausging und sich bereits manche der neuen Prinzipien zu eigen macht) in der Tat das Bild von Hofmannsthals Erzählwerk wesentlich verändert. Nicht nur daß der Band *Erzählungen 2* sechzig bis siebzig Entwürfe aus dem Nachlaß darstellt, von denen sich nur wenige in der lange allein herrschenden Ausgabe Herbert Steiners finden; vor allem sind viele narrative Texte, die bei Steiner unter die Reden und Essays geraten waren, Texte wie der berühmt-berüchtigte Chandos-Brief, wieder in ihrem erzählerischen Charakter erkannt und unter die Erzählungen aufgenommen oder in Übereinstimmung mit Hofmannsthals eigenen Plänen einem Band *Erfundene Gespräche und Briefe* zugeordnet worden. – Freilich bringt die Erweiterung und Bereicherung des Erzählwerks auch das Problem mit sich, daß die ohnehin vielseitige und verschiedenartige Erzählprosa noch schwieriger zu übersehen und in den interpretatorischen Griff zu bekommen ist. Impressionistisches, Symbolistische und Ästhetisches finden sich nebeneinander. Die Fülle der Formen und Motive scheint Grenzen und Konzeptionen zu sprengen, und wer sich auf das Ganze einläßt, wird sich leicht im Labyrinthischen verlieren – wie Hofmannsthals Knaben, Kaufmannsöhne, Soldaten und Wachtmeister in den Netzen der respektiven Erzählwelten selbst.

Man kann in dem erzählerischen Gesamtwerk nach Gehalt und Form drei Hauptgruppen unterscheiden. Da sind zunächst die 'eentlichen' Erzählungen, – Geschichten mit einem klar erkennbaren Handlungsablauf, der meist psychologische Tiefen und Untiefen ausmißt, gern das Dunkle, Dämonische, Verborgene thematisiert und zugleich auf das Ethische und Existentielle zielt. Die bekanntesten Beispiele dafür sind *Das Märchen der 672. Nacht*, *Reitergeschichte*, *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* und *Die Frau ohne Schatten*. Aus dem Nachlaß gehören die *Soldatengeschichte*, aber auch die bereits bei Steiner enthaltenen Fragmente *Age of Innocence* und *Dämmerung und nächtliches Gewitter* oder *Knabengeschichte* in diesen Kontext, und ganz offensichtlich wächst Hofmannsthals einziger Roman, das *Andreas*-Fragment, aus demselben Geist hervor. – Eine andere Gruppe von Erzählungen, Texte wie *Gerechtigkeit*, *Sommerreise*, *Erinnerung schöner Tage*, *Das Dorf im Gebirge* oder die packend divinatorischen *Wege und Begegnungen*, verzichtet weitgehend auf Handlung und Psychologie und lebt vielmehr von Bild, Eindruck, Vision und vor allem Stimmung. Die dritte Gruppe schließlich behandelt in der Form von erfundenen Gesprächen und Briefen ästhetische Fragen. Hofmannsthal liebt es, Eigenes in historischer Verkleidung zu sagen.<sup>5</sup> Der Chandos-Brief oder *Die Briefe des Zurückgekehrten*, *Das Gespräch über Gedichte* sowie dasjenige *Über Charaktere im Roman und im Drama* oder die *Unterhaltung über den "Tasso" von Goethe* leben ebenso

<sup>5</sup> Aufsätze über Zeitgenossen oder historische Autoren enthalten meistens eine Auseinandersetzung mit eigenen Fragen und Problemen.

von der fingierten historischen und sozialen Atmosphäre wie von ihrem ästhetischen Gehalt.

Für den Zweck unserer Untersuchung, für die Frage nach gemeinsamen Erzählstrukturen der Prosa empfiehlt es sich, nur die erste Gruppe, die 'eigentlichen' Erzählungen zu berücksichtigen, und auch da sollen der Roman und die späte, etwas aus dem Rahmen fallende, "verteufelt humane" *Frau ohne Schatten*<sup>6</sup> um der Konzentration willen ausgespart bleiben.<sup>7</sup> Je geringer die Zahl der untersuchten Objekte – das ist eine einfache Erkenntnis der Statistik –, desto größer die Aussicht, Gemeinsamkeiten unter ihnen zu eruieren. Aber es geht bei der Beschränkung natürlich nicht nur um die Zahl, sondern zugleich oder vornehmlich um den zeitlichen Zusammenhang der Werke, weil die zeitliche Nähe am ehesten eine Neigung zu bestimmten Denk- und Dichtungsstrukturen mit sich bringt.

Was heißt aber Struktur? Ich möchte den Begriff im weitesten Sinn gebrauchen. Anordnung und Ausdruck, von denen Hofmannsthal in dem Brief an die Eltern sprach, kommen zuerst in den Sinn: Kompositionsprinzipien, der Erzählablauf, das Verhältnis von Anfang und Ende und die Funktion der Teile. Eng damit verbunden sind die Auswahl der Gegenstände und Personen und die Konfiguration, also gehaltliche Kategorien; denn Gehalt entsteht ja erst durch Darstellung. Selbst das, was stofflich passiert, geschieht nur, weil der Autor es für wichtig hält und aus einer bestimmten Perspektive und mit einer bestimmten Erzählhaltung präsentiert. Dann gilt es, die verschiedenen Diskurse zu beachten, die stilistischen Aussageweisen. Es ist nicht dasselbe, ob man eine Geschichte als Märchen, als Traumerzählung oder als psychologische Studie erzählt oder liest. Bedeutung und Interpretation werden davon entscheidend affiziert. Schließlich ist die Textur zu untersuchen, der Motivzusammenhang oder das Beziehungsgeflecht: Spiegelungen, Wiederholungen und Variationen der Worte, Bilder, Aussagen. – Inhaltliches und Formales können und sollen also nicht streng unterschieden werden. Gedankliches, Seelisches und Technisches bedingen einander. Die vergleichende Frage nach der Struktur hat mit allen diesen Dingen zu tun.

Beginnen wir mit einem kurzen Inhaltsvergleich: *Das Märchen der 672 Nacht* erzählt die Geschichte eines jungen Kaufmannssohnes, der sich aus dem geselligen Leben in die Schönheit seines Gartens und seiner Besitztümer, in eine Welt der Muße und der Betrachtung zurückgezogen hat und nur durch die Gedanken an seine Diener bisweilen beunruhigt wird. Bei einem Stadtbesuch gerät er, von den Erinnerungen an die Diener getrieben, immer tiefer in in eine häßlich verfremdete Welt und stirbt auf einem Kasernenhof, von dem Huf eines bössartigen Pferdes getroffen, einen gemeinen Tod. *Reitergeschichte*

<sup>6</sup> "Verteufelt human" nannte Goethe seine *Iphigenie*, und Hofmannsthal zitiert das Wort gern, um die eigene *Elektra* davon abzusetzen.

<sup>7</sup> Ebenso *Das Märchen von der verschleierten Frau*, *Lucidor* u.a., die gegenüber den korrespondierenden Dramen nicht genug narrative Selbständigkeit haben.

handelt von dem Wachtmeister Lerch, der mit seiner "schönen Schwadron, einem erfolgreichen Streifkommando, durch Mailand zieht, dort eine ihm bekannte Frau sieht, die seine Begehrlichkeit reizt, nach einem Ritt durch ein öd-häßliches Dorf seinem Doppelgänger begegnet, im nächsten Gefecht einen jungen Offizier erschlägt und ein schönes Pferd erobert, jedoch am Ende, als er sich sträubt, seine Beute aufzugeben, von dem eigenen Rittmeister erschossen wird. – *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* erzählt von einem Liebesabenteuer des (späteren) Marschalls mit einer rätselhaften und leidenschaftlichen Frau aus dem Volk, das ihn über alle Erwartung fesselt, so daß er die Geliebte ungeduldig wiederzusehen wünscht – nur um festzustellen, daß sie und ihr Mann in den drei Tagen seines Wartens an der Pest gestorben sind. – *Die Soldatengeschichte* schließlich porträtiert einen schwermütigen und verstörten Dragoner, der durch eine Lichterscheinung, eine Engel-Vision von seinen Ängsten und seiner Verzweiflung erlöst wird. *Age of Innocence* und *Knabengeschichte* sind Studien über das Heranwachsen, die Gewalttätigkeit und die Grausamkeit von Jungen, die sich selbst nicht verstehen. Anfang und Ende, eine nacherzählbare Handlung gibt es nicht.

Viel Gemeinsamkeit geht aus diesen Kurzdarstellungen nicht hervor. Immerhin fällt auf, in welchem hohem Maße das Öde, Häßliche und Gewalttätige die Erzählsequenzen beherrscht. Wenn man die Prosa mit den gleichzeitigen lyrischen Dramen des Dichters vergleicht, so erscheint sie beinahe wie das Gegenbild der dortigen Welt. In drei von vier abgeschlossenen Erzählungen<sup>8</sup> steht ein gewaltsamer Tod am Ende. Das gibt es in den zehn lyrischen Dramen nur zweimal: in *Die Frau im Fenster* und *die Hochzeit der Sobeide*, und auch da schaut man nicht zähnefletschend und böse in die Vergangenheit zurück wie der sterbende Kaufmannssohn, sondern der Untergang der Madonna Dianora enthält doch etwas von heimlichem Triumph, und in der *Sobeide* versöhnt Erkenntnis und schöne Trauer mit dem Unglück und dem Versagen der Charaktere. Das soll nicht heißen, daß die lyrischen Dramen existentiell und moralisch weniger problematisch sind als die Erzählungen – wer *Der Tor und der Tod* oder *Der Kaiser und die Hexe* genau liest oder sich in der modernen Sekundärliteratur auskennt, wird nicht mehr diesem Mißverständnis erliegen – aber die ästhetische Form, die schönen Verse gießen doch ein milderes Licht über die Probleme und scheinen die Ereignisse selbst mitzuprägen. Manch ein überstrenger Interpret wünscht sie sich deshalb geradezu weg,<sup>9</sup> als seien sie dem Gegenstand unangemessen, als sei Hofmannsthal kein Dichter mehr, sondern ausschließlich problematisierender und moralisierender Psychologe und Advokat der äußeren Wirklichkeit. Die Prosa scheint dem Autor jedenfalls besonders geeignet zu sein, die dunklen, bedrohlichen Seiten des Lebens, darzustellen, seine "fürchterlich betäubende Fülle" und seine "fürch-

<sup>8</sup> *Soldatengeschichte* ist zwar abgeschlossen, aber nicht ganz komplett.

<sup>9</sup> So z.B. Wolfram Mauser in seinem Buch *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Untersuchung*. München 1977.

terlich demoralisierende Öde“, wie es im d’Annunzio-Aufsatz heißt,<sup>10</sup> und das Grauen, das der Mensch empfindet, der sich dem Leben entzieht.

Es ist nicht zu übersehen, daß die beiden wichtigsten der frühen Erzählungen, das *Märchen* und die *Reitergeschichte*, trotz des verschiedenen Milieus einem ähnlichen Formschema folgen. Am Anfang steht das scheinbar gelungene, harmonische Dasein – im *Märchen* die auf Schönheit und Kontemplation gegründete Lebensweise, das Sich-eins-Fühlen mit dem tiefsten Wesen der natürlichen und menschlichen Dinge; in der *Reitergeschichte* der militärische Erfolg, der Stolz und Glanz der schönen Schwadron, vor der das große Mailand sich duckt. Dann geschieht eine Kleinigkeit: ein anonymes Brief, der einen seiner Diener verklagt, verstört den Kaufmannssohn; der Blick in ein fremdes Schlafzimmer weckt Sexualität und Besitzstreben des Wachtmeisters Lerch, und von diesem Augenblick an verwandelt und verfremdet sich die ganze Welt. Wo vorher ruhiger Besitz und Schönheit das Leben bestimmten, entwickelt sich eine rasche Folge von beängstigenden und bedrückenden Erlebnissen, die in dem brutalen Tod und dem Widerruf des Lebens, das dahin geführt hat, endet. Wo Schnelligkeit, Klarheit und Tüchtigkeit herrschten, da entsteht undurchschaubare Hemmung, Lähmung durch eine häßliche Wirklichkeit, da regen sich unterdrückter Trieb und Ärger, die wiederum zum gewaltsamen Ende führen. In der *Soldatengeschichte* scheint sich die Sequenz umzukehren: Die trostlos öde, tödliche Sphäre von Landschaft und Personen – Depression, Todeseinerinnerungen und Todesgedanken des Dragoners Schwendar stehen am Anfang und werden am Ende in tiefes Glücksgefühl verwandelt.

Natürlich ist es kein Zufall, daß sich das Häßliche und das Bedrückende in den drei genannten Erzählungen eng mit dem Soldatenwesen verbindet. Der Kaufmannssohn verirrt sich in die Gegend, wo die Soldaten wohnen, und wird von der Traurigkeit und Dumpfheit des Milieus, von der Stumpfheit und Gleichgültigkeit der Menschen und von der Häßlichkeit und Boshaftigkeit der Pferde so stark hypnotisiert, daß er alle Kontrolle über sein Dasein und Tun verliert und durch den mörderischen Huftritt sein Leben einbüßt. Die beiden anderen Geschichten spielen ganz in der Welt von Soldaten. Während die *Reitergeschichte* wenigstens anfangs noch den Eindruck von soldatischer Disziplin und Ordnung erweckt, ehe der Ritt durch das öde Dorf die Häßlichkeit und Triebhaftigkeit von Mensch und Tier in unheimlichen Bildern beschwört, enthält die *Soldatengeschichte* von Anfang an nur grauenhafte Visionen von Dumpfheit, Brutalität, Angst und Leiden. Es gibt wohl keinen anderen Text Hofmannsthals, in dem die hilflos und dumpf schmerzliche Sphäre so detailliert beschrieben wird, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft so gleichartig trostlos scheinen, daß nur ein religiöses Wunder den Bann zu brechen vermag. Das *Märchen* und die *Soldatengeschichte* entstanden 1895 und 1896, die *Reitergeschichte*

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. v. Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt 1979, S. 200. – Ich zitiere, soweit möglich, nach dieser leicht zugänglichen Ausgabe.

wahrscheinlich zwei Jahre später. Es ist die Zeit von Hofmannsthal's Militärdienst in Mähren und Galizien, wo der von der sozialen und künstlerischen Sphäre Wiens verwöhnte junge Dichter unter der tristen Umwelt und den gemeinen Menschen bis zur Depression gelitten hat und verzweifelt versuchte, auch dieser Seite des Lebens einen Sinn abzugewinnen. Deshalb verbindet sich das Häßliche des Lebens meist mit öden Dörfern, sträunenden Hunden, bösen Pferden und Menschen, die in einem trostlosen Dienst ohne Ambitionen gegen alles Höhere abgestumpft sind.

Im Mittelpunkt der frühen Erzählungen – mit Ausnahme des *Erlebnisses des Marschalls von Bassompierre*, das durch seine Goethe-Nachfolge eine Sonderstellung hat – steht jeweils eine Gestalt. Nicht soziale Welt wird dargestellt oder die intime Beziehung zwischen zwei Menschen, sondern ein Ich mit seinen individuellen Lebensproblemen. Die Helden leben kontaktlos mit sich selbst oder auf der Suche nach dem Selbst – bzw. nach Identität, wie es heute heißt. Nebenfiguren, die Diener im *Märchen der 672. Nacht*, die Soldaten des Streifkommandos und ihr Rittmeister, die verschiedenen Unteroffiziere und Dragoner in der *Soldatengeschichte* haben kein eigenes Leben. Wir erfahren fast nichts von ihnen. Sie zeigen nur Gegensätze und Probleme im Leben der Mittelpunktsgestalten auf, an denen diese leiden oder scheitern.

Nur *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* erzählt eine Liebesgeschichte, in der beide Figuren, der nonchalante Aristokrat und Abenteurer und die schöne rätselhafte Krämerin, gleich wichtig sind und wo nicht die Probleme des Ichs, sondern das Entstehen und Versagen einer Du-Beziehung das Interesse wecken. Es ist die einzige Ich-erzählung unserer Auswahl, und die Beschränkung der Perspektive trägt zu dem Geheimnis der Geschichte bei. Hofmannsthal nutzt die Möglichkeiten dieser Form darüber hinaus, um dem novellistischen Ereignis der Vorlage größere psychologische Tiefe zu geben, um dem Denken und Fühlen des Erzählers und dem Bild seiner Geliebten individuelle Farbe und höhere Bedeutung zu verleihen. Puristen mögen die "Verquickung" der strengen Novelle mit "ethisch-moralischen und psychologischen Gesichtspunkten" bedauern,<sup>11</sup> den Dichter selbst interessiert weder das bloße Faktum noch seine Enträtselung – im Gegenteil: er hat durch die Darstellung des Ehemannes noch zur Verrätselung beigetragen –, ihn interessiert die Beziehung und die Verwandlung der Figuren. In dieser Erzählung aus dem Jahr 1900 deutet sich wie bereits in den frühen Proverben der künftig so wichtige Weg zum Sozialen und Allomatischen an.

Rolf Tarot sucht in seinem Hofmannsthal-Buch unter Berufung auf Käthe Hamburgers *Logik der Dichtung* zwischen fingiertem und fiktiven Erzählen zu unterscheiden und die Ich-erzählung als fingierte Wirklichkeitsaussage der Er-erzählung als fiktivem Wirklichkeitsbild gegenüberzustellen.<sup>12</sup> Die Unterscheidung ist plausibel, und daß die Darstel-

<sup>11</sup> So Henry H.H. Remak, *Novellistische Struktur. Der Marschall von Bassompierre und die schöne Krämerin*. Frankfurt 1983, S. 100.

<sup>12</sup> Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970. Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957.

lungsmöglichkeiten einer Ich-Erzählung in mancher Hinsicht beschränkter sind als die einer Er-erzählung, leuchtet ein. Tarot glaubt nun aber, das Eigentliche und Moderne von Hofmannsthals frühen Er-erzählungen darin erkennen zu können, daß der Erzähler zurücktritt, ja, daß es gar keinen Erzähler mehr gibt und die ganze dargestellte Wirklichkeit konsequent aus dem Innern der Figur geschaffen wird. Sehen wir von der Frage ab, ob solch eine Konsequenz überhaupt möglich ist (selbst der innere Monolog scheint ja nicht ohne einen Erzähler auszukommen), so fragt sich doch, ob diese Darstellung sich perspektivisch nicht wieder an die Ich-erzählung annähert und ob sie das Wesen der Erzählungen ausreichend erklärt. Tarot deutet alles Befremdliche in den Erzählungen aus der monoperspektivischen Erzählweise und wehrt sich gegen jede symbolisch-allegorische Auslegung<sup>13</sup> der Ereignisse im *Märchen* und der *Reitergeschichte*. Ebenso verwarft er sich dagegen, die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum zu deuten, wie Schnitzler es nahelegte, weil sie ihm zu wenig märchenhaft erschienen. Aber schließt konsequente Darstellung aus dem Innern der Figuren denn Traumhaftigkeit aus? Schnitzlers Vorschlag, den Kaufmannssohn am Ende der Geschichte aus dem Traum aufwachen zu lassen, käme sicher einer Banalisierung gleich; aber daß die Ratlosigkeit und Ohnmacht des Kaufmannssohnes in der Stadt und die Lähmung und Unfähigkeit des Wachtmeisters bei seinem Ritt durch das unheimliche Dorf an Alpträume erinnern, wird dadurch nicht entkräftet. Und daß eine aus dem Innern, aus dem Halb- oder Unbewußten gebildete Erfahrung symbolisch oder allegorisch ausgelegt werden kann, läßt sich doch nicht apodiktisch von der Hand weisen. Die Außenwelt erscheint in der Tat als Spiegel des Innern; die Hunde im Dorf und der Doppelgänger des Wachtmeisters sind äußerer Ausdruck seiner Triebe und Ängste, ebenso wie die Abenteuer des Kaufmannssohnes aus seiner menschlichen Hilflosigkeit und Unzulänglichkeit wachsen. Die Art, wie das Innere der Figuren nach außen getragen wird und Erlebnisse hervorbringt, die einer zugleich realen und fremdartigen Sphäre anzugehören scheinen, weist auf die Erzählwelt Kafkas voraus, eine Verwandtschaft, die trotz gelegentlicher Hinweise einzelner Interpreten noch wenig untersucht ist<sup>14</sup>.

Die *Soldatengeschichte* ist in der Hofmannsthal-Literatur noch kaum gewürdigt worden, weder in der Erzählweise noch in ihrem Motivgefüge und ihrer Bedeutung. Auch hier erscheint Wirklichkeit fast ausschließlich als innere Wirklichkeit. Nach einer einleitenden

<sup>13</sup> Die konsequenteste derartige Darstellung findet sich in dem Aufsatz von Hans-Jürgen Schings, *Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86, 1967, S. 533-561. – Vgl. auch Hofmannsthals Notiz: "Alles was ist, ist, Sein und Bedeuten sind eins; folglich ist alles Seiende Symbol." In: *Gesammelte Werke* (Anm. 10), *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*. S. 391.

<sup>14</sup> Vgl. Heinz Politzer's Vergleich der Metaphorik (in seinem Beitrag *Der Turm und das Tier aus dem Abgrund. Zur Bildsprache der österreichischen Dichtung bei Grillparzer Hofmannsthal und Kafka*. Grillparzer-Forum Forchtenstein. Heidelberg 1969, S. 24-42.) sowie Tarots Bemerkungen zur Erzählperspektive und andere.

Passage, in der ein neutraler Erzähler von außen das Mittagessen der Dragoner beschreibt, geht die Perspektive ganz auf den melancholischen Schwendar über, und Inneres und Äußeres, Beobachtung, Erinnerung, Gefühl und Betrachtung gleiten zusammen. Nichts mehr wird dargestellt, was er nicht wahrnimmt oder erst produziert. Bilder aus der Kindheit, der als Unrecht und Untreue empfundene Tod der Mutter in seiner frühen Jugend, ja, der Selbstmord einer schwachsinnigen Tante aus der Zeit vor seiner Geburt verschmelzen mit der Gegenwart, mit seinem "eigenen tiefsten Leben"<sup>15</sup> und Leiden. Das Kindheits-Ich erscheint ihm wie in den *Terzinen* "unverständlich wie ein Hund"<sup>16</sup>, und doch durchdringt es ihn mit Todesfurcht. Eschatologische Visionen von rotem Rauch und Blut, von Einsamkeit und Bitterkeit, die geradezu an den Zustand Elektras in Hofmannsthals Tragödie erinnern, wechseln mit dem Grauen vor seiner Umwelt, der sich Schwendar rettungslos ausgesetzt fühlt. Der verzweifelte religiöse Stoßseufzer "Mein Gott, mein Herr, laß du diesen Kelch an mir vorübergehn!"<sup>17</sup>, der mit der unbegreiflichen Lichterscheinung, dem "Abglanz eines durch das Haus gleitenden Engels" beantwortet wird, bringt einen plötzlichen Erzählschwung; er rettet und wandelt den Verzweifelten: "in seine leere Seele war "der Glaube zurückgesprungen"<sup>18</sup> Mit keinem Wort wird erklärt, ob die Lichterscheinung ein natürliches Phänomen ist, z.B. eine Spiegelung des Mondscheins, oder eine überirdische Erscheinung, wie weit das Transzendente etwa im Psychologischen aufgeht; nur die innere Wirklichkeit, die starke Reaktion des Helden wird dargestellt und die neue Ansicht von den alten Verhältnissen. Trostlosigkeit und Todesfurcht verwandeln sich in die Freudigkeit eines "Verliebten".

Früher oder später wird die *Soldatengeschichte* den Psychologen und Psychoanalytikern unter den Literaturwissenschaftlern in die Hände fallen; denn mit ihren Kindheits-traumata und Verstörungen bietet sie nicht weniger psychologisches Material als die von Mauser, Wietholter und anderen gern als quasi-autobiographisches Zeugnis analysierte psychologische Studie *Age of Innocence*<sup>19</sup> oder die grausame *Knabengeschichte*. Die Tatsache, daß kein Vater erwähnt wird, wird der Erzählung sicher nicht helfen, sondern als besonders verdächtig erscheinen, und der verbotene Mutter-Inzest läßt sich natürlich leicht herauslesen. – Die meisten Dichtungen des jungen Hofmannsthal haben eine tiefe psychologische, wenn vielleicht auch nicht tiefenpsychologische Perspektive. Die Suche nach dem Weg ins Leben oder nach der Identität, das Schwanken zwischen unverbundlichem Ästhetizismus und Narzißmus auf der einen Seite und sozialer Bindung auf der anderen durchzieht leitmotivisch sein Oeuvre. Der Autor hat sich mit Sigmund Freuds Erkenntnissen auseinandergesetzt, aber wie Gerhart Hauptmann und andere war er

<sup>15</sup> *Gesammelte Werke* (Anm. 10) *Erzählungen*. S. 68.

<sup>16</sup> *Erzählungen* (Anm. 15). S. 69.

<sup>17</sup> *Erzählungen* (Anm. 15). S. 79.

<sup>18</sup> *Erzählungen*. S. 80.

<sup>19</sup> Zu Mauser vgl. Anm. 9. – Waltraud Wiethölter, *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen 1990.



eigentlich davon überzeugt, daß die Dichter der Freudschen Erkenntnisse nicht bedürften, weil sie selbst den Schlüssel zur menschlichen Seele besäßen.<sup>20</sup> Dennoch wirft das Freudsche Schema seinen mächtigen Schatten über Hofmannsthals Werk, und eine der besten sowie mehrere der willkürlichsten Analysen seiner Erzählungen basieren auf den Lehren des Begründers der Psychoanalyse oder seiner Nachfahren.

Das Verständnis des *Märchens der 672 Nacht* wurde lange, selbst von denen, die sich in Einzelheiten davon zu distanzieren suchten, durch die Interpretation Richard Alewyns bestimmt,<sup>21</sup> die darauf hinausläuft, daß der ästhetische Mensch, der sich aus dem lebendigen Leben zurückzieht, von den Mächten des Lebens, denen er entfliehen will, eingeholt, bestraft und zerstört wird. Erst Dorrit Cohn hat unter Berufung auf Schnitzler Lektüre des *Märchens* als Traum eine völlig andere Erklärung angeboten, die das Geschick des Kaufmannssohnes psychoanalytisch interpretiert mit allem, was dazu gehört: Ödipuskomplex, Inzestwunsch gegenüber der Mutter und Kastrationsgeschehen, Bestrafung durch den Vater bzw. einen Vaterersatz.<sup>22</sup> Wo Alewyn sich auf Hofmannsthals Essays über d'Annunzio und Oscar Wilde stützt und auf die Briefe des Autors an Andrian und die Eltern, sucht Cohn die Freudschen Prinzipien zu verifizieren und dem jungen Autor ein außerordentliches psychologische Gespür zu bescheinigen. Da aber in dem *Märchen* über die Kindheit des Kaufmannssohnes kaum etwas konkret ausgesagt wird, wird den wenigen Bemerkungen und Bildern, die es enthält, eine große Beweislast zugemutet. Der Vater, der an seinem Besitz hängt wie später sein Sohn an dem Erbe, wird zum lieblosen und eifersüchtigen Vater stilisiert, die Sehnsucht des Kaufmannssohnes nach der Kindheit zur verbotenen Sehnsucht nach der Mutter; das Interesse an dem großen König der Vergangenheit bedeutet den Wunsch, an die Stelle des Vaters zu treten, und das unbefriedigende Verhältnis zu der schönen jungen Dienerin das Inzestverbot gegenüber einer Muttergestalt; der ältere Diener ebenso wie das tückische Pferd, das den Kaufmannssohn in die Lenden tritt, gelten als Vaterersatz.<sup>23</sup> Die Analyse erscheint nicht willkürlich, sondern von äußerster Konsequenz, und Beobachtungen wie die über das junge Mädchen und das Kind im Glashaus sind durchaus hellseherisch, aber die Deutung krankt daran, daß die Erzählung in ein vorgegebenes Schema gepreßt wird, daß die "geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit", von der der Kaufmannssohn selbst weiß,<sup>24</sup> nur Freudisch ödipal und inzestuös verstanden wird, obwohl in zahlreichen Zeugnissen aus der Entstehungszeit

<sup>20</sup> Vgl. *Wiener Brief (II)*, in *Gesammelte Werke* (Anm. 10), *Reden und Aufsätze II*, S. 192ff.

<sup>21</sup> R.A.: *Hofmannsthals Wandlung*. In ders.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen 1963, S. 161-179.

<sup>22</sup> Dorrit Cohn, "Als Traum erzählt": *The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's "Märchen der 672, Nacht"*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 54, 1980, S. 284-305.

<sup>23</sup> Bei Wietholter, die sonst eigentlich Cohn folgt, nur daß sie das Psychoanalytische weiter, bis in die Biographie Hofmannsthals verfolgen möchte, ist das Pferd dagegen mit geringer textlicher Evidenz Symbol der Weiblichkeit, der Mutter.

<sup>24</sup> *Erzählungen*. S. 50.

die Beliebtheit des Wortes 'Unzulänglichkeit' und seine Bedeutungsvielfalt dokumentiert sind und die "Unentrinnbarkeit des Lebens", von der gleich anschließend die Rede ist, doch kaum in die psychoanalytische Richtung weist. – Der Kaufmannssohn zieht sich, statt einen Platz im Leben zu suchen und auszufüllen, in eine weltferne Sphäre zurück, die sich aus Kindheitserinnerungen und schönen Träumen speist. Deshalb ist er kindlich hilflos, als er auf die Probe gestellt wird. Ein seelisches Geschehen von tiefer Hintergrundigkeit wird erzählt, aber den Schlüssel dazu in Theorien zu suchen, die ein halbes Jahrzehnt später entwickelt wurden, scheint mir problematisch.

Die *Reitergeschichte* ist nicht weniger psychologisch angelegt als das *Märchen*. Hinter dem Äußeren des tüchtigen Wachtmeisters Lerch tun sich Abgründe auf: eine schamlose Sexualität, paschahafte Herrschsucht und Besitzstreben und haltlose Lust nach einem bequemen Leben. Verdrängter Zorn und Aufsässigkeit drängen an die Oberfläche. Die Triebnatur des Wachtmeisters sucht Befreiung von Gehorsam und Disziplin. – Aber sind die Freudschen Kategorien deshalb geeignet, sein Schicksal zu erklären? Ist der glatt-rasierte Mann, den er im Zimmer der begehrten Frau wahrnimmt, wirklich eine Vaterfigur,<sup>25</sup> (warum nicht ein Liebhaber?) die es zu ersetzen gilt? Oder der junge Offizier, den Lerch umbringt, ein zweiter Vater?<sup>26</sup> Und der Rittmeister, gegen den er sich empört, ein dritter? Gibt es keine anderen Konflikte als den archetypischen Vater-Sohn-Konflikt? Doch! Bisweilen geht die spekulative Psychologisierung noch weiter. Die "archetypische Vision", die William Donop in der *Reitergeschichte* aufzeigt, stellt alle schlicht Freudschen Erklärungen in den Schatten und verfremdet mit ihrem Identifikationszwang von Tierischem und Menschlichem die Erzählung ins Unkenntliche.<sup>27</sup>

Wir haben uns bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend um allgemeine Prinzipien von Hofmannsthals Erzählwelt und Erzählkunst gekümmert. Nun könnte man ins Besondere gehen, die einzelnen Werke genauer analysieren und das Geflecht von Beziehungen und Bildern entwirren. Diese Aufgabe muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben. Hier kann nur noch versucht werden, einen würdigen Abschluß zu finden. Und was wäre würdiger als die Betrachtung des Todes? Ich möchte das Ende des Kaufmannssohnes und des Wachtmeisters mit dem Tod Claudios in *der Tor und der Tod* vergleichen, um den Unterschied von lyrischem Drama und Erzählung zu präzisieren.

Claudio ist, wie es im Titel von Hofmannsthals berühmtestem Jugendwerk heißt, ein Tor. Er versteht das Leben, seine Umwelt und sich selbst nicht mehr als der Kaufmannssohn. Eigentlich ist er schlimmer als dieser; denn während der Kaufmannssohn sich nur nicht um die Menschen kümmert und Tiefsinn und Einsamkeit sucht, hat Claudio seine

<sup>25</sup> Ritchie Robertson, *The Dual Structure of Hofmannsthal's "Reitergeschichte"*. In: *Forum for Modern Language Studies* 14, 1978, S. 324.

<sup>26</sup> Mauser (Anm. 9)

<sup>27</sup> William R. Donop, *Archetypal Vision in Hofmannsthal's "Reitergeschichte"*. In: *German Life and Letters* 22, 1968, S. 126-134.

Mutter, die Geliebte und den Freund kalt ausgenutzt und ist in seinem schönen Haus einsam zurückgeblieben. Beide werden unerwartet vom Tod eingeholt und widerrufen in der Todesstunde ihr früheres Leben. Aber wie sieht der Tod bei Claudio aus und wie beim Kaufmannssohn? "Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir", heißt es, oft zitiert, in *Der Tor und der Tod*.<sup>28</sup> Die Todesgestalt, die Claudio überrascht, erscheint mit Musik, die "seltsam zu der Seele redet".<sup>29</sup> Das ist etwas anderes als ein Pferd mit tückisch zurückgelegten Ohren und rollenden Augen", die "boshaft" und "wild" aus dem "häßlichen Kopf" heraus schauen!<sup>30</sup> Und Claudio darf mit dem Tod rechten, darf sich belehren lassen, darf sich wandeln, darf in der Sterbestunde endlich leben: "Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!"<sup>31</sup> Sein Tod erscheint nicht nur wie ein Widerruf seines bisherigen Lebens, sondern wie eine Korrektur und eine Erlösung davon. Er wird aufgenommen in den Reigen derer, die ihn geliebt haben und die er vernachlässigt und betrogen hat. Nichts davon im *Märchen*: Der Kaufmannssohn "haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte."<sup>32</sup> Das ist keine Einsicht in die Lebenszusammenhänge, darin liegt keine bewußte Wandlung des Helden, sondern Selbstentfremdung und Selbstaufgabe. Er stirbt "mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben" – gleichsam zum häßlichen Totenkopf geworden.

Warum ist das Sterben Claudios so viel schöner, so viel 'erfreulicher' als das des Kaufmannssohnes? Ich glaube einfach, weil jener in einem lyrischen Drama Hofmannsthals stirbt und dieser in einer Erzählung; d.h. weil die lyrischen Dramen des Dichters das Bekenntnis zur Wirklichkeit und den Reiz des Künstlerischen und Ästhetischen in der Schwebe halten, während die Erzählungen sich tiefer auf die bedrohlichen Seiten des Lebens einlassen und der psychologischen Abgründigkeit der Figuren nachgehen. Es wird in der neueren(!) Forschung nicht genug berücksichtigt, daß Hofmannsthal bei aller Ästhetizismus-Kritik ein vom Ästhetischen faszinierter Dichter bleibt; daß er, ein *alter ego* des Kaufmannssohnes, in seinen Aufzeichnungen von dem "fremdartigen Reiz" sprechen kann, "auf alle Zusammenhänge mit Menschen und Dingen zu verzichten, sich auf seine Bedeutung für sich und an sich zu prüfen,"<sup>33</sup> oder bekennen mag, er habe einerseits Angst, "durch das Leben dem großen kosmischen Ahnen entrissen zu werden," andererseits, "für kosmisches Schweben das dunkle heiße Leben zu verlassen."<sup>34</sup> Selbst im späteren Werk und im *Ad me ipsum* gibt es nicht nur die soziale Wirklichkeit, den oft

<sup>28</sup> *Gesammelte Werke* (Anm. 10). *Gedichte, Dramen I*. S. 288.

<sup>29</sup> *Gedichte, Dramen I*. S. 286.

<sup>30</sup> *Erzählungen*. S. 61.

<sup>31</sup> *Gedichte, Dramen I*. S. 297.

<sup>32</sup> *Erzählungen*. S. 63.

<sup>33</sup> *Aufzeichnungen* (Anm. 10). S. 380.

<sup>34</sup> *Aufzeichnungen*. S. 401.

beschworenen "Weg ins Leben durch das Soziale", sondern als Alternative erscheint nicht selten der Weg der Introversion. Im *Märchen der 672. Nacht* und in der *Reitergeschichte*, ja selbst im *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* ist das Leben brutaler als in den frühen dramatischen Dichtungen und entzieht sich einer Sinngebung innerhalb des Werks. Der Wachtmeister, überschwemmt von sich widersprechenden Gefühlen und Trieben, erfährt nie, was in ihm und mit ihm vorgeht, und selbst der Erzähler scheint nicht recht zu wissen, wie es zu seiner Exekution kommt: "Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging ....., bleibt im Zweifel."<sup>35</sup> Die Wirklichkeit bleibt ein Rätsel, das dem Leser aufgegeben ist.

Die Ambivalenz dieser Wirklichkeit, ihre Undurchdringlichkeit, Hofmannsthals Verzicht darauf, einsichtige Ursachen und akzeptable Lösungen zu präsentieren, geben den Erzählungen bis hin zum *Andreas* ihren eigenen, an Kafka erinnernden Charakter. Wer in Hofmannsthal vor allem den surrealen Realisten sucht, wer die Undurchsichtigkeit als sein eigentliches poetisches Anliegen versteht, vermag deshalb festzustellen, daß der Dichter im Erzählen "eigentlich die adäquate Form gefunden {habe}, die seine Darstellungsprobleme löst" und muß bedauern, daß er diese Form so wenig "aufgegriffen hat."<sup>36</sup> Wir anderen dürfen uns auch an seinen Gedichten und Dramen freuen.

<sup>35</sup> *Erzählungen*. S. 131.

<sup>36</sup> *Tarot* (Anm. 1). S. 420.