52 »Ein Traum von großer Magie« (1896)

Entstehung

Hofmannsthal notiert am 6. Juni 1895 den »Gedanke[n]« zu einer (bald aufgegebenen) »Novelle, deren Held sich sucht« (SW XXIX, 48), und arbeitet am 14. Juli 1895 eine Prosaskizze aus, die Gedanken, Bilder und Elemente für die Komposition des Gedichts *Ein Traum von großer Magie* vorgibt (SW I, 253 f., N 1). Hofmannsthal verbringt den Sommer 1895 als Einjähriger Freiwilliger Dragoner in Göding (Kronland Mähren) und erinnert sich im Brief an Alfred Heymel vom 6. Juni 1902 an die von »einsamen Ritten« geprägte Atmosphäre, in der »das versunkenste meiner Gedichte entstanden« (SW I, 252) ist; ähnlich äußert er sich auch in einem Gespräch mit Helene von Nostitz (BW Nostitz, 162). Zu den Lektüren zählen zwei für das Gedicht maßgebliche Schriften aus Schopenhauers *Parerga und Paralipomena*: *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt* sowie *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen* (mit einem von Hofmannsthal schon am 5. und 6. Juni 1895 notierten Zitat von Paracelsus; darauf weist schon Grete Schaeder 1949 hin). In den Tagen nach einem Brief an Stefan George vom 25. Oktober 1895 aus Venedig, in dem er verspricht, dessen Bitte um Gedichte für die *Blätter für die Kunst* nachzukommen, entsteht die Reinschrift (1 H[1]). Das Gedicht erscheint erstmals (zusammen mit der *Ballade des äußeren Lebens*) im Januar 1896 in den *Blättern für die Kunst*; Hofmannsthal hat es später in alle seine Gedichtsammlungen aufgenommen (1903 und [2]1904: *Ausgewählte Gedichte*, im Verlag der Blätter für die Kunst; 1907: *Die gesammelten Gedichte*; 1911: *Die Gedichte und Kleinen Dramen*; 1922: *Gedichte*; 1924: *Gesammelte Werke*). SW I, 52 f. legt 6 D[5] von 1907 zugrunde und ändert nach der Reinschrift.

Analyse

Dreierlei Reflexionen geben dem in Terzinen gehaltenen Gedicht den Rahmen; beide sind auf den Traum bezogen, der im großen Mittelteil, in den Strophen 2–13, sich entfaltet. Die erste Reflexion gibt der Titel. Er verbindet den doppelten Sinn des »von«: Der Gegenstand des Traums (die Magie) wird im Modus des Gegenstands (magisch) *interpretiert*. Zweitens *kommentiert* die Eingangsterzine wie zur Bestätigung (im Genus der zeitgenössischen Literaturkritik: »königlich« und »kühn« in der Tradition des »Gültigen« und des »Interessanten«) den Traum, während die abschließenden Strophen (14–16) ihn, drittens, *philosophisch* einordnen. Auch wenn die Gattungen wechseln (und Kritik, Philosophie und Dichtung umgreifen), so bindet Hofmannsthal sie – und deren jeweiligen Sinn – innerhalb eines Gedichts und bekräftigt im einheitlichen poetischen Duktus die Absicht, dieser Gattung die Hoheit zu überlassen.

Die Kreativität ist *sujet* insgesamt, ein bildhaft gewordenes »Begreifen seiner dichterischen Existenz« (Stern 1991, 35) samt deren Disparatheit. Das Gedicht bemeistert die heterogenen Formen der Schaffenskraft Hofmannsthals. Eine Zuversicht des Autors in die eigene Kreativität zeigt sich, die später, vor allem nach dem Ersten Weltkrieg, verloren geht. Zu deren Formen zählen: die Vielfalt »seltsame[r] Dinge« (*Vorfrühling*, SW I, 26); die Sorgfalt bei der Wahl der Perspektive, die mit der Wahl der Gattung des Traums einhergeht; die Überwindung der perspektivischen Einschränkung nach Maßgabe von philosophischen Ideen und Werten, die dem Publikum der Moderne geläufig sind; der betörende Einsatz superlativischer Wörter, die die philosophisch beanspruchte Ganzheit – im Sinn von Hofmannsthals »Poesie des Gelingens« (König 2001, 12) – bekräftigen. Diese Formen besitzen jeweils ihre eigene Rationalität (Erkenntniskritik, Vielfalt in der Inspiration, poetische Integration) und bilden insgesamt ein »System Hofmannsthal«, das in den Werken individuell aktualisiert wird. Das vorliegende Gedicht geht von der Frage nach der erkenntniskritischen Kraft eines Traums aus und gibt von daher den anderen Formen der Rationalität ihre Funktion (zum Traum-Motiv bei Hofmannsthal vgl. *Das Leben ein Traum* und *Der Turm*; vgl. Sigmund Freud, *Traumdeutung*, 1900 publiziert und 1895, zeitgleich zum Gedicht, konzipiert).

In den ersten zwei Strophen des mit den epischen Zügen der Ballade erzählten Traums werden dessen Erkenntnisprämissen deutlich. Alles ist offen: Die Luft geht durch vier offene Türen, an dem Bett des Träumenden laufen zuvor schon Pferde und Hunde vorbei. Die Wahrnehmung ohne Sinnesvermittlung charakterisiert den Traum – der Gedanke ist Hofmannsthal aus Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* (deren Ausgabe von 1891 in seiner nachgelassenen Bibliothek steht) vertraut; Schopenhauer sagt über solche ›Wahrträume‹: »Es giebt nämlich einen Zustand, in welchem wir zwar schlafen und träumen; jedoch eben nur die uns umgebende Wirklichkeit selbst träumen. Demnach sehn wir alsdann unser Schlafgemach, mit Allem, was darin ist, werden auch etwan eintretende Menschen gewahr, wissen uns selbst im Bett, Alles richtig und genau. Und doch schlafen wir, mit fest geschlossenen Augen; wir träumen; nur ist was wir träumen wahr und wirklich« (zit. SW I, 256). Der Traum ist schon vorhanden (»wie ich ihn fand«, V.3), wird aufgegriffen und gewinnt im Gedicht eine spezifisch erkenntniskritische Funktion – er erweist sich als die Gattung, deren Traum-Sehepunkt ebenso bestimmt wie eingeschränkt und plausibel ist. Der Traum reflektiert auf diese perspektivierende Weise Hofmannsthals Erkenntnis, dass das Eigentliche unsagbar sei. Die Überschreitung der Grenzen der Erkenntnis gilt ihm als unstatthaft. Im Entwurf N 1 ist daher deutlich vom Sündenfall die Rede – mit den Hinweisen auf Michelangelos Gemälde und auf das »eritis sicut Deus« der Schlange. Im Gedicht bleibt noch Cherub genannt, der vertreibende Engel. Daraus ergibt sich die Aufgabe für die Reflexionen zu Beginn und am Ende des Gedichts: Sie sollen die im Traum allein mögliche Welt legitimieren und eine Hybris in der Erkenntnis vermeiden. Die Wahl der Gattung der Traumerzählung entspricht Hofmannsthals Klugheit, die skeptisch ihre Grenzen wahrt, doch soll letztlich die sich im Traum entfaltende Kreativität eine allgemeine, mit Anderen geteilte Gültigkeit besitzen. Daher rührt auch der Wechsel des Numerus des Subjekts im letzten Teil zum ›Wir‹.

Plötzlich, innerhalb des sekundären Rahmens der Traumbedingungen, tritt wie im Zirkus ein Magier auf und verändert die Welt; er trägt Züge des von Homer als Löwen gezeichneten Achill (dazu der Vergleich V.39, vgl. Groddeck 2012, 87 f.), von Zarathustra wie von Stefan George. In den Taten des Magiers folgt die von der Skepsis reflektierte imaginäre Kraft des Traums dem Strukturprinzip von Überschreitung und Souveränität (Wellbery 2012). Die Welt, in die der souveräne Zauberer führt, ist nun ein Abgrund, in den er greift. Er bückt sich (vgl. Joh. 8, 6–8) und »schreibt« auf seine besondere Weise. Der Magier zeigt sich als ein Meister der vier (allesamt im Gedicht genannten) Elemente, als Meister der Erde etwa (»Und grünen Matten hinter seiner Hand«, V.15) und des Wassers, und er geht vom einen zum anderen; aus dem »dünnen Quellenwasser« (V.19) fischt der Magier zuletzt tönende Edelsteine: Musik und Sprache. Es ist, als ob das Wasser sich verdichten konnte zu Edelsteinen und die Edelsteine sich auflösten in tönende Formen. Goethes Gedicht *Lied und Gebilde* aus dem *West-Östlichen Diwan* (»Schöpft des Dichters reine Hand, / Wasser wird sich ballen«) gibt Hofmannsthal das Bild. Er entwickelt hier ein über den konventionellen Gegensatz des Apollinischen (qua Form) und Dionysischen (qua Leidenschaft) hinausgehendes Verständnis Nietzsches. Wenn der Künstler wie in der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* die Welt aus dem Abgrund gestaltet, so ist dieser bereits apollinisch geformt (ihm gehören die »riesige[n] Opale«, V.20, an; vgl. das von Hofmannsthal oft zitierte Wort aus Nietzsches Epilog zu dessen Polemik *Nietzsche contra Wagner*: »Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe…«). Der Magier überwindet, genau in der Mitte des Gedichts, tänzerisch die Schwerkraft.

Nun erweitert sich im Gedicht die Welt: Im formgebändigten Abgrund schafft der Magier eine mystische Verbindung zu allem, was es je gegeben hat, nicht mehr nur zu den Elementen, sondern auch zu den Menschen. Die drei Terzinen von Vers 25 bis 33 handeln davon, wie die ganze Menschheitsgeschichte an ihn herantritt: »Daß sie [Tage] herkamen trauervoll und groß: / Das freute ihn zu Lachen und zu Weinen« (V.29 f.). Dionysisch ist seine kosmische Sympathie für die Menschheit, für die er Mittler, Medium ist. Seine Kraft reicht auch in die Zukunft: »Er fühlte traumhaft aller Menschen Los / So wie er seine eignen Glieder fühlte« (V.31 f.). Die Kreativität des Magier-Künstlers erfüllt sich in der Integration von Vergangenheit, eigener Subjektivität und Zukunft; später wird Hofmannsthal von der mit solcher integrativer Kraft ausgestatteten »literarischen Person« (SW XXXII, 222) sprechen. Die letzten zwei Terzinen des Traums handeln vom Leben als solchem. Die Etappen von vorhin werden in dieses aufgenommen: der Abgrund, die »Wipfel« (V.36), die dionysische »Trunkenheit« (V.38), die Dynamik selbst: »Genoß er allen Lebens großen Gang / So sehr, daß er in großer Trunkenheit / So wie ein Löwe über Klippen sprang« (V.37–39). Aus der Tiefe kamen zuvor die Edelsteine – nun kommt, in noch größerer Konzentration, das Leben selbst hervor.

Dann wird das Gedicht unterbrochen. Eine punktierte Linie trennt den Traum von der Traumdeutung, die nun folgt (Groddeck 2012 sieht in der Zahl der Punkte – 1896: 16, 1903: 13 – einen Reflex der Bauweise insgesamt). Bisher gehorchten die Szenen streng den Prinzipien von Überschreitung und souveräner Erweiterung einer Welt und bestätigten mit ihrer Form die Macht der (in philosophischer Hinsicht) sinnfreien Form. Nun kommt es zu einem vertikalen Einspruch. Die Traumdeutung leugnet gerade diese Magie. Es gebe sie nicht, denn der »Geist« (V.40) regiere die Welt, und im träumenden Dichter habe er sich als Magier (»Doch Er ist Feuer uns im tiefsten

Kerne«, V.43) eingenistet. Hofmannsthals Problem lässt sich rekonstruieren: Wie kann ich, möchte er wissen, die Magie, die von der strengen Form geschaffen ist, samt ihrer Unmittelbarkeit retten angesichts einer Dualität von Form und Idee, die die (Universitäts-)Philosophie behauptet? Denn seine Antwort ist an der Oberfläche philosophisch, platonisch, stoisch, auch modern anthroposophisch, auf jeden Fall konventionell und lautet: »Der Sternenhimmel redet in mir«. Bereits Schopenhauer hat den Satz, den Hofmannsthal bei ihm findet und in den Versen 41 f. nutzt, unter die Doxa gereiht: »Damit aber das Fatum wohl erkannt werde, ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne« (zit. SW I, 257).

Die Sprache, in der diese Deutung gehalten ist, verneint indes die Priorität der Deutung – es ist die am französischen Symbolismus geübte Sprache des Gedichts insgesamt: rhythmisiert, assonierend, alliterierend (Feuer/Feuern/Ferne, V.43–45), mit (vom Terzinenmuster abweichenden) männlichen und reinen, das Hauptwort tragenden Reimen und von großen, als incantatio wiederholten Wörtern durchzogen – die Wörter »groß« (im Titel und sechsmal im Gedicht), und »tief« samt ihren Ableitungen finden sich im Traumteil wie im reflexiven Rahmen. Auf seine Tragödie *Ödipus und die Sphinx* bezogen, schreibt Hofmannsthal am 29. Dezember 1906 an Georg Brandes (er bezieht sich auf zwei Stellen am Ende des zweiten Aktes): »Was nun die Stelle S 147 betrifft, verzeihen Sie, dass ich da widerspreche, aber absolut. Dies zweimalige Wort ›die Welt‹ dort, ist gar kein Gleichnis, keine Metapher. Es ist einfach ein großes Wort, ein Superlativ« (SW VIII, 626 f.).

In *Ein Traum von großer Magie* hat auch das Wort »Geist« (V.40) seinen philosophischen Sinn verloren. »Durch das ganze Gedicht verwendet Hofmannsthal uraltes magisches Vokabular« (Stern 1991, 38). Mit der Form auratischer Lexik kann Hofmannsthal ›magisch‹ über die in den Lektüren (von Plato, dem Neuen Testament, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, George und vielem anderen) greifbaren kulturellen Traditionen verfügen, auch wenn sie in der Komposition, die nach Formen der Reflexion gliedert, verleugnet scheint.

Literatur

Erstdruck: Blätter für die Kunst, 3. Folge, 1. Bd., Jänner 1896, 9–11.

Groddeck, Wolfram: »So wie ein löwe über klippen sprang«. Zur poetischen Verfahrensweise in H. v. H.s Gedicht ›Ein Traum von großer Magie‹. In: HJb 20 (2012), 79–97.

König, Christoph: Das Publikum in der Moderne. In: Ders.: H. v. H. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen ²2001, 100–110.

Schaeder, Grete: H. v. H.s Weg zur Tragödie. In: DVjs 23 (1949), 305–350.

Stern, Martin: ›Ein Traum von großer Magie‹ – Genese und poetologische Bedeutung (1967). In: Ders./Pestalozzi, Karl: Basler H. v. H.-Beiträge. Würzburg 1991, 25–47.

Wellbery, David E.: Souveränität und Hingabe. Zur Struktur lyrischer Subjektivität bei H. v. H. In: HJb 20 (2012), 9–35.

Christoph König

53 »Manche freilich ...« (1896)

Entstehung

Der exakte Zeitpunkt der Niederschrift von Hofmannsthals *Manche freilich ...* (SW I, 54) ist nicht eindeutig belegbar; die ersten vier Strophen entstehen allem Anschein nach in der zweiten Hälfte des Jahres 1895, der Schluss erst gegen Ende dieses Jahres oder Anfang 1896. Am 7. Februar übersendet Hofmannsthal das Gedicht, zusammen mit *Weltgeheimnis*, *Dein Antlitz ...* und *Gesellschaft*, an Stefan George, in dessen *Blättern für die Kunst* es im März 1896 erscheint. In der Folge wird es von Hofmannsthal in sämtliche seiner Gedichtausgaben aufgenommen (SW I, 258 f.). Einen abweichenden, anspielungsreicheren, allerdings nicht vom Autor selbst gewählten Titel erhält das Gedicht bei Rudolf Borchardt, der dieses 1926 als *Schicksalslied* in seine Anthologie *Ewiger Vorrat deutscher Poesie* aufnimmt (Grimm 1983b, 144).

Als wichtige Einflüsse erweisen sich – um nur einige der mannigfachen intertextuellen Bezüge zu nennen – die Michelangelo-Monographie von Hermann Knackfuß, Paul Bourgets Gedicht *Après une lecture de Sully Prudhomme* und Walter Paters Schilderung der Mona Lisa (Hoppe 1968, 35 ff.). Ebenso kann Balzacs *Comédie humaine*, genauer seine Erzählung *La fille aux yeux d'or* und die darin enthaltene Darstellung der Großstadt Paris als »der unausgeprochene Bezugspunkt« des Textes angenommen werden (Stierle 1990, 120).

Analyse

Betrachtet man das metrische Muster der fünf Strophen des reimlosen Gedichts, in dem lediglich in der zweiten Strophe vom vierzeiligen Schema abgewichen wird, so ergibt sich keineswegs ein einheitliches Bild: Das Grundgerüst »des schwer schreitenden fünfhebigen Trochäus« wird vielmehr immer wieder von störenden Elementen durchbrochen. Schon auf rhythmischer Ebene wird so die bereits in der ersten Strophe evozierte Gegensätzlichkeit zweier Lebensbereiche, aber auch ein »Bemühen um Synthese« (Brodeßer 1995, 298–300), widergespiegelt.

Diese das gesamte Gedicht bestimmende Gegensätzlichkeit zwischen »Manche[n]« (V.1) und »Andre[n]« (V.3), als zwei strikt voneinander geschiedenen Daseinsformen, wird auf inhaltlicher Ebene in den ersten beiden Strophen eingeführt und verbildlicht. Während in Strophe eins durch die Metapher des Ruderschiffes der ersten Gruppe die Funktion der Galeerensklaven »drunten«, der anderen die Funktion der Steuermänner »droben« zugewiesen wird, führt die zweite Strophe diese Bildlichkeit fort und erweitert die entwickelte binäre Opposition um die Begriffe »leicht« und »schwer«.

Sieht man das Bild des Schiffes nun als »Metapher für die Lebensfahrt« (Schnell 2013, 54), als »Metapher vom Staatsschiff« (Grimm 1983b, 152) oder als Darstellung des »Klassengegensatz[es]« (Mennemeier 1974, 189), in jedem Fall erfolgt eine Unterteilung des Menschengeschlechts: in Beherrschte und Herrschende, in Glücklose und vom Schicksal Begünstigte, in Freie und Gebundene, in leichtes und mühevoll schweres Leben. Ein Unterschied, der nicht nur auf körperliche, gesellschaftliche und – durch die Ausweitung der Bildlichkeit in der zweiten Strophe – auch auf seelische und geistige Aspekte zielt (Grimm 1983b, 153) sondern ebenso den Unterschied »zwischen dem Schwerblütigen und dem Leichtlebigen« (Spiel 1979, 108) umfasst. Denn die bevorzugten »Andern« (V.7) sitzen »[l]eichten Hauptes und leichter Hände« (V.10) im oberen Bereich und sind mit spezifischem Herrschaftswissen, dem »Wissen zum Navigieren« (Schönert 2007, 198) ausgestattet. Ihre Auserwähltheit, so könnte man sagen, spiegelt sich selbst formal wider, sie »bekommen sogar zwei Zeilen mehr vom Dichter eingeräumt, er bildet die Ungerechtigkeit des Lebens in der Verteilung der Zeilen nach. Das Ungleichgewicht der Welt scheint auch das Regelmaß des Gedichts zu stören« (Schirnding 1987, 56). Indes scheint aber gerade in jenen Zeilen, welche die besondere Sphäre der Begünstigten beschreiben, denen dort oben »die Stühle gerichtet« (V.7) sind, ein »drohende[r] Unterton« (Grimm 1983b, 161) mitzuschwingen, denn liest man jene Stelle als Anspielung auf das *Lied der Parzen* aus Goethes *Iphigenie*, so wird ihr die »bange[] Botschaft« (Grimm 1983a, 41) von einer immerwährenden Gefährdung dieser Auserwähltheit unterlegt. Jene, die ohnehin nur »wie zu Hause« (V.9) dort sitzen, erweisen sich selbst als Teil des Schicksalsrades, das sich jederzeit drehen und so die Plätze aller vertauschen kann.

Wird in dieser Lesart die strenge Opposition der zwei scheinbar unvergleichbaren Lebensformen durch ihre *beiderseitige* Ausgeliefertheit an eine fremde, höhere Macht bereits hintergründig aufgeweicht, so präsentiert die dritte Strophe die vermeintlich isolierten Sphären auch in ihren irdischen Abhängigkeiten voneinander und liefert dabei überraschenderweise eine Umkehr der Verhältnisse, einen »Ausgleich« (Schirnding 1987, 56), denn gerade »die leichten sind

Mathias Mayer / Julian Werlitz (Hg.)

Leben – Werk – Wirkung

J. B. Metzler Verlag

Die Herausgeber
Mathias Mayer ist Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg und Mitherausgeber der Hugo-von-Hofmannsthal-Ausgabe.
Julian Werlitz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Augsburg.

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-476-02591-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 J. B. Metzler Verlag GmbH, Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: picture alliance/dpa-Zentralbild)
Satz: Claudia Wild, Konstanz, in Kooperation mit primustype Hurler GmbH, Notzingen

Inhalt

Vorwort VII
Mathias Mayer / Julian Werlitz

I Wien vor, um und nach 1900. Schnittpunkte eines europäischen Weltuntergangs

1 Die Moderne – der Text einer Stadt
Dorothee Kimmich 2
2 Geschichte und Historismus
Christoph König 6
3 Judentum Christoph König 9
4 Architektur Katja Kalinga 11
5 Die Familie Hofmannsthal
Karlheinz Rossbacher 13
6 Philosophie Jacques Le Rider 16
7 Psychologie, Psychoanalyse, Hysterie und Adoleszenz Dorothee Kimmich 19
8 Kunst: Symbolismus, Sezession, Jugendstil
Ursula Renner 22
9 Musik Mathias Mayer 24
10 Ästhetik Ulrike Stamm 26

II Längs- und Querschnitte einer Biographie

11 Phasen eines Lebenslaufes
Elsbeth Dangel-Pelloquin 32

A Neun exemplarische Begegnungen
12 Jugendfreunde Ulrike Tanzer 43
13 Das Junge Wien Elsbeth Dangel-Pelloquin 47
14 Stefan George Jörg Schuster 50
15 Harry Graf Kessler Olivia Varwig 53
16 Rudolf Borchardt – Rudolf Alexander Schröder Dieter Burdorf 56
17 Richard Strauss Antonia Eder 59
18 Ottonie Gräfin Degenfeld Olivia Varwig 63
19 Rudolf Pannwitz Cristina Fossaluzza 65
20 Carl Jacob Burckhardt
Elsbeth Dangel-Pelloquin 67

B Kontexte der Kreativität
21 Publikationsstrategien, Verlage
Christoph Michel 70
22 Theaterkooperationen Dieter Martin 73
23 Salzburger Festspiele
Norbert Christian Wolf 76
24 Der Umgang mit den Medien
Heinz Hiebler 79
25 Herausgeberschaften Ramara Reitmeier 82
26 Hofmannsthal als Briefschreiber
Jörg Schuster 84
27 Hofmannsthal als kreativer Leser
Heinz Hiebler 87
28 Selbstdeutungen Anna Katharina Gisbert 89

III Felder Horizonte Kreise

29 Antike Antonia Eder 96
30 Frankreich Stefanie Arend 99
31 Italien Marco Rispoli 101
32 Spanien Alexander Mionskowski 103
33 England/USA Ulrike Stamm 105
34 Orient Ulrike Stamm 107
35 Russland Mathias Mayer 110
36 Ostasien Thomas Pekar 112
37 Molière Dieter Martin 114
38 Goethe Christoph Michel 116
39 Shakespeare Mathias Mayer 119
40 Kunst und Kunstwerke Ursula Renner 121
41 Österreich/Mitteleuropa
Sabine Schneider 125
42 Hofmannsthal als Übersetzer
Marco Rispoli 127

IV Lyrik

43 Zur Einführung Jörg Schuster 130
44 »Mein Garten«. »Die Töchter der Gärtnerin« (1892) Roland Innerhofer 133

45 »Einem, der vorübergeht«. »Der Prophet« (entstanden 1891) Jörg Schuster 135
46 »Vorfrühling« (1892) Angelika Jacobs 137
47 »Erlebnis« (1892) Mario Zanucchi 139
48 »Weltgeheimnis« (1896) Mario Zanucchi 141
49 »Ballade des äußeren Lebens« (1896) Julian Werlitz 144
50 »Terzinen über Vergänglichkeit« (1895/96) Achim Aurnhammer 146
51 »Die Beiden« (1896) Achim Aurnhammer 150
52 »Ein Traum von großer Magie« (1896) Christoph König 152
53 »Manche freilich …« (1896) Tamara Reitmeier 155
54 »Lebenslied« (1896) Alexander Mionskowski 157
55 »Inschrift« (1896) Julian Werlitz 160
56 »Reiselied« (1898) Claudia Bamberg 162
57 »Vor Tag« (1907) Sabine Straub 164
58 »Josef Kainz zum Gedächtnis« (1910) und andere Schauspielergedichte Franz Fromholzer 166

V Dramen, Libretti und Ballette

A Lyrische Dramen
59 Zur Einführung Gregor Streim 170
60 »Gestern. Dramatische Studie« (1891) Achim Aurnhammer 172
61 »Der Tod des Tizian« (1892) Sabine Schneider 174
62 »Idylle« (1893) Christoph Michel 176
63 »Der Tor und der Tod« (1894) Angelika Jacobs 178
64 »Die Frau im Fenster« (1898) Mathias Mayer 182
65 »Der weiße Fächer« (1898) Alexander Mionskowski 184
66 »Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen« (1897/1898) Ulrike Tanzer 186
67 »Der Kaiser und die Hexe« (1900) Tamara Reitmeier 189

B Dramen
68 »Alkestis« (entstanden 1894) Antonia Eder 191
69 »Die Hochzeit der Sobeide« (1899) Ulrike Stumpf 194
70 »Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens« (1899) Elsbeth Dangel-Pelloquin 196
71 »Das Bergwerk zu Falun« (1900/1932) Timo Günther 198
72 »Elektra« (1904) Antonia Eder 200
73 »Das gerettete Venedig« (1905) Alexander Mionskowski 203
74 »Ödipus und die Sphinx« (1906) Dieter Martin 205
75 »Jedermann« (1911) Norbert Christian Wolf 207
76 »Das Salzburger Große Welttheater« (1922) Tamara Reitmeier 211
77 »Der Turm« (1923/1925/1927) Christoph König 213
78 Fragmente Paris 1900 Mathias Mayer 218
79 »König Kandaules« (Fragment 1936) Michael Wolf 219
80 »Semiramis« (Fragment 1936) Ulrike Stumpf 221
81 »Dominic Heintls letzte Nacht« (Fragment 1987) Michael Wolf 222
82 »Xenodoxus« (Fragment 1954) Ulrike Stumpf 223
83 »Herbstmondnacht« (Fragment 1994) Michael Wolf 224
84 »Kaiser Phokas« (Fragment 1994) Tamara Reitmeier 226

C Komödien
85 Zur Einführung Hans-Albrecht Koch 227
86 »Silvia im ›Stern‹« (1909) Hans-Albrecht Koch 229
87 »Cristinas Heimreise« (1910) Hans-Albrecht Koch 231
88 »Der Schwierige« (1921) Sigrid Nieberle 233
89 »Der Unbestechliche« (entstanden 1923) Hans-Albrecht Koch 237
90 »Der Sohn des Geisterkönigs« (Fragment 1917/18) Mathias Mayer 239
91 »Timon der Redner« (Fragment 1925/1975) Alexander Mionskowski 240
92 »Das Hotel« (Fragment 1994) Mathias Mayer 241

D Libretti
93 Zur Einführung Sigrid Nieberle 243
94 »Der Rosenkavalier« (1910) Sigrid Nieberle 246

95 »Ariadne auf Naxos« (1912/1916) Heinz Hiebler 251
96 »Die Frau ohne Schatten« (1919) Günter Schnitzler 254
97 »Die ägyptische Helena« (1928) Sigrid Nieberle 257
98 »Arabella« (entstanden 1927/1929) Günter Schnitzler 259

E Ballette, Pantomimen und Filmszenarien
99 Zur Einführung Heinz Hiebler 261
100 »Der Triumph der Zeit« (1901) Gisela Bärbel Schmid 263
101 »Der Schüler« (1901) Konrad Heumann 265
102 »Das fremde Mädchen« (1911) Heinz Hiebler 267
103 »Josephslegende« (1914) Günter Schnitzler 268
104 »Die grüne Flöte« (1917) Gisela Bärbel Schmid 270
105 »Der dunkle Bruder« (Fragment 2006) Gisela Bärbel Schmid 271
106 »Daniel Defoe« (Fragment 1935) Ulrike Stumpf 272

VI Erzählende Prosa und Erfundene Gespräche und Briefe

A Erzählungen
107 Zur Einführung Mathias Mayer 274
108 »Das Märchen der 672. Nacht« (1895) Roland Jaeschke 276
109 »Reitergeschichte« (1899) Julian Werlitz 279
110 »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre« (1900) Anna-Katharina Gisbertz 283
111 »Die Wege und die Begegnungen« (1907/1917) Konrad Heumann 285
112 »Lucidor« (1910) Heinz Hiebler 288
113 »Die Frau ohne Schatten« (1919) Cristina Fossaluzza 290
114 »Age of Innocence« (Fragment 1956) Anna-Katharina Gisbertz 292
115 »Amgiad und Assad« (Fragment 1957) Ursula Renner 293
116 »Der goldene Apfel« (Fragment 1930) / »Das Märchen von der verschleierten Frau« (Fragment 1940) Elsbeth Dangel-Pelloquin 295
117 »Knabengeschichte« (Fragment 1943) Julian Werlitz 297
118 »Andreas« (Fragment 1930) Joachim Seng 299
119 »Der Zeichendeuter« (Fragment 1978) Konrad Heumann 303
120 »Der Herzog von Reichstadt« (Fragment 1982) Anna-Katharina Gisbertz 305
121 Reiseprosa Christopher Meid 307

B Erfundene Gespräche und Briefe
122 Zur Einführung Marco Rispoli 313
123 »Ein Brief« (1902) Timo Günther 316
124 »Über Charaktere im Roman und im Drama« (1902) Marco Rispoli 320
125 »Das Gespräch über Gedichte« (1904) Claudia Bamberg 322
126 Unterhaltungen: über Goethe, Keller, Wassermann Marco Rispoli 324
127 »Furcht« (1907) Elsbeth Dangel-Pelloquin 327
128 »Die Briefe des Zurückgekehrten« (1907/08) Sabine Schneider 329

VII Essays und Reden, Aphoristisches und Autobiographisches

129 Essays und Reden. Zur Einführung Marco Rispoli 336
130 Essays zur Weltliteratur Marco Rispoli 339
131 Essays zur deutschsprachigen Literatur Marco Rispoli 343
132 Essays zur französischen Literatur Stefanie Arend 347
133 Essays zur italienischen Literatur Marco Rispoli 350
134 Essays zur englischen und skandinavischen Literatur Ulrike Stumpf 352
135 Essays und Reden zum Theater Hans-Albrecht Koch 354
136 Essays zur Bildenden Kunst Ursula Kramer 357
137 Essays und Reden zur Musik Günter Schnitzler 360
138 »Poesie und Leben« (1896) Olivia Varwig 362
139 »Der Dichter und diese Zeit« (1907) Claudia Bamberg 364
140 Texte ›In Memoriam‹ Joachim Seng 366
141 Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg Gregor Streim 368

142 »Drei kleine Betrachtungen« (1921)
Jochen Strobel 371
143 »Wiener Briefe« (1922–1924)
Jochen Strobel 373
144 »Neue deutsche Beiträge« (1922–1924)
Jochen Strobel 375
145 »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« (1927) Roland Innerhofer 377
146 Aufzeichnungen/Autobiographisches
Katja Kaluga 379
147 »Buch der Freunde« (1922)
Mathias Mayer 382

VIII Wirkungen

148 Literarische Resonanz
Mathias Mayer / Julian Werlitz 386
149 Theater Hans-Albrecht Koch 391
150 Wissenschaft Michael Wolf 396
151 Nachlass/Editionen/Institutionen
Konrad Heumann 401

IX Anhang

Bibliographie 408
Die Autorinnen und Autoren 416
Personenregister 418
Werkregister 423

Vorwort

Es ist eine Reihe von Trümpfen, die man in der Hand hat, wenn man versucht, die Rolle Hugo von Hofmannsthals (1874–1929) in der klassischen Moderne zu beschreiben: Da ist zunächst ein früh anerkanntes, genialisches Jugendwerk, mit dem sich der noch nicht 20-Jährige in die erste Reihe der zeitgenössischen Avantgarde einschreibt. Und diese frühen Texte – wie der Einakter *Der Tor und der Tod* oder *Das Märchen der 672. Nacht* – sind nach wie vor vieldiskutierte Zeugnisse einer betörenden Sprachmagie, aber auch einer das Verstörende nicht meidenden Psychologisierung. Da ist zum anderen ein durchweg beeindruckender Reichtum an literarischen Formen, die Hofmannsthal schnell zu beherrschen lernt – das lyrische Werk umfasst antike Metren so gut wie das Sonett oder das Lied –, in der Prosa sind es neben dem Märchen die Novelle und später der Versuch an einem Roman, auf dem Theater ist es zunächst der lyrische Einakter, dem später die erfolgreichen Bemühungen folgen, für die große Bühne zu arbeiten, mit Tragödie, Mysterienspiel und einer Reihe von Komödien. Aber damit nicht genug, nach 1906, nachdem die immer schwieriger gewordene Verbindung mit Stefan George zerbrochen ist, öffnet sich Hofmannsthal dem Musiktheater, die Oper, das Ballett und die Pantomime beschäftigen ihn, auch in internationalen Kooperationen. Gewinnt Hofmannsthal schon durch diese Virtuosität und Breite literarischer Formexperimente ein besonderes Profil (das die zeitgenössischen Erzähler wie Franz Kafka, Arthur Schnitzler oder Thomas Mann so wenig wie die Lyriker Rilke oder George aufweisen), so kommt als eine dritte Eigenheit die ganz individuell gestaltete, zum Teil literarisch höchst anspruchsvolle Essayistik hinzu, in der sich der Autor als origineller Rezensent, Leser und Interpret erweist; er nutzt sie, um die Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität zu verwischen. Die Reihe erfundener Briefe und Gespräche wird, nach vorwiegend englischem Vorbild, zu einem Muster seiner Vielschichtigkeit, das sich im berühmten, weitreichenden Chandos-Brief von 1902 auch als Analyse der modernen Befindlichkeit erweist – ein Text, der für die Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts zu Recht als Gründungsdokument einer (paradoxen, sprachmächtigen) Sprachkrise in Anspruch genommen werden kann.

Ein weiterer Aspekt der Auszeichnung liegt in der schier grenzenlos scheinenden, jedenfalls sehr früh einsetzenden Aufnahmebereitschaft und Neugierde, neben der klassischen Literatur zahlreicher Kultursprachen (vom Griechischen und Lateinischen über das Italienische, Französische, Spanische bis zum Englischen) die Brüche und haarfeinen Risse der Moderne wahrzunehmen. – Zeugnisse dieses geradezu unerschöpflich scheinenden Interesses an der Psychopathologie, an Nietzsche, Freud und Georg Simmel, später an der jüngeren Generation von Benn, Brecht oder Lenin, sind die noch (teilweise) erhaltenen Bestände seiner Bibliothek, als einem kreativen Schnittpunkt seines Schreibens. Freilich ist gerade diese hochdifferenzierte Affinität, schon vorliegende Stoffe, Motive oder Handlungsmuster kreativ um- und fortzuschreiben, auch früh als Vorwurf formuliert worden. Hofmannsthals Kultiviertheit kann als Resultat einer immer nur vermittelten Natürlichkeit gelesen werden; die Serie der großen Bühnenerfolge, von der *Elektra* (1903) über den *Rosenkavalier* und den *Jedermann* (beide 1911) bis noch zur *Ariadne auf Naxos* (1912 und 1916), steht im Zeichen eines ebenso raffinierten wie komplexen Dialogs mit der Tradition, der gleichwohl die Differenziertheit der modernen Mentalität immer wieder beweist. Aber indem Hofmannsthal schließlich in den 1920er Jahren die Erfahrung der eigenen Überholtheit nicht ganz erspart blieb, so aufgeschlossen und neugierig er bis zum frühen Tod war, kündigte sich schon zu Lebzeiten diejenige Vielschichtigkeit der Reaktionen an, die seither sein Bild geprägt hat.

Eine sich in hundert Jahren kontinuierlich erweiternde Forschungslandschaft, die Hofmannsthal als einen ebenso originellen wie traditionsbewussten Fixpunkt der Moderne zu vermessen versucht, spiegelt höchst unterschiedliche und unruhige Paradigmen