

„WOZU KUNST?“

Hugo von Hofmannsthal's wirkungsästhetische Reflexionen

Von Marco Rispoli (Udine)

I.

Wozu Kunst? Die Frage scheint in der Zeit des Ästhetizismus – als die Parole des „l'art pour l'art“ sich durchsetzt und die Kunst zum Gegenstand einer unerhörten Glorifizierung wird – fehl am Platz. Gerade dort, wo der Wert der Kunst enthusiastisch betont wird, kann sich aber eine solche Frage aufdrängen, als ob der Zweifel an der Kunst, ihre Verdächtigung, eine unvermeidliche Begleiterscheinung ihrer Verherrlichung wäre.¹⁾

„Und wozu die Kunst?“ (GD I, 113)²⁾ fragt sich also 1891, im Gedicht ›Der Schatten eines Toten ...‹, der siebzehnjährige Hofmannsthal. Geschrieben anlässlich des Selbstmordes eines Bekannten, das Gedicht könnte freilich als pubertäre und floskelhafte Herzenergießung erledigt werden, als Symptom jener „Kinderkrankheit der Seele“, von der Hofmannsthal in einem Brief spricht.³⁾ Aber der Zweifel an Sinn und Zweck der Kunst angesichts des menschlichen Leidens bleibt, ja, er steigert sich zwei Jahre später zur „Lebensangst: Zweifel an der Existenzberechtigung der Kunst gegenüber dem Elend der Welt“ (RA III, 363).

¹⁾ Vgl. RALPH-RAINER WUTHENOW, *Muse Maske Meduse*, Frankfurt/M. 1978, S. 11: „Ausgangspunkt ist die Annahme, daß das als Ästhetizismus bezeichnete Phänomen, damit auch der l'art pour l'art-Begriff, der ja eine bis dahin unerhörte Glorifizierung der Kunst bedeutet hat, wohl nicht nur zufällig mit der Tatsache zusammenhängt, daß die Kunst und ihre Bedeutung in wachsendem Maße in Frage gestellt, ja bezweifelt und verdächtigt wird“.

²⁾ Hofmannsthal's Werke werden hier vorwiegend nach der zehnbändigen Werkausgabe zitiert: HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. von BERND SCHOELLER, Frankfurt/M. 1979. Die Nachweise erscheinen dann im Text unter den üblichen Siglen: GD I steht für Gedichte und Dramen I 1891–1898; RA I für Reden und Aufsätze I 1891–1914; RA II für Reden und Aufsätze II 1914–1924; RA III für Reden und Aufsätze III 1925–1929. Wenn einige Texte nach der kritischen Ausgabe (HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. von RUDOLF HIRSCH u. a., Frankfurt/M. 1975ff.) zitiert werden, so wird der Nachweis in den Anmerkungen zu finden sein.

³⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL – EDGAR KARG VON BEBENBURG, *Briefwechsel*, hrsg. von MARY E. GILBERT, Frankfurt/M. 1966, S. 31.

Hofmannsthal hatte aber Nietzsche gelesen:⁴⁾ dadurch meinte er zum „Besitz“ eines „reine[n] Begriff[s] vom schaffenden Künstler“⁵⁾ gelangt zu sein. Er musste also sehr gut wissen, dass gerade das „Elend der Welt“ der „Existenzberechtigung der Kunst“ zugute kommen konnte. Denn Nietzsche hatte einerseits die Illusion einer Kunst, die eine Darstellung des Absoluten beanspruchte, zerstört; andererseits hatte er aber auch eine „letzte Dankbarkeit gegen die Kunst“ ausgedrückt, da diese eine „Art von Cultus des Unwahren“ darstellt, ohne die „die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit [...] gar nicht auszuhalten“ wäre.⁶⁾ Die Kunst sollte den Menschen lehren, „mit Interesse und Lust auf das Leben in jeder Gestalt zu sehen“,⁷⁾ und damit sollte auch die Frage nach ihrem Zweck – jenseits des Wahns einer Kunst, die um der Kunst willen existiert – erledigt werden: „Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehn?“⁸⁾

Der junge Hofmannsthal, auf der Suche nach einer „philosophische[n] Rechtfertigung“ für den „Sinn des künstlerischen Lebens“ (so lautet der Titel eines 1893 geplanten Dialogs: RA III 360), greift ähnliche Legitimationsstrategien mehrmals auf. Zum Beispiel als er 1892 in seinem Aufsatz über Eleonora Duse schreibt:

dazu, glaube ich, sind Künstler da: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. [...] Die lebendigen Künstler gehen durch das dämmernde sinnlose Leben, und was sie berühren, leuchtet und lebt. (RA I, 478)

Diese Stelle wurde von der Forschung unterschiedlich interpretiert.⁹⁾ Sie ist insofern zweideutig, weil es nicht klar ist, ob die Dinge eigentlich einen Sinn an sich haben – so dass die Aufgabe des Künstlers darin besteht, sie im romantischen Sinn von einer feindlichen Magie zu befreien – oder aber ob sie erst durch den Künstler einen subjektiv willkürlichen, trügerisch hinzugedichteten Sinn bekommen. Eine solche Zweideutigkeit muss man festhalten, denn sie charakterisiert die zwischen einer mystisch-romantischen, der platonischen Tradition verpflichteten Ansicht und einer nihilistischen Tendenz schwankende Kunstauffassung Hofmannsthals. Betrachtet man jedoch den Gedankengang in dem Aufsatz, so erweist sich hier die

⁴⁾ Vgl. HANS JÜRGEN MEYER-WENDT, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg 1973; – HANS STEFFEN, *Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals*, in: *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, hrsg. von HANS STEFFEN, Göttingen 1974, S. 65–90.

⁵⁾ Zit. nach MEYER-WENDT, *Der frühe Hofmannsthal* (zit. Anm. 4), S. 14.

⁶⁾ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, 2. Aufl., München 1988, Bd. 3, S. 464.

⁷⁾ Ebenda, S. 185.

⁸⁾ Ebenda, Bd. 6, S. 127.

⁹⁾ Bruno Hillebrand will in dieser Aussage eine Anlehnung an die Romantik sehen: „Das ist frühromantisch gedacht, im Sinne jenes transzendentalen Idealismus eines Novalis“; vgl. BRUNO HILLEBRAND (Hrsg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen 1978, S. 25. Meyer-Wendt behauptet dagegen, Hofmannsthal habe hier keine metaphysische Bedeutung der Kunst ausgesprochen und sei damit nah an Nietzsche; vgl. MEYER-WENDT, *Der frühe Hofmannsthal* (zit. Anm. 4), S. 69.

zweite Deutungshypothese als die am nächsten liegende: gerade die Tatsache, dass das Leben an und für sich „sinnlos“ ist, verleiht der Kunst einen Sinn, wie Hofmannsthal ein Jahr später gleichsam bestätigt, indem er notiert, die Kunst sei „die Antwort des Menschen auf die undurchdringliche Rücksichtslosigkeit der Natur“ (RA III, 361), oder als er in einem Brief aus demselben Jahr bemerkt, dass ihm alles von ihm geerntete Lob lächerlich vorkommt:

denn ein ordentlicher Dichter ist doch nur der, der das Leben in seinen Büchern neu erschafft und besser ist, nicht moralisch besser, aber leuchtender, wärmer, lebendiger. An solchen Büchern kann man sich wärmen, wenn einem friert, die erfüllen den einen einzigen wirklichen Zweck der Kunst. (Br I, 80)

Die Kunst als Reaktion und Korrektiv gegen „das rasselnde, gellende, brutale und formlose Leben“ (RA I, 144), gegen ein Leben, das „unsagbar schwer, tückisch und grenzenlos übelwollend“¹⁰⁾ ist? Ja, aber nicht nur. Tatsächlich stehen hier Kunst und Leben in einem Oppositionsverhältnis, dessen Spuren man in Hofmannsthals Frühwerk sehr oft begegnet – man denke hier an die Ästhetizismuskritik einerseits, so wie diese etwa in dem Swinburne-Aufsatz von Hofmannsthal geübt wird, andererseits an sein Lob Georges, in dessen Gedichten „das Leben so völlig gebändigt“ ist, dass beim Leser der Eindruck entsteht, „in einem Hain“ zu sein, „den wie eine Insel die kühlen Abgründe ungeheuren Schweigens von den Wegen der Menschen abtrennen“ (RA I, 215). Zugleich soll aber die Kunst in einem anderen, nicht bloß kompensatorischen Verhältnis zur Welt und zum Leben stehen. Denn das Leben ist nicht nur Rechtfertigungsgrund der Kunst, sondern auch deren Endzweck; es ist die Antwort nicht nur auf das „Warum“ der Kunst, sondern eben auch auf deren „Wozu“. Deswegen muss die Kunst einerseits das Leben „neu erschaffen“, „bändigen“; andererseits soll sie nicht zur Erstarrung bringen, sondern „wärmen“, „lebendiger“ sein, und die Dinge des „sinnlosen“ Lebens zum – Leben erwecken.

Das Wort „Leben“ wird von Hofmannsthal, wie man sieht, sehr häufig und mit irritierender Vieldeutigkeit verwendet.¹¹⁾ Darauf spielt bereits Friedrich Gundolf spöttisch an, als er in einem Brief an Wolfskehl mit Bezug auf dessen Begegnung mit Hofmannsthal schreibt: „Dort erfuhr ich auch, dass Sie das ‚Leben‘ in unmittelbarer Anschauung genossen haben“.¹²⁾ Gerade dank dieser Unbestimmtheit kann aber das „Leben“ eine Schlüsselstelle in der Gedankenwelt des jungen Hofmannsthals innehaben: es wird zur wohl tautologischen Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens – „Das Leben ist des Lebens tiefster Sinn“ (RA III 369) notiert er 1893 – und es wird zum Prinzip, dem die Kunst letzten Endes untergeordnet bleiben muss, so wie er in Anlehnung an Nietzsche 1894 schreibt: hatte dieser in seinem ›Versuch einer Selbstkritik‹ das Bedürfnis betont, die Kunst „unter der Optik [...] des Lebens“ zu betrachten, so schreibt Hofmannsthal, es scheint ihm „sehr darauf

¹⁰⁾ HOFMANNSTHAL-KARG, Briefwechsel (zit. Anm. 3), S. 52.

¹¹⁾ Vgl. dazu HERMANN RUDOLPH, Kulturkritik und konservative Revolution, Tübingen 1971, S. 32–36.

¹²⁾ STEFAN GEORGE–FRIEDRICH GUNDOLF, Briefwechsel, München-Düsseldorf 1962, S. 56.

anzukommen, daß die Kunst vom Standpunkt des Lebens betrachtet werde“.¹³⁾ Will man die Kunstauffassung des jungen Hofmannsthal untersuchen, so kann man nicht umhin, sich mit dem Lebensbegriff auseinanderzusetzen;¹⁴⁾ zugleich wird es aber schwer, anhand eines solchen extrem vagen Ausdrucks einen festen poetologischen „Standpunkt“ zu erreichen.

II.

Dass das „Leben“ ein allzu unbestimmtes Prinzip ist, um Sinn und Wert der Kunst zu bestimmen, wird übrigens dadurch bestätigt, dass Hofmannsthal sich immer wieder mit dem Verhältnis zwischen Leben und Kunst auseinandersetzt, ohne offensichtlich zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Ein Beispiel dafür kann man in einer Episode aus dem Briefwechsel mit George, worauf Adorno aufmerksam machte,¹⁵⁾ und in dessen Folgen finden. 1896 schreibt Hofmannsthal an den deutschen Dichter, ein Freund – „der Graf Joseph Schönborn“ – würde sich freuen, ihm einen Besuch abzustatten. Mit Bewunderung stellt Hofmannsthal seinen Freund vor, denn „er gehört völlig dem Leben an, keiner Kunst“.¹⁶⁾ Der Zweifel am Wert der Kunst, der in einer solchen Aussage implizit ausgedrückt wird, entgeht aber George nicht. Dieser, in Sachen des künstlerischen Selbstverständnisses viel sicherer, schreibt am 21. März, dass der Satz über Joseph Schönborn „als lästerung“ aufzufassen ist: „wer gar keiner kunst angehört darf sich der überhaupt rühmen dem leben anzugehören? Wie? Höchstens in halb-barbarischen zeitläuften“.¹⁷⁾

Hofmannsthal antwortet prompt auf die Bemerkung Georges, er habe den „freundlich getadelten Satz über Joseph Schönborn [...] im einfachsten Verstande hingesetzt“.¹⁸⁾ Vier Monate später, wohl in Zusammenhang damit, um George sein Einverständnis zu zeigen, vor allem aber um das Verhältnis zwischen Leben und Kunst – und damit also den Sinn der Kunst – zu präzisieren, schreibt er:

Mir schwebt eine Art von Brief an einen sehr jungen Freund vor, der dem Leben dient, und dem gezeigt werden soll, daß er sich mit dem Leben niemals recht verknüpfen kann, wenn er

¹³⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Briefe 1890–1901, Berlin 1935, S. 103.

¹⁴⁾ Am gründlichsten wurde das von Gregor Streim gemacht (GREGOR STREIM, Das Leben in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal, Würzburg, 1996). Streims Hervorhebung der Bedeutung von „Leben“ in der Ästhetik des jungen Hofmannsthal ist in vieler Hinsicht zuzustimmen; fraglich erscheint mir jedoch sein Versuch, anhand des Lebensbegriffs eine deutsche, sich von englischen und französischen Modellen unterscheidende Variante des Ästhetizismus herauszuarbeiten (S. 30–33).

¹⁵⁾ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, Gesammelte Schriften, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1975ff., Bd. 10.1, S. 202f. Unter den zahlreichen kritischen Beiträgen zur Beziehung zwischen den beiden Dichtern vgl. außerdem die hervorragende Studie von JENS RIECKMANN, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George: Signifikanz einer „Episode“ aus der Jahrhundertwende, Tübingen/Basel 1997.

¹⁶⁾ Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. Aufl., Düsseldorf 1953, S. 86f.

¹⁷⁾ Ebenda, S. 87.

¹⁸⁾ Ebenda, S. 88.

sich nicht zuerst in der geheimnisvollen Weise entfremdet, deren Werkzeug das Aufnehmen von Dichtungen ist.¹⁹⁾

George antwortet am 10. Juli 1896, er finde diesen Plan „vorzüglich“, und hoffe den Text „ganz bald“ zu bekommen.²⁰⁾ Es sollte aber anders kommen. Mitte August schreibt Hofmannsthal: „An der Einleitung versuche ich mich seit einigen Tagen und hoffe, sie wird Ihnen nun wirklich bald zugehen“.²¹⁾ Bald wird aber nicht der Text eintreffen, sondern ein Bruch der Beziehung, der einige Monate dauern wird. Der ›Brief an einen jungen Freund‹ blieb inzwischen Fragment. Auch darum handelt es sich aber um einen aufschlussreichen Text, weil in ihm die Schwierigkeiten besonders evident zu Tage treten, die Hofmannsthals Versuch, die Kunst „vom Standpunkt des Lebens“ zu betrachten, entgegenstanden:

die sich mit dem Zusammenstellen von Dichtungen abgeben, scheinen Dir keinen rechten Platz unter den Lebenden zu haben. Du begreifst den regierenden Herrn, den Diener, den Athleten und Ball-werfer, den Reisenden, den Geistlichen den Soldaten, die Tänzerin, allenfalls den Musiker. Mit allen hast du etwas gemein. Mit dem Dichter meinst du nichts gemein zu haben. Denn du achtest es für das Wesen des Lebens, dass es stumm ist und dass auf jedem Ding sein Preis stehet, als auf deine Ruhe die Müdigkeit. Dir scheint es nichts auszumachen, dass noch geredet werde. Auch fürchtest Du, durch die Lebensluft der Bücher wie ein Schauspieler zu werden, dem eigenem Leben entfremdet.²²⁾

Hofmannsthal erwähnt hier die Argumente, auf Grund deren die Kunst, und vor allem die Dichtung, eine höchst verdächtige Rolle gegenüber dem Leben einnehmen. Es ist hier die Klage über die Trennung des Dichters von der Lebenspraxis in der Zeit der Autonomie der Kunst, in der er „keinen rechten Platz“ hat – ein Problem, das ihn immer wieder, von dem Fragment gebliebenen ›Der Dichter in der Ökonomie des Ganzen‹ (1895) bis zur anspruchsvollen Rede ›Der Dichter und diese Zeit‹ (1906), beschäftigt. Es ist hier der Ausdruck einer gewissen Skepsis gegenüber der Sprache, da das „Leben [...] stumm ist“, und demzufolge die Poesie am wenigsten damit zu tun zu haben scheint. Es ist hier vor allem eine Warnung vor der Gefahr, dass die Dichtung vom Leben entfremdet, indem sie jede Naivität erstickt und zur Aufnahme fremder Empfindungen, zum „Anempfinden“, verleitet: die Gefahr also, dass die Dichtung keineswegs zum „Stimulans“ fürs Leben, sondern dass sie zum Ersatz des Lebens wird, zum Hindernis auf dem Weg zum eigenem Leben: ein Thema, das sich in Hofmannsthals Frühwerk – oft mit kritischem Bezug auf die Kultur des Historismus und deren Folgen für den Umgang mit Dichtungen und Kunstwerken – leitmotivisch durchsetzt.

Freilich sollte das Ganze nur eine rhetorische Funktion haben, um die Darlegung der Verknüpfungen zwischen Dichtung und Leben stärker wirken zu lassen. Das erwartete „doch“ bleibt aber schwach:

¹⁹⁾ Ebenda, S. 102f.

²⁰⁾ Ebenda, S. 104.

²¹⁾ Ebenda, S. 108.

²²⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hrsg. von RUDOLF HIRSCH u. a., Frankfurt/M. 1975ff., Bd. 31, S. 13.

und doch ist das Lesen der Bücher ein Spiel und hat mehr mit dem Leben zu thun als unter Wasser schwimmen auf hohen Bergen schlafen in den Spiegel zu schauen das Lächeln der Frauen auf sich zu fühlen und die Stolzen hinter sich treten zu heissen.²³⁾

Hier bricht das Fragment ab: Hofmannsthal tut nicht anderes, als seine These apodiktisch zu bestätigen. Eine überzeugende Erklärung dafür, wie und warum die Dichtung mit dem Leben zu tun hat, bleibt er seinem jungen Freund – und sich selbst – schuldig. Ungeachtet des fragmentarischen Charakters des Textes ist es aber relevant, dass Hofmannsthal seine Aufmerksamkeit auf das „Lesen der Bücher“ konzentriert. Dadurch versucht er, die vorher erwähnten Vorbehalte gegen die Dichtung aufzuheben – so als ob solche Vorbehalte, die verschiedene Bereiche der Kunsttheorie betreffen, nur in der Sphäre der Lektüre bewältigt werden könnten, als ob nur das Lesen und der Leser dem Dichter „einen rechten Platz“ zuweisen könnten, als ob nur dank einer als „Spiel“ bezeichneten, aber noch völlig zu bestimmenden Art des Lesens die Entfremdung zwischen den Worten und der Welt zu überwinden wäre. Als ob also der Vorsatz, die Dichtung „vom Standpunkt des Lebens“ zu betrachten – und ihr somit einen Sinn zu geben –, nur im Moment der Rezeption zu verwirklichen wäre.

III.

Eine solche Hypothese wird von einem anderen Werk aus demselben Jahr bekräftigt, nämlich von einem Vortrag, dessen Text am 16. Mai 1896 unter dem Titel ›Poesie und Leben‹ in der Wiener Zeitschrift ›Die Zeit‹ veröffentlicht wurde. Wie der Titel ahnen lässt, handelt es sich um einen der wichtigsten Versuche Hofmannsthals, sich mit dem problematischen Verhältnis zwischen Leben und Dichtung theoretisch auseinanderzusetzen. Die hervorragende Bedeutung dieser Schrift hängt übrigens auch von ihrem dichten intertextuellen Gewebe ab: Hofmannsthals Rede wimmelt von Zitaten und Anklängen, so dass sie zur indirekten Auseinandersetzung mit einigen bedeutenden zeitgenössischen Autoren wird, ja sie wird zum Ort, an dem es möglich wird, die Besonderheit seiner Auffassung der Dichtkunst im Kontext des *Fin de Siècle* abzumessen.

Angesichts des oben erwähnten brieflichen Austauschs zwischen Hofmannsthal und George, kann es nicht wundern, dass der Bezug auf den deutschen Dichter in der Rede eine prominente Stelle annimmt. Das wird bereits durch die stolze, elitäre Haltung Hofmannsthals gegenüber dem Publikum deutlich, die schon von Marie Herzfeld bemerkt und dabei mit dem geselligen Ton seiner späteren Rede verglichen worden ist.²⁴⁾ Der Vortrag beginnt außerdem mit einigen Aussagen, die

²³⁾ Ebenda, S. 14.

²⁴⁾ Vgl. MARIE HERZFELD, *Blätter der Erinnerung*, in: Hugo von Hofmannsthal. *Der Dichter im Spiegel der Freunde*, hrsg. von HELMUT FIECHTNER, 2. Aufl., Bern und München 1963, S. 50–62, hier: S. 61. – Vgl. auch HANNA WEISCHEDEL, *Autor und Publikum. Bemerkungen zu Hofmannsthals essayistischer Prosa*, in: *Festschrift für K. Ziegler*, hrsg. von ECKEHARD CATHOLY und WINFRIED HELLMAN, Tübingen, 1968, S. 299–330, – und (vor allem mit

in Zusammenhang mit Georges Ablehnung jeglichen theoretisch-essayistischen Schreibens zu bringen sind, mit dessen Verurteilung von „schlagworte[n] die [...] dazu angethan sind die köpfe zu verwirren“.25) Hofmannsthal verurteilt dementsprechend die Arbeit von „den Philologen, den Zeitungsschreibern und den Scheindichtern“ (RA I, 15) und behauptet,

daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich in der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist. (RA I, 13)

Mutet eine solche Passage als bloßes Echo an George seltsam an – vor allem wenn man bedenkt, dass gerade Hofmannsthal mit dessen Verpönung kritisch-feuilletonistischer Diskurse nicht konform geht²⁶⁾ und dass er sich hier gerade dazu anschickt, doch „über die Kunste“ zu reden – so ist Hofmannsthals Misstrauen gegenüber der theoretischen Besprechung der Kunst auch mit der von ihm so oft geübten Kritik an abstrakten Begriffen – also mit der so genannten Sprachskepsis – in Zusammenhang zu sehen. In ›Poesie und Leben‹ werden tatsächlich die Sprache und die Worte als zentrales Thema hervortreten; es ist aber dabei wichtig, die unterschiedliche Bewertung hervorzuheben, die den Worten gegeben wird. Am Anfang seiner Rede verbirgt Hofmannsthal zwar nicht die Angst, durch die Worte missverstanden zu werden; die Worte werden aber gleich danach als „das Material der Poesie“ gepriesen. Der scheinbare Widerspruch zwischen der anfänglichen Sprachskepsis und der folgenden Verherrlichung der Worte („Die Worte sind alles“: RA I, 16) ist eigentlich gar keiner. Beide Betrachtungsweisen entsprechen der Auffassung der Sprache, die in diesem Text vertreten wird:

Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens. (RA I, 10)

Indem Hofmannsthal zwischen zwei grundverschiedenen Sprachen unterscheidet, verkündet er einen Grundgedanken der modernen Lyrik und nähert sich damit Mallarmés. Denn dieser hatte behauptet, dass die Sprache der Poesie, um „rein“ zu sein, keinen traditionellen semantischen Bezug auf die Welt haben dürfe. Demnach

Bezug auf Georges Einfluss auf Hofmannsthals Haltung und Diktion) ULRIKE STAMM, „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters, Würzburg 1997, S. 144f.

²⁵⁾ Blätter für die Kunst. Abgelichteter Neudruck, Düsseldorf und München, 1968, Bd. 1, S. 1.

²⁶⁾ Als Hofmannsthal am Anfang seiner Zusammenarbeit mit den ›Blätter für die Kunst‹ die Veröffentlichung von Texten zu „Kritik“ und „technischer Theorie“ (Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. Aufl., Düsseldorf, 1953, S. 22) in Erwägung zieht, bewirkt er eine ablehnende Reaktion bei dem Herausgeber, C. A. Klein: „von landläufigen kritischen essays kann keine rede sein. Doch bleibt nicht ausgeschlossen dass jeder von uns über ein beliebiges kunstwerk sein urteil abgibt – das vermag jeder – das thun wir ja auch mündlich oft genug“ (ebenda, S. 23f.).

erklärte er in ›Crise de Vers‹, dass es zwei gegensätzliche Modi des Umgangs mit der Sprache gibt:

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

A cette condition s'élançe le chant, qu'une joie allégée.

Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre.²⁷⁾

Die „Transposition“ – von Mallarmé als fundamentale Prozedur der modernen Dichtung dargestellt, wird auch von Hofmannsthal in diesen Jahren als das einzige poetische Verfahren betrachtet, wie es mit wörtlichem Anklang in einer Aufzeichnung vom Mai 1895 zu lesen ist:

Die Welt der Worte eine Scheinwelt, in sich geschlossen, wie die der Farben, und der Welt der Phänomene koordiniert. Daher keine „Unzulänglichkeit“ des Ausdrucks denkbar, es handelt sich um ein Transponieren. (RA III, 400)

Hiermit wird die Selbstreferentialität der Sprache, ihre Unabhängigkeit von der Welt jenseits der Worte, mit einer gewissen Erleichterung registriert. Denn dadurch scheint der Dichter frei zu sein, die Worte unabhängig von ihrer Semantik zu benutzen, so wie ein Maler mit den Farben umgeht. Befreit von der Referenz, kann die Sprache zum geschlossenen Kosmos werden, in dem sich den Worten unendliche Möglichkeiten eröffnen, da sie von ihrer – unerfüllbaren – stellvertretenden Funktion entlassen worden sind. Die Auffassung der Sprache, die sich in diesen Jahren bei Hofmannsthal geltend macht, ist daher nur zum Teil skeptisch. Der hiermit angekündigte Bruch des Bandes zwischen den Worten und der Welt – zwischen ›Poesie und Leben‹ – bedingt natürlich Hofmannsthals so oft auftauchendes Misstrauen gegenüber der sprachlichen Zeichen; hier konzentriert sich aber seine Aufmerksamkeit auf die Kehrseite von jener Skepsis. Dadurch wird es sogar möglich, jegliche Skepsis als sinnlos zu bezeichnen, denn es ist eben „keine ‚Unzulänglichkeit‘ des Ausdrucks denkbar“, sobald man erkannt hat, dass „der Glaube, [...] daß wenn uns nur immer die richtigen Worte einfielen, wir das Leben so wiedererzählen könnten“, ein „Kinderglaube“ sei, wie Hofmannsthal in einem Brief an Karg von Bebenburg 1895 schreibt.²⁸⁾ Auch andere sprachskeptische Ansätze aus dieser Zeit – wie zum Beispiel diejenigen aus der im Dezember 1895 erschienenen Besprechung der Monographie von E. Guglia über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer („Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt“ RA I, 479) – sind dann in Bezug zur Sprache der alltäglichen Kommunikation und keineswegs zur poetischen Sprache zu setzen. Denn Hofmannsthal, wohl auch um die dröhnende Ausbreitung einer solchen Skepsis auf die Poesie zu vermeiden, ist eben in dieser Zeit darum bemüht, den Unterschied zwischen den beiden Sprachmodalitäten zu betonen – den „Unterschied der Worte, die zur Verständigung dienen, als Diener

²⁷⁾ STEPHANE MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris 1945, S. 366.

²⁸⁾ HOFMANNSTHAL–KARG, Briefwechsel (zit. Anm. 3), S. 82.

und Begleiter der Handlungen, von den Worten, aus denen die Gedichte zusammengesetzt sind“.²⁹⁾

Es ist wohl wahrscheinlich, dass solche Betrachtungen auf eine direkte Auseinandersetzung mit Mallarmés Texten zurückzuführen sind. Eine Auffassung der Sprache, die ein großes, wenn nicht ausschließliches Interesse an den formalen Aspekten der Poesie zur Folge haben muss, wurde aber – übrigens nicht ohne Bezug auf Mallarmé – auch von George geteilt, so dass man sie auch mit dessen Einfluss auf Hofmannsthal in Zusammenhang bringen könnte. Wie dem auch sei, Hofmannsthal kann in seinem Vortrag dem bewunderten Dichter eine diskrete Huldigung darbringen, indem er eine Stelle aus einigen von George verfassten, im Oktober 1894 in den »Blättern für die Kunst« jedoch anonym erschienenen Aphorismen zitiert.³⁰⁾ Dort wurde, der Befreiung der Sprache von der Referenz gemäß, die Wichtigkeit der Form in der Dichtung betont:

„Den Wert der Dichtung“ – ich bediene mich der Worte eines mir unbekanntes aber wertvollen Verfassers – „den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelahrtheit), sondern die Form, das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben“. (RA I, 16)

Wird es dank solcher Ansichten möglich, die Poesie von sprachkritischen Ansätzen frei zu halten und eine ästhetische Hierarchie unter den Dichtern zu stiften, so wird das um einen hohen Preis erreicht. Denn Sinn und Zweck der Dichtung bleiben fraglicher denn je, vor allem wenn die Dichtung erst in ihrem Verhältnis zum Leben und zur Welt – zu dem, wozu ihr Material, die Worte, eben keinen Bezug hat – einen Zweck und einen Sinn bekommt. Mit den Worten Hofmannsthals: Wie kann „das Aufnehmen von Dichtungen“ ein Mittel sein, um „sich mit dem Leben [...] recht verknüpfen“ zu können, wenn „von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“ (RA I, 16) führt?

IV.

Um ›Poesie und Leben‹ zu verbinden, bleibt nichts anderes übrig, als einen indirekten Weg einzuschlagen, und dieser kann nur durch das Hervorheben der Wirkung der Dichtung auf den Leser zustande kommen. Hofmannsthal stellt fest, dass ein Gedicht wohl nur „ein gewichtloses Gewebe aus Worten“ ist, das weder zur moralischen Verbesserung noch zur Erkenntnis führen kann („sonst wäre sie etwa Weisheit“). Die Worte können aber, „durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt“, „einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand“ hervorrufen, „den wir Stimmung nennen“ (RA I, 16). An dieser Stelle ist es

²⁹⁾ Ebenda, S. 92.

³⁰⁾ Später werden sie in Georges Prosasammlung ›Tage und Taten‹ aufgenommen: vgl. STEFAN GEORGE, Werke in zwei Bänden, München 2000, Bd. 1, S. 530.

möglich, den Nachhall der für die Entwicklung der modernen Lyrik in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts so grundlegenden Reflexion Edgar Allan Poes zu erkennen. Denn in seinen Essays hatte Poe eine ›Philosophy of Composition‹ entworfen, die auf die rein formalen Aspekte der dichterischen Schöpfung, aber auch auf die Wirkung eines Gedichtes aufmerksam machte. Dabei war er der Meinung, dass weder die Vernunft noch das Herz, sondern die Seele die Empfängerin der Dichtung sei, und dass das Ziel der Dichtung nicht die Wahrheit, sondern die Schönheit sei, die keine Erkenntnis als Ziel habe, sondern ein „elevating excitement of the Soul“, wie er in ›The Poetic Principle‹ schrieb.³¹⁾ Ein solches Verständnis der Dichtung hat wichtige Nachwirkungen auf Hofmannsthal gehabt. Poe war übrigens – neben Baudelaire, Verlaine, Mallarmé und Swinburne – Gesprächsgegenstand der ersten Abende, die er mit George im Dezember 1891 verbrachte, wie seinen Aufzeichnungen zu entnehmen ist.³²⁾ Hofmannsthal kannte ihn aber mit Sicherheit schon vor der Begegnung mit George.³³⁾ Das suggeriert einen direkten Einfluss Poes auf ihn, wenn vom „flüchtigen Seelenzustand“ die Rede ist. Dieser scheint tatsächlich mit Poes „excitement“ eng verwandt zu sein, zumal auch er den von der Dichtung hervorgerufenen Zustand als „flüchtig“ bezeichnet: eine halbe Stunde wäre für ihn die längstmögliche Dauer des „excitement of the Soul“ gewesen.³⁴⁾

Neben Poe fand Hofmannsthal eine weitere, die Wirkung der Kunst auf den Rezipienten reflektierende Anregungsquelle in den Schriften Paters, so wie es mehrmals hervorgehoben worden ist.³⁵⁾ Paters Studie ›The School of Giorgione‹ wird tatsächlich paraphrasiert, als Hofmannsthal in den verschiedenen Künsten „ein wechselseitiges Bestreben“ danach feststellt, „die eigene Sphäre der Wirkung zu verlassen und der Wirkung einer Schwesterkunst nachzuhängen“ (RA I, 18).³⁶⁾

³¹⁾ EDGAR ALLAN POE, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London 1986, S. 511: „It has been my purpose to suggest that, while this Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in an elevating excitement of the Soul – quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart – or of that Truth which is the satisfaction of the Reason“.

³²⁾ „21. XII. – Stefan George. (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe, Swinburne)“ (RA III, 340).

³³⁾ Vgl. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 22), Bd. 2, S.132.

³⁴⁾ POE, *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (zit. Anm. 31), S. 499: „The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a psychological necessity, transient. [...] After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags – fails – a revulsion ensues – and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such“.

³⁵⁾ Mit dem Einfluss Paters auf Hofmannsthal setzt sich am vollständigsten Ulrike Stamm auseinander: vgl. STAMM, *Ein Kritiker* (zit. Anm. 24); vgl. aber auch die Verweise in GISELA BRIESE-NEUMANN, *Ästhet Dekadent Narziß*, Frankfurt/M. 1985 (wo eher die Kritik Hofmannsthals an Pater betont wird); STREIM, *Das Leben* (zit. Anm. 14), S. 98–99 und 131–133; HEIDE EILERT, „... daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll“. Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt, in: *Jugendstil und Literaturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, hrsg. von ANDREAS BEYER und DIETER BURDORF, Heidelberg 1999, S. 51–72.

³⁶⁾ Vgl. WALTER PATER, *The Works*, London 1910, Bd. 1, S. 133–134: „it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art“.

Vor allem Paters Konzeption der Kunstkritik als Analyse der Reaktionen des Rezipienten während der ästhetischen Erfahrung und sein Interesse für die Kunstwerke als „powers or forces producing pleasurable sensations“³⁷⁾ konvergiert aber mit Hofmannsthals Versuch, die Wirkung als wesentliches Element der Dichtung hervorzuheben. Dabei ist aber zu bemerken, dass Paters Vertrauen in die Möglichkeit einer genauen Analyse der Mechanismen, mit denen die Kunst wirkt (das, was ihm den Kritiker „as a chemist“³⁸⁾ erscheinen lässt), Hofmannsthal eher fremd ist: wie noch zu sehen sein wird, scheint das Wirken der Dichtkunst bei Hofmannsthal eher subjektiv-zufälliger Natur – prekär und nicht voraussagbar – zu sein.

Ein „flüchtige[r] Seelenzustand“ ist also etwas außerordentlich Prekäres, es bleibt aber das einzige Element, worauf sich eine Brücke zwischen ›Poesie und Leben‹ stützen kann. Hofmannsthal wird deswegen in der zweiten Hälfte seiner Rede nicht müde, seine Bedeutung hervorzuheben. Nur dadurch konnte er behaupten zu wissen, „was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat“ (RA I, 18), und damit versuchen, den „Zweifel an der Existenzberechtigung der Kunst“ zu vertreiben. Die große Relevanz, die Hofmannsthal in seiner Reflexion der Wirkung beimisst, führt ihn in dieser Rede, in der er ansonsten eine besondere Nähe zu den Ansichten Georges sucht, dazu, Abstand vom deutschen Dichter zu nehmen.³⁹⁾ Auch George hatte zwar der „Stimmung“ eine wichtige Rolle in der modernen Lyrik eingeräumt („Das GEDICHT ist der höchste der endgültige ausdruck eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung“),⁴⁰⁾ ohne aber deren Flüchtigkeit zu betonen: der dichterische Ausdruck stellt für ihn eben etwas „endgültiges“, etwas Absolutes dar.⁴¹⁾ George war außerdem der Meinung, dass derjenige, der „in der dichtung [...] noch von der sucht ergriffen ist [...] etwas ›wirken‹ zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten“ sei.⁴²⁾ Es wäre natürlich verfehlt, Georges Ablehnung einer auf Wirkung bedachten Kunst als uneingeschränkt zu betrachten: ein solches Programm ist vielmehr innerhalb eines dialektischen Prozesses zu betrachten, in dem die Kunst gerade dank ihrer programmatischen Wirkungslosigkeit und ihrer ostentativen Gleichgültigkeit der Wirklichkeit gegenüber sich umso effektiver auf das Publikum auswirkt. Das Vertrauen in eine Kunst, die gerade dort, wo sie auf unmittelbare Wirkung verzichtet, an Wert und Bedeutung gewinnt, ist aber bei Hofmannsthal viel brüchiger als bei George – was sich nicht zuletzt in seiner Hinwendung zum Theater, in dem bereits 1893 festgestellten „Bedürfnis nach lebendiger Tatsächlichkeit“ (RA III, 365) und

³⁷⁾ Ebenda, S. IX.

³⁸⁾ Ebenda, S. X.

³⁹⁾ Vgl. STREIM, *Das Leben* (zit. Anm. 14), S. 130; STAMM, *Ein Kritiker* (zit. Anm. 24), S. 144–148.

⁴⁰⁾ *Blätter für die Kunst* (zit. Anm. 25), Bd.1, II. Folge, S. 34.

⁴¹⁾ Über die unterschiedliche Bedeutung von „Stimmung“ bei George und Hofmannsthal vgl. STREIM, *Das Leben* (zit. Anm. 14), S. 130f.

⁴²⁾ GEORGE, *Werke* (zit. Anm. 30), Bd. 1, S. 530.

eben in der häufigen Thematisierung der Kunstwirkung widerspiegelt.⁴³⁾ Ist also in Georges Aussage die Polemik vor allem gegen eine Kunst gerichtet, die sich als Konsumware oder aber als Mittel zur Belehrung versteht – also gegen etwas, das auch für Hofmannsthal höchst verwerflich ist –, so ist es jedoch sehr unwahrscheinlich, dass George je die These akzeptieren könnte, die Hofmannsthal in seiner Rede vertritt, nämlich dass das „Wesen“ der Kunst allein in ihrer Wirkung besteht:

Ich habe Ihnen zu viel von Wirkung versprochen und zu wenig von Seele. Ja, denn ich halte Wirkung für die Seele der Kunst, für ihre Seele und ihren Leib, für ihren Kern und ihre Schale, für ihr ganz völliges Wesen. Wenn sie nicht wirkte, wüßte ich nicht, wozu sie da wäre. (RA I, 18)

Indem Hofmannsthal die Aufmerksamkeit auf die Wirkung der Dichtung mit solchem Nachdruck lenkt, nimmt er also George gegenüber eine exzentrische Stellung ein. Merkwürdigerweise kamen ihm aber diesbezüglich einige Suggestionen gerade aus den ›Blättern für die Kunst‹ zu Hilfe. Im fünften Heft der zweiten Folge (1895) wurde ein kunsttheoretischer Text von Ludwig Klages – ›aus einer Seelenlehre des Künstlers‹ – veröffentlicht, in welchem es unter anderen vielleicht nicht unangebracht ist, ein erstes Anzeichen der Meinungsverschiedenheiten zu erkennen, die zur Entfremdung, ja zur Feindschaft zwischen Klages und George führen werden. Unter dem Einfluss eines vitalistisch aufgenommenen Nietzsche, standen dort einige Gedanken, welche die Wirkung als den ersten und eigentlichen Zweck des künstlerischen Schaffens bezeichneten. Es kann daher nicht wundern, dass Hofmannsthal sich mit diesem Text gründlich beschäftigte, wie sein erhaltenes Exemplar der Zeitschrift beweist,⁴⁴⁾ und es ist nicht schwer, deutliche Übereinstimmungen zwischen Hofmannsthals Rede und Klages Schrift zu vernehmen:

die kunst heizt mit lebensdurst und grossen selbstgefühlen und das ist die höchste wirkung die dichter und künstler wünschen dürfen.

Diese wirkung zu erzielen war und ist überall die wenn auch oft unbewusste absicht künstlerischen schaffens [...].

Was ist der künstler? Der künstler ist vor allem liebhaber des lebens – des lebens und seiner reize. Hierin gleicht er dem mann der that, dem feldherrn, dem helden [...]

⁴³⁾ Hofmannsthals Aufwertung der Wirkung und seine dementsprechende „Orientierung am Publikum“ wird von Christoph König hervorgehoben und als Zeichen einer „Moderne, die sich nicht mit der Kunst begnügt, sich nicht an die reine Oberfläche hält“, interpretiert (CHRISTOPH KÖNIG, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen, Göttingen 2001, S. 103). Der Gedankengang von ›Poesie und Leben‹ – der anfängliche Ausdruck eines strengen Formbewusstseins und die darauf folgende Betonung der Wirkung des Gedichteten auf den Leser – entspricht übrigens auf exemplarischer Weise der gedanklichen Bewegung, auf die König als aufs Charakteristikum von Hofmannsthals Moderne hinweist: „Hofmannsthals Moderne hat ihre Eigenart von seinen Anstrengungen, in einer kulturell entropischen Welt, kritisch oder wider die Kunst, Boden zu gewinnen. Kritisch, also ohne ideologische Täuschung, folgt er den Gesetzen der Form – gegen die Kunst läßt er sich auf ein Publikum und dessen Werte ein, die von keiner Form eingegrenzt sein wollen. Oft beginnt er kritisch und korrigiert sich dann um des Konsenses willen“ (ebenda).

⁴⁴⁾ Vgl. MATTHIAS MAYER, Hugo von Hofmannsthal, Stuttgart 1993, S. 148.

mögen sie [die Künstler] sich selbst über den eigentlichen zweck ihres schaffens täuschen es bleibt doch der nämliche: ein leben hervorzubringen das höhere wogen schlägt als das wirkliche und mit dessen norwendigkeiten eine menschliche willkür schaltet.⁴⁵⁾

Hofmannsthal entwickelt aber Klages' Gedankengang über die Wirkung der Kunst in eine andere Richtung. Er radikalisiert und verändert ihn, und gerade das verleiht ›Poesie und Leben‹ eine eigentümliche Bedeutung, indem jeglicher objektive Wert eines Kunstwerks letztendlich in Frage gestellt wird. Die belebende Wirkung der Kunst ist bei Hofmannsthal nicht bloß der eigentliche, oft unbewusste Zweck der Dichtung, sie ist ihr einziger möglicher Zweck: „Wenn sie nicht wirkte, wüßte ich nicht, wozu sie da wäre“ (RA I, 18). Während Klages Text sich bereits im Titel als eine produktionsästhetische Überlegung ankündigt, so dass eher von Wirkungsabsichten als von Wirkungen die Rede ist, verschiebt sich der Akzent bei Hofmannsthal auf den anderen Pol des ästhetischen Vorgangs, auf den Leser. Durch diesen Vergleich ist es wieder möglich auf die Rolle hinzuweisen, die Hofmannsthal dem Leser und dem Moment der Lektüre beimisst, wenn es darum geht, Legitimation und Sinn der Dichtung zu bestimmen. Das ermöglicht ihm übrigens, sich von dem Klages' Text durchziehenden Vitalismus fern zu halten: Die Verschränkung von Leben und Dichtung liegt nicht in der vermeintlichen Lebenskraft, welche den Künstler „dem feldherrn, dem helden“ gleichsetzt, sondern ist in einer viel bescheideneren Dimension zu finden – in der Empirie ästhetischer Erfahrung.

Daraus ergibt sich aber eine relativistische Drift: denn die Dichtung wird vom dem, welcher sie aufnimmt, abhängig. Die Gedichte sind „wie die unscheinbaren aber verzauberten Becher, in denen jeder den Reichtum seiner Seele sieht, die dürftigen Seele aber fast nichts“ (RA I, 19). Zwischen Dichter und Leser entwickelt sich eine Beziehung von wechselseitiger Abhängigkeit. Ist der Leser als solcher von der Dichtung abhängig, so ist auch der Sinn der Dichtung von dem einzelnen Leser abhängig. Nicht nur der Sinn – die Existenz selbst der Dichtung hängt vom einzelnen Leser ab. Es gibt sie einfach nicht mehr, wenn sie nicht auf den richtigen Leser im richtigen Moment zutrifft:

Von den Veden, von der Bibel angefangen, können alle Gedichte nur von Lebendigen ergriffen, nur von Lebendigen genossen werden. Ein geschnittener Stein, ein schönes Gewebe gibt sich immer her, ein schönes Gedicht vielleicht einmal im Leben. (RA I, 19)

V.

Hofmannsthals Versuch, ›Poesie und Leben‹ zu verbinden, gelingt also nur, indem der Dichtung selbst die dem „Leben“ eigenen Attribute – Labilität und Unbeständigkeit – verliehen werden. Um die Besonderheit einer solchen Stellungnahme zu veranschaulichen, ist es von Vorteil, noch einen letzten Text kontrastierend heranzuziehen, nämlich den zwei Jahre später entstandenen Aufsatz Rilkes ›Über Kunst‹. Geschrieben nach der Lektüre von Tolstois ›Was ist Kunst?‹, kann der Text

⁴⁵⁾ Blätter für die Kunst (zit. Anm. 25), Bd.1, II. Folge, S. 138ff.

Rilkes auch als eine Replik auf Hofmannsthals Rede gelesen werden.⁴⁶⁾ Denn in diesem kurzen Aufsatz werden diejenigen „Meinungen von Kunst“ kritisiert, die diese „aus ihren Wirkungen zu erklären“ versuchen. Dabei scheint es für Rilke, „als ob man sagte: Die Sonne ist das, welches Früchte reift, Wiesen wärmt und Wäsche trocknet“.⁴⁷⁾ Der junge Rilke bemüht sich offensichtlich darum, die Kunst ontologisch zu bestimmen, ihre Selbständigkeit zu untermauern, und bei ihm ist keine Spur von Skepsis oder von Relativismus zu finden. Das erlaubt ihm, mit großer Sicherheit festzustellen, „daß das Wesen der Schönheit nicht im Wirken liegt, sondern im Sein“,⁴⁸⁾ im Gegensatz zu jeglicher wirkungsästhetischen Theorie. Solche Theorien und der mit ihnen einhergehende ästhetische Relativismus werden von Rilke verworfen und mit einer religiösen Metapher gebannt:

Die Kunsterklärungen, welche die Wirkung zur Grundlage nehmen [...] müssen in ihren Konsequenzen auch notwendig den Fehler begehen, statt von der Schönheit vom Geschmack, das heißt statt von Gott vom Gebete zu reden. Und so werden sie ungläubig und verwirren sich immer mehr.⁴⁹⁾

Hofmannsthal, der in seinen Reflexionen Rilke diametral entgegengesetzt ist, begeht in der Tat häufig diesen „Fehler“. Die einzige Möglichkeit, die Wirkung – und das heißt hier: die Dichtung – an feste, objektive Maßstäbe zu binden, liegt darin, wieder an die Idee der Dichtung als Übertragung von Bildungswerten anzuknüpfen. Das mag über Hofmannsthals allmähliche Hinwendung zur Tradition, über den Zielgedanken seiner verlegerischen und organisatorischen Tätigkeit Aufschluss geben sowie über den späteren Entwurf eines als gemeinsamen Raum gedachten „Schrifttums“. Ansonsten kann er aber nicht umhin, sich mit dem (nicht unbedingt „idealen“) Leser und mit der Lektüre, mit dem Geschmack und dessen möglichen Verwirrungen auseinanderzusetzen. Das geschieht in exemplarischer Weise zehn Jahre später in der Rede ›Der Dichter und diese Zeit‹. Trotz der berauschenden Schilderung des Dichters als „fürstlichen Pilger“, der „aus dem Verborgenen eine Welt regiert“ (RA I, 63) – einer Darstellung der dichterischen Existenz, die als „magna charta“ des modernen Dichters bezeichnet worden ist⁵⁰⁾ – wird auch in diesem Text die programmatische Absicht, „dem Lebendigen [...] verbunden“ zu bleiben (RA I, 55), Hofmannsthal dazu zwingen, am Ende seiner Rede den Wert der Dichtung von ihrem Leser abhängig zu machen:

Es hat keinen Sinn, eine wohlfeile Antithese zu machen und den Büchern das Leben entgegenzustellen. Denn wären die Bücher nicht ein Element des Lebens, ein höchst zweideutiges, entschlüpfendes, gefährliches, magisches Element des Lebens, so wären sie gar nichts und es wäre

⁴⁶⁾ Und das selbst dann, wenn der Gedankengang des späten Tolstoj dem Hofmannsthals nicht so nahe steht. Denn Tolstoj verurteilt die moderne Lyrik und die moderne Kunst, da diese sich von der wahren Aufgabe der Kunst – die Mitteilung von Gefühlen – abgewandt habe.

⁴⁷⁾ RAINER MARIA RILKE, *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von MANFRED ENGEL u. a., Frankfurt/M. und Leipzig 1996, Bd. 4, S. 114.

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 116.

⁴⁹⁾ Ebenda, S. 115f.

⁵⁰⁾ Vgl. WALTER REHM, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, Düsseldorf 1950, S. 383.

nicht des Atems wert, über sie zu reden. Aber sie sind in der Hand eines jeden etwas anderes, und sie leben erst, wenn sie mit einer lebendigen Seele zusammenkommen. (RA I, 77)

Der Relativismus, nach dem die Bücher, von ihrem Leser abhängig, „etwas anderes“ werden, ist auch hier der Preis dafür, dass Kunst und Leben keinen Gegensatz bilden. Wie schon in der um zehn Jahre früheren Rede, so wird auch in ›Der Dichter und diese Zeit‹ die Existenz selbst der Dichtung von ihrem Rezipienten bestimmt: „Denn sie [die Dichter] sind ewige Antwortende und ohne die Fragenden ist der Antwortende ein Schatten“ (RA I, 79).

Sind solche Reflexionen der Ausdruck eines, von Rilke perhorreszierten „Fehlers“ – Hofmannsthal selbst wird Jahre später mit großer Strenge auf ›Der Dichter und diese Zeit‹ zurückblicken, da dessen Thema ihm „geistig nicht bewältigt“ erscheinen wird⁵¹⁾ –, so handelt es sich in Wahrheit um einen höchst fruchtbaren Fehler. Indem er nicht von einer absolut postulierten „Schönheit“, sondern von der Empirie des „Geschmacks“ spricht, wird Hofmannsthal dazu geführt, sich mit dem für die moderne Kunst und Ästhetik konstitutiven Gegensatz von Autor und Publikum, von Genie und Geschmack, von Produktion und Wirkung gründlich auseinanderzusetzen. Das bringt ihn auch dazu, einige Entwicklungen der modernen philosophischen Hermeneutik zu antizipieren: bereits die oben zitierte Auffassung der Beziehung zwischen Leser und Dichter als Frage und Antwort legt das nahe.⁵²⁾ Als Hofmannsthal in einem anderen Text – in den ›Unterhaltungen über ein neues Buch‹ (1906) – die produktive Rolle des Lesers, der „zu ergänzen“ versteht, nachdrücklich betont, knüpft er nicht nur an Novalis an – nach dem „der wahre Leser [...] der erweiterte Autor sein“ sollte⁵³⁾ –, sondern er nimmt gleichsam den Grundzug des hermeneutischen Prozesses vorweg, den Gadamer wie folgt charakterisiert: „Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor. Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten.“⁵⁴⁾ Auch Hofmannsthals Hinweis auf „das mächtige Geheimnis der Sprache“ (RA I, 63), in der nicht nur geschrieben, sondern auch „gedacht wird“ (RA I, 64), rückt ihn in die Nähe dieser philosophischen Richtung.

Der für Gadamer und noch mehr für Heidegger grundlegende ontologische Wert der Sprache bleibt Hofmannsthal aber eher fremd. Indem er den Wert der Dichtung in einen rezeptiven, hermeneutischen Prozess versetzt, entdeckt er dann gleichsam die „vocazione nichilistica“ der Hermeneutik.⁵⁵⁾ Denn sobald er seinen

⁵¹⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL–PAUL ZIFFERER, Briefwechsel, hrsg. von H. BÜRGER, Wien 1983, S. 188.

⁵²⁾ Vgl. HANS GEORG GADAMER, Gesammelte Werke, Tübingen 1986, Bd. 1, S. 375: „Wir kehren also zu der Feststellung zurück, daß auch das hermeneutische Phänomen die Ursprünglichkeit des Gesprächs und die Struktur von Frage und Antwort in sich schließt.“

⁵³⁾ NOVALIS, Schriften, hrsg. von PAUL KLUCKHOHN und RICHARD SAMUEL, Stuttgart 1960, Bd. 2, S. 470.

⁵⁴⁾ GADAMER, Gesammelte Werke (zit. Anm. 52), Bd. 1, S. 301.

⁵⁵⁾ Vgl. GIANNI VATTIMO, Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia, Roma und Bari 1994, S. 3ff. – Mehr noch als eine Antizipation von Gadamers Hermeneutik – darauf weisen hin: JOST BOMERS, Sprachskepsis in Hofmannsthals Werk als Antizipation

Blick auf den Leser lenkt, öffnet sich der Abgrund einer interpretativen Willkür⁵⁶) – die Bücher sind „in der Hand eines jeden etwas anderes“ –, so dass der als Dialog gedachte Prozess der Rezeption keine Hierarchie mehr aufweist und auf eine feste ästhetische Rangordnung verzichtet werden muss: „Diese haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nicht-Dichter erscheint mir gar nicht möglich“ (RA I, 54) schreibt Hofmannsthal in ›Der Dichter und diese Zeit‹. Damit zieht er die wohl nicht erfreuliche Schlussfolgerung eines Gedankengangs, der für seine frühere ästhetische Reflexion charakteristisch ist. Bereits in einem Brief aus dem Jahr 1895 war Hofmannsthal zum Beispiel auf dasselbe Problem gestoßen, als er von seiner Dostojewski-Lektüre und von deren Bedeutung fürs Leben sprach: Hatten ihm „die Karamasow sehr viel gesagt“ und das Leben bereichert – „ich habe meine Freunde lieber gehabt, das Schöne stärker und das Grauenhafte grauenhafter gespürt“ –, so fügte er gleich hinzu, dass es einem genauso gehen mag, „wenn man zufällig 3 merkwürdige Telegramme über den Krieg der Holländer auf Batavia gelesen hat“.⁵⁷) Jegliche Distinktion wird arbiträr, ja es wird unmöglich, zwischen einem Roman und einem Telegramm zu unterscheiden, sobald die Wirkung des Gelesenen nur vom Lesenden abhängt. Alles kann zum Kunstwerk werden, gerade weil nichts schon an sich ein Kunstwerk ist: „deswegen gibt es“, fuhr Hofmannsthal fort, „vom Standpunkt des Lesenden, keine guten und keine schlechten Bücher“.⁵⁸)

Bemerkenswert erscheint also Hofmannsthals Neigung, die Dichtung vom „Standpunkt des Lesenden“ zu betrachten. Auch in dieser höchst problematischen Aufwertung der Leserrolle ist die Eigenart Hofmannsthals innerhalb der Kultur der Jahrhundertwende zu suchen.

Sein Gedankengang unterscheidet sich dabei nicht nur von einem ästhetischen Diskurs, in dem es keinen Platz für die „Wirkung“ und das „Publikum“ zu geben scheint (so wie es bei George oder beim jungen Rilke der Fall ist), sondern auch von den theoretischen Reflexionen, in denen die Wirkung ein wichtiges Element ist (so wie es, freilich jeweils auf unterschiedliche Art, bei Poe, Pater und Klages der Fall ist). Solche wirkungsästhetischen Ansätze werden von ihm in vieler Hinsicht radikalisiert, so dass er sich oft mit der Unbeständigkeit, ja mit der Beliebigkeit der ästhetischen Erfahrung auseinandersetzen muss.

Wohl musste er sich den „Standpunkt des Lesenden“ zu Eigen machen, denn dieser koinzidierte mit dem „Standpunkt des Lebens“, und von diesem Standpunkt aus wollte der junge Hofmannsthal die Kunst betrachten, und dabei den

zeitgenössischer Hermeneutik, in: *Austriaca* 37, 1993, S. 61–73, und HEIKE GRUNDMANN, „Mein Leben zu erleben wie ein Buch“, Würzburg 2003, S. 154f. –, enthält also Hofmannsthals Gedankengang über die Wirkung und den Leser eine Antizipation späterer, eher relativistischer Entwicklungen der Hermeneutik.

⁵⁶) Das Problem der „Arbitrarität der Deutung“ taucht übrigens bereits in ›Der Tor und der Tod‹ auf, wie von Uwe Steiner hervorgehoben worden ist (UWE STEINER, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München 1996, S. 109ff.).

⁵⁷) HOFMANNSTHAL–KARG, Briefwechsel (zit. Anm. 3), S. 94.

⁵⁸) Ebenda.

„Zweifel“ an deren „Existenzberechtigung“ (RA III, 363) ausräumen. Angesichts einer Kunst, die stolz ihren Abstand vom Leben betont, angesichts einer dichterischen Sprache, die sich von den Dingen der Welt definitiv verabschiedet, bot der Leser tatsächlich eine Möglichkeit, der Dichtung doch einen Bezug zur Welt und zum Leben zu sichern. Deswegen avanciert der Leser zur unumgänglichen Instanz im literarischen Prozess: Von ihm erhält der Dichter eine Legitimation, und in ihm, in der auf ihn ausgeübten Wirkung, entfaltet die Dichtung ihren Sinn und „ihr ganz völliges Wesen“ (RA I, 18).

Zugleich aber war die dadurch erhaltene Legitimation leicht widerruflich und das Wesen der Dichtung blieb zweifelhaft. Suchte Hofmannsthal in der Wirkung die Lösung der Aporie zwischen Leben und Kunst, so erwies sich eine solche Lösung selbst als Problem. Mit dem Rekurs auf den Leser war es wohl möglich, auf die Frage „wozu Kunst?“ zu antworten; zugleich aber ließ eine solche Antwort eine andere, noch grundsätzlichere und beängstigende Frage durchschimmern, nämlich: Was ist Kunst? Was ist ein Gedicht, wenn sein Wesen in der Wirkung liegt, und seine Wirkung vom Leser abhängt?

Musste sich einerseits Hofmannsthals Aufmerksamkeit auf den Moment der Rezeption richten (so dass er zum Beispiel 1903 sogar einen Aufsatz über diejenigen, „in denen das Gedicht lebt“, plant),⁵⁹⁾ so wurde es ihm andererseits notwendig, angesichts der damit sich eröffnenden nihilistischen Perspektive Abstand von einer solchen philosophisch-ästhetischen Richtung zu nehmen. Dem Abgrund eines interpretativen Relativismus versucht er dann zu entgehen, nicht indem er die ontologische Relevanz der Sprache untermauert, sondern indem er auf eine gedankliche Tradition Rekurs nimmt, welche das Sein einer Welt jenseits der Sprache postuliert, so wie es am deutlichsten aus der Ankündigung der ›Neuen Deutschen Beiträge‹ (1922) herauszulesen ist: „Die Sprache, ja, sie ist Alles; aber darüber hinaus, dahinter ist noch etwas: die Wahrheit und das Geheimnis“ (RA II, 197).

⁵⁹⁾ Vgl. HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 22), Bd. 31, S. 337.