

http://medaes13.medienwissenschaft.uni-siegen.de/Archiv_Texte/8_Texte/0_na.pdf

TURNER, VICTOR [1974]:

Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual.

1974 1974.

Tod und Transzendenz im geistigen Raum

Das Gedächtnistheater des jungen Hofmannsthal

Welch ein Erlebnis aber auch, dieses neunzehnte Jahrhundert, so wie der deutsche Geist es durchzumachen hatte, [...] bis endlich in diesem ganzen scheingeistigen Bereich die Luft unatembare wurde, bis endlich aus diesem Pandämonium von Ideen, die nach Lebenslenkung gierten – als ob es lebenslenkende Ideen geben könnte –, er sich losrang, unser suchender deutscher Geist, bewährt mit dieser einen Erleuchtung: daß ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist – daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen, wie die Romantik währte, unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen.¹

Mit beschwörenden Worten gedenkt Hugo von Hofmannsthal in seiner berühmten Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« der Überwindung des 19. Jahrhunderts, dessen komplementäre Fehlentwicklungen – der »scheingeistige Bereich« eines philiströs auftrumpfenden Bildungskanons und das »Pandämonium« eines abgehobenen Wissenschaftsidealismus – die Ansprüche der Lebenswirklichkeit zunehmend erstickten oder ignorierten. Im Spannungsfeld zwischen der »Verengung des Raumes« zur rigiden Topik einerseits und der »Vergeudung des Raumes« in romantischer Schwärmerei andererseits entwirft der Dichter die Vorstellung eines »Geistraumes«, der nicht topographisch – durch die Errichtung einer »geistigen Besitzordnung« oder das »Wohnen auf dem Heimatboden« – bestimmt ist und dennoch Verbindlichkeit beansprucht: »Alles Höhere, des Merkens Würdige aber, seit vielen Jahrhunderten, wird durch die Schrift überliefert.«²

Der literarische Gedächtnisraum, von dem Hofmannsthal redet, ist als übernationaler und atopischer das genaue Gegenmodell zu dem des 19. Jahrhunderts, der in der Errichtung von Nationalmuseen und Literaturarchiven seine monumentalistische Manifestation hatte, und dessen nur scheinbar konträres Pendant die vergeistigte und insofern nicht weniger »hybrid gewordene Wissenschaft« war, die ihre Vertreter zu »raumlosen Gefangenen« ihrer Gedankenwelten machte.³ Als Ursprung beider Tendenzen aber sieht Hofmannsthal »jene Geistesumwälzung des sechzehnten Jahrhunderts, die wir in ihren zwei Aspekten Renaissance und Reformation zu nennen pflegen«; was in ihnen als reziproke Vereinseitigung anhub, sei zu korrigieren durch eine »innere Gegenbewe-

¹ Hugo von Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. In: H.v.H.: *Reden und Aufsätze III (1925–1929). Aufzeichnungen*. Frankfurt/M. 1980 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden) S. 24–41, hier S. 39.

² Ebd., S. 40, S. 30, S. 24.

³ Ebd., S. 34.

gung«, ja eine »konservative Revolution von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt«. »Ihr Ziel«, so lautet sein abschließender Ausblick, »ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könnte.«⁴

Die neue deutsche Wirklichkeit sollte anders aussehen als diejenige, die Hofmannsthal am 10. Januar 1927 vor seinen Zuhörern an der Münchner Universität imaginierte. Die Realität folgte vielmehr den Antizipationen der nationalsozialistischen Propaganda, wie sie etwa Josef Nadler bereits drei Jahre vor der »Schrifttums«-Rede kundtat: »Über uns, das Geschlecht eines strudelnden Chaos, ist es verhängt, nicht überkommene Formen zu pflegen, sondern formlos, formfrei, formenbefreit zu sein.«⁵ Um so mehr stellt sich die Frage nach der Triftigkeit von Hofmannsthals Diagnose, die dem kulturellen Gedächtnis des 19. Jahrhunderts ein falsches bzw. verlorenes Raumverständnis attestiert und sie, kühn generalisierend, aus Renaissance und Reformation, den historischen Vorläufern emanzipierter Kunst und Wissenschaft, herleitet. Das schillernde Stichwort von der »konservativen Revolution« macht diese Position vollends prekär.⁶ Als »Gegenbewegung gegen die Neuzeit schlechthin« hat denn auch Gerhard R. Kaiser erst unlängst die »Schrifttums«-Rede scharf kritisiert; er sucht ihr nachzuweisen, daß sie mit ihrer »Ideologie einer Literatur und Nation zusammenschließenden letzten Verbindlichkeit von einem Einheitswahn gezeichnet ist, der unter den Bedingungen der Moderne scheitern muß«, ja sie partizipiere an jener »Überhöhung des Deutschen, die [...] im Nationalsozialismus in die Katastrophe führte«.⁷ Wenn diese Beurteilung zuträfe, dann wäre in der Tat Hofmannsthals »Extrem einer idealtypischen Antithese«,⁸ mit der er den Gedächtnisraum des 19. Jahrhunderts pathologisiert, ein verhängnisvoller Irrtum. Die Entscheidung über diese Hypothese indessen obliegt einer näheren Analyse des Formbegriffs, auf den die Rede sich in ihrem Ausblick beruft.

Worin besteht die »Form«, die Hofmannsthal den von ihm unterstellten Tendenzen entgegenstellen zu müssen glaubte? Arbeitet sie der geschichtlichen Katastrophe tatsächlich zu oder erinnert sie nicht vielmehr an die von ihr uneingelöst, vernichteten Potentiale? Die Antwort, darauf läuft auch die Argumentation Kaisers hinaus, muß im dichterischen Œuvre gesucht werden – und zwar nicht nur demjenigen aus dem Umfeld der »Schrifttums«-Rede, denn dies verengt die Beurteilungsperspektive allzu sehr auf ein simples Vergleichsmodell

⁴ Ebd., S. 41.

⁵ Josef Nadler: Goethe oder Herder? In: *Hochland* 22 (1924/25), H. 1, S. 1–15, hier S. 14.

⁶ Vgl. zur Verbindung der Hofmannsthalschen Verwendung des Begriffs mit der ästhetischen Revolte der Vorkriegszeit Hermann Rudolph: *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*. Tübingen 1970; und zur Begriffsgeschichte allgemein Stefan Breuer: *Anatomie der Konservativen Revolution*. Darmstadt 1995.

⁷ Gerhard R. Kaiser: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«? In: *George-Jahrbuch* 1 (1996/97), S. 124–152, hier S. 148 und 149.

⁸ Ebd., S. 145.

von poetischer Theorie und Praxis, das sich dann zwangsläufig, wie jene Argumentation zeigt, in einer konfrontativen Gegenüberstellung erschöpft. Der Blick muß sich vielmehr auf das Gesamtwerk beziehen; er muß sich von den am Ende des Lebens formulierten Gedanken auf die dichterischen Anfänge zurückwenden, um von dorthier nach Kontinuitäten zu fragen – zumal mit Mathias Mayer festzustellen ist: »Immer wieder kehrt Hofmannsthal bei der Wertung und Gruppierung seiner Werke zu *Tor und Tod* als einem Fixpunkt« zurück, in dem er noch 1928 voll Stolz »nicht Weniges vom *heutigen* Weltzustand antizipiert« glaubt.⁹ Das Jugenddrama, das ursprünglich *Der neue Todtentanz* heißen sollte,¹⁰ sei daher im folgenden daraufhin untersucht, inwieweit es als dichterische Frühform jener Denkfigur angesehen werden kann, die schließlich von der »Schrifttums«-Rede resümierend explizit gemacht wird. Im Mittelpunkt steht dabei die mysteriöse Lösung des dramatischen Konflikts, die Erweckung des Lebens durch die Begegnung mit dem Tod, die zunächst vor dem kulturkritischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit dargestellt werden soll (1.). Diese Lösung hat ihre poetische Analogie in einem Sprachduktus, der – allgemein gesprochen – seine Befangenheit im literarischen Kanon durch ein Innwerden seiner eigenen Mortifikationen überwindet (2.). Konkret zeigt sich die Reanimation des abgestorbenen Gedächtnisraums als Dynamik intertextueller Reminiszenzen, die sich auf literarische Parallelen, insbesondere die Magiertragödie in Goethes *Faust* beziehen (3.). Es ist dieser Rückverweis mit seiner konzisen Einschreibung in die Problemkonstellation des Dramas, der verständlich macht, warum Hofmannsthal der Überzeugung ist, daß die Überwindung des neunzehnten Jahrhunderts aus einer inneren Gegenbewegung gegen das sechzehnte hervorzugehen habe: Ihr latentes Vorbild ist jene Zwischenstellung zwischen Renaissance und Reformation, wie sie exemplarisch in Giordano Brunos Magisierung des Memoria-Theaters zum Ausdruck kommt (4.).

1.

Das 1893 verfaßte Stück des gerade erst neunzehnjährigen, immens gebildeten Dichters spiegelt das Lebensgefühl seiner Epoche im »Kostüm der zwanziger Jahre«,¹¹ dem beginnenden Biedermeier also. Claudio, dessen Name sich aus

⁹ Mathias Mayer: *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 39 (Hervorhebung im Zitat von Hofmannsthal).

¹⁰ Hofmannsthal: [Kommentar] *Der Tor und der Tod*. In: H.v.H.: *Sämtliche Werke III. Dramen I*. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. Frankfurt/M. 1982 (= *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*), S. 429–495, hier S. 429.

¹¹ Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod*. In: H.v.H.: *Gedichte. Dramen I (1891–1898)*. Frankfurt/M. 1979 (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden*), S. 279–298, hier S. 280. – Im folgenden werden Zitate aus dem Stück nach dieser Ausgabe mit Nennung der Seitenzahl belegt.

dem lateinischen Wort für »Tor« herleitet,¹² sitzt in seinem »Studierzimmer«, das nach »Empiregeschmack« eingerichtet ist. Die Bühnenbeschreibung enthält alle Insignien jenes ambivalenten Umgangs mit dem Gedächtnisraum, den die eingangs zitierte »Schrifttums«-Rede als charakteristisch für das 19. Jahrhundert darstellte. Einerseits die Öffnung ins Freie: »große Fenster«, »Glastüre auf den Balkon«, »hängende Holzterrasse in den Garten«, »Grundton der Tapete licht, fast weiß«. Andererseits der museale Verschluss: »An den Pfeilern Glaskästen mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarzgedunkeltes Bild eines italienischen Meisters« (281). Claudio erlebt diese Einrichtung als »Rumpelkammer voller totem Tand« (283); er wohnt zwar in ihr, fühlt sich aber nicht heimisch und durchschreitet sie wie ein Museumsbesucher, der nur noch in mechanischer Routine vor jedem Exponat kurz innehält, um sich dann, »alles öd« findend, dem nächsten zuzuwenden. »Vor dem Kruzifix«, »Vor einem alten Bild«, »vor einer Truhe«, vor den »alten Lauten«, vor den Glaskästen mit ihren Exponaten mythologischer Figuren der Antike (283f.) überkommt den Überdrüssigen doch immer wieder nur derselbe Gedanke: »Ich hab mich so an Künstliches verloren« (284). Was auch immer in Claudios Blickfeld gerät – unwillkürlich fließt Kennerschaft in seine Wahrnehmung ein. Das Gemälde der Gioconda sieht er durch die Brille der Leonardo-Interpretation Walter Paters,¹³ und selbst beim Ausblick auf den Sonnenuntergang kann er sich von kunsthistorischen und literarischen Assoziationen nicht freimachen: Der »Alabasterwolkenkranz« erinnert ihn an Madonnenbilder der »Meister von den frühen Tagen« (281), der Glanz der Berge setzt sich aus Versen Nikolaus Lenaus und Goethes zusammen, die Farben der Landschaft stammen von Claude Lorrain, und die Schilderung ihrer Atmosphäre kulminiert in einem Hölderlin-Zitat.¹⁴ Claudio kann nicht mehr umhin, sein »Leben zu erleben wie ein Buch« (284). An nichts findet er realen Halt. So beneidet er die Menschen von schlichterem Gemüt, auf deren Behausungen er nun seinen Fensterblick richtet: »Jetzt zünden sie die Lichter an und haben / In engen Wänden eine dumpfe Welt / Mit allen Rausch- und Tränengaben / Und was noch sonst ein Herz gefangenhält« (282). Aber auch damit spricht Claudio nur einen vorformulierten Gedanken aus, diesmal von Kierkegaard.¹⁵

Unschwer läßt sich in Hofmannsthal's Charaktereinführung der *Fin de siècle*-Typus des Ästheteten erkennen, der den Kontakt zum Leben verloren hat. In der raumlosen Weite seines Bücherkosmos befangen, sehnt er sich nach gefühlten Bindungen und erspürten Begrenzungen. Den Behausten seiner Epoche frei-

¹² Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. In: H.v.H.: *Reden und Aufsätze III* (Anm. 1), S. 597–627, hier S. 600.

¹³ Hofmannsthal: *Kommentar* (Anm. 10), S. 482.

¹⁴ Ebd., S. 480f.

¹⁵ Vgl. Manfred Hoppe: *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal's*. Berlin, New York 1968, S. 16ff.

lich geht es nicht besser als ihm. Auch ihnen ist die reale Welt aus dem Blick geraten. Denn ihr Raumbewußtsein ist von jener Art, wie sie die ›Schrifttums‹-Rede als das Pendant zu dem in Claudio repräsentierten Entfremdungszustand kennzeichnete: Es ist das des philiströsen Philologen, der den geistigen Höhenflug scheut und sich in den Speicherhäusern des kulturellen Gedächtnisses einnistet, um in dieser Abgeschlossenheit sein Dasein zu fristen. Eine anschauliche Beschreibung dieses komplementären Gegentyps zu Claudio gibt Hermann Bahr, Wegbereiter und Freund Hofmannsthals, in seinem Rückblick auf den Betrieb des 1885 errichteten Weimarer Goethe-Archivs, der als pointiertes Porträt eines Lebens unter den Bedingungen der Museumskultur des 19. Jahrhunderts angesehen werden kann:

Diese jungen Germanisten saßen im Archiv zu Weimar über Goethes Schriften, Frühling kam und ging, es ward wieder Herbst, Nietzsche sank in Geistesnacht, der alte Kaiser starb, ihm folgte der Sohn, folgte der Enkel auf den Thron, Bismarck ging, Bismarck starb, Deutschland schwoll, stark und reich und neu, dem Deutschen ward enge, Volk zog aus, übers Meer, in die Welt, Deutschland wurde kühn und laut, [...] aber jene saßen noch immer tagaus, tagein dort im Archiv zu Weimar über Goethes Schriften. Sie lasen Goethe, darin bestand ihr Leben: es hat etwas Heroisches, und es hat etwas Mönchisches, und es hat auch etwas Monomanisches zugleich. Einen eigenen Menschenschlag ergab es [...] Ein fast erhabenes, rührendes, leicht ans Lächerliche streifendes Geschöpf mit faustischem Zügen, aber auch einigen vom Famulus, gewissermaßen: Eckermann als Generation ist der Goethephilolog.

Claudio, ganz und gar kein Eckermann, steht als das andere Extrem mit diesem doch in einer historischen Schicksalsgemeinschaft. Sein weiter Horizont verdankt sich der Kleinarbeit der Philologen, die ihn in pedantischer Blickbeschränkung mit Material versorgen. Fern vom Leben stehen sie beide, beide vergessen sich selbst im Bücherwissen. Und so trifft Bahrs Resümee über die Goethe-Philologie auf beider gelehrte Torheit zu:

...ja, wir kennen Goethe besser als eigentlich irgendwer unter uns sich selber kennt, wir wissen von ihm viel mehr als von uns selbst, weil wir doch, was wir erleben, Gott sei Dank meistens gleich wieder vergessen, aber jeder Atemzug seines Lebens ist uns unvergänglich.¹⁶

»Unfähig des Vergessen« zu sein, zeiht sich auch Claudio, dessen »überwacher Sinn« jede Lebensregung sogleich in ein Bildungsgut verwandelt, das »tausende Vergleiche« herbeizitiert, bis schließlich das eigene Existenzgefühl darin untergeht – »zerfasert und zerfressen / Vom Denken, abgeblaßt und ausgelaut!« (283). Die Selbstdiagnose – in ihrer Diktion von Shakespeare und Herder entlehnt¹⁷ – greift ein Leitmotiv der zeitgenössischen Kulturkritik auf: die Überdeterminierung des externalisierten Gedächtnisses, das die Erfahrung des Erinnerns enteignet, im toten Speicherwissen untergehen läßt. Gleichwohl ist es kein Anachronismus, wenn Hofmannsthal sein Stück am Beginn des 19. Jahrhunderts spielen läßt. Mit Hegel bereits war der topische Gedächtnisraum, der

¹⁶ Hermann Bahr: *Sendung des Künstlers*. Leipzig 1923, S. 23.

¹⁷ Vgl. Hofmannsthal: *Kommentar* (Anm. 10), S. 482f.

sich von den mnemonischen Architekturen der antiken Rhetorik bis zu den starren Tableaus der naturgeschichtlichen Klassifikationssysteme und die »Schemata der Naturphilosophie« mit ihren »toten Typen« kontinuierten, einer fundamentalen Kritik verfallen. In seinen Vorlesungen über die »Geschichte der Philosophie« verurteilt er die klassische *ars memoriae* als »eine schlechte Kunst«, die zu »heillosesten Kombinationen« führe. Die einzige Einschränkung seines Verdikts macht er bei Giordano Bruno, dessen mnemonische Schriften »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung gegeben« hätten.¹⁸ In diesem Sinne vollzieht Hegel eine folgenreiche Binnendifferenzierung des Memoria-Begriffs, die mit einer Neubewertung des Vergessens einhergeht: Unter Gedächtnis versteht er nurmehr ein »Beinhaus der Wirklichkeiten«, ja einen »Galgen, an dem die griechischen Götter erwürgt hängen«, ¹⁹ das Erinnern dagegen etymologisch als »Sich-innerlich-machen, Insichgehen«. ²⁰ Kierkegaard greift diese Unterscheidung auf und deutet sie existentialistisch um. In *Entweder – oder* beschreibt er die Situation des modernen Ästheten in einem entsprechenden Bild, das nicht nur Hofmannsthals Gedicht »Nox Portensis Gravida« erstaunlich nahekommt, ²¹ sondern auch der Klage Claudios:

Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch auf des Berges Spitze zwischen Wolken liegt; niemand kann sie erstürmen. Von ihr stoße ich hernieder in die Wirklichkeit und packe meine Beute; jedoch ich bleibe nicht da unten, ich bringe meine Beute heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten meines Schlosses. Allda leb ich einem Toten gleich. ²²

Auch Kierkegaard konstruiert seinen Begriff des Erinnerns aus der Hegelschen Antithese zum Gedächtnis. »Unter Entgegensetzung wider das im Gedächtnis Behalten«, schreibt er in den *Stadien*, »begehre ich mit Themistokles, vergessen zu können; sich erinnern aber und vergessen sind keine Gegensätze.« ²³ Für Nietzsche schließlich wird das »Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen [...] unhistorisch zu empfinden«, zur Bedingung des Lebensglücks schlechthin, ²⁴ und er äußert die Vermutung, es sei »nichts furchtbarer

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III. In: G.W.F.H.: *Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt/M. 1995, Bd. 20, S. 39 und 33.

¹⁹ Hegel: Frühe Schriften. In: G.W.F.H.: *Werke* (Anm. 18), Bd. 1, S. 346 und 432.

²⁰ Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II. In: G.W.F.H.: *Werke* (Anm. 18), Bd. 19, S. 44.

²¹ Vgl. Karl Pestalozzi: *Sprachsepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*. Zürich 1958, S. 87.

²² Sören Kierkegaard: *Entweder / Oder*. (3. Aufl.). Gütersloh 1993, S. 45f.

²³ Sören Kierkegaard: *Stadien auf des Lebens Weg*. Band 1. (3. Aufl.). Gütersloh 1991, S. 13.

²⁴ Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: F.N.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. 15 Bände. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1988, Bd. 1, S. 243–334; vgl. insbes. S. 248ff.

und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen, als seine *Mnemotechnik*.²⁵

Der Umschlag des dramatischen Konflikts in Hofmannsthals »neuem Todtentanz« ist vor dem historischen Hintergrund dieser Gegenbewegungen zum topisch-mnemonischen Gedächtnisraum zu sehen. Wie in Hegels »Beinhaus« kommt Claudio sich vor, wenn er das abgestorbene Leben der Kunstgeschöpfe in seinen Truhen und Vitrinen aus »toten Augen« (282) betrachtet; und er findet die Rettung vor seiner exzentrischen Selbsterstreuung in »tausende Vergleiche« analog zur Hegelschen Wendung gegen eine Gedächtnistechnik, die zu den »heillosesten Kombinationen« führt, durch ein er-innerndes Insichgehen. Wie Kierkegaards Dichter »einem Toten gleich« in Gedanken lebend, kommt Claudio schließlich doch zur Anamnesis der eigenen Existenz, indem er ein amnesisches Begehren nach Art des Themistokles entwickelt. »Unfähig des Vergessens« wie Nietzsches unglücklicher Geschichtsschreiber, wird er endlich lernen, »unhistorisch zu empfinden«. Doch der Preis dafür ist hoch: Nur der Tod kann ihn noch »lehren, / Das Leben [...] einmal ehren« (291). Erst bei den morbiden Klängen der Todesgeige vermag Claudio sich jenen »langersehten Schauern« hinzugeben, die sein adynamischer Gedächtnisraum, seine »Rumpelkammer voller totem Tand« vermissen ließ. »Rücklebend« die musealen Insignien um sich her vergessend, wird er in die eigene Vergangenheit versetzt, als noch »alle Dinge / dem liebenden Erfassen nahgerückt« waren und er sich von ihnen noch »beseelt und tief entzückt« fühlen konnte. Die Speicherlast des »allzu alten, allzu wirren Wissens / [...] Vergeht, von diesem Laut des Urgewissens« (287). Statt dessen erscheinen ihm nun die Geister von drei Verstorbenen, an denen er schuldig wurde: seine Mutter, die verlassene Geliebte und der Freund. Sie wecken seine Reue über die Gleichgültigkeit, Treulosigkeit und zersetzende Kälte, mit denen er ihnen begegnet war. Das eingeklagte Gefühl für seine Mitmenschen stellt sich in dem Moment ein, als ihm bewußt wird, daß er sie endgültig verloren hat. Beim Entschwinden des Erinnerungsbildes seiner Mutter spürt er erstmals »alle Wurzeln [...] nach ihr sich zuckend« drängen (293). So wird die Begegnung mit dem Tod zur Voraussetzung einer erinnernden Vergegenwärtigung. »Erst da ich sterbe, spür ich, daß ich bin«, erkennt Claudio, und beschließt: »Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!« (297)

Mit der Verwunderung des Todes darüber, daß die Menschen »Wege noch im Ewig-Dunkeln finden« (298), endet das Stück. In der Tat rühren Claudios letzte Worte an ein Mysterium, die Koinzidenz von Leben und Tod, die ewig rätselhaft bleiben muß. Was aber bedeutet Claudios Sterben für die darin artikuliert Ästhetismusproblematik? Ist der »Tod des Ästheten«²⁶ zugleich der Tod einer Äs-

²⁵ Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: F.N.: *Sämtliche Werke* (Anm. 24), Bd. 5, S. 245–412, hier S. 295.

²⁶ Richard Alewyn: Der Tod des Ästheten. In: R.A.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen 1958, S. 64–77.

thetik, die ihn symbolisch zur Darstellung bringt? Muß auch die literarische Sprache sterben, um den mortifizierten Gedächtnisraum der Schrift, dem sie angehört, zu neuem Leben zu erwecken? Auch dies wäre ein rätselhafter Vorgang, ein poetisches Mysterium, über das die Form des Dramas Auskunft zu geben hätte.

2.

Der Tod der literarischen Sprache ist ein Motiv, das insbesondere der *Brief des Lord Chandos* in aller Deutlichkeit reflektieren wird. Doch ebenso, wie hier die Lösung des Problems nicht in einer Absage an die Dichtung besteht, so verweist schon Hofmannsthals Jugenddrama im Sinne einer immanenten Poetik auf die gegenteilige Konsequenz. Claudios Schlußverse geben einen Hinweis darauf, daß der ästhetistische Weltverlust nicht durch ein Entsagen der literarischen Sprache zu überwinden ist, sondern im Gegenteil durch die Steigerung ihrer fiktionalen Lebensferne: »Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß / Geträumten Fühlens ihn erwachen machen« (297). Das artifizielle Sprechen, das die zitathaft erstarrten Formen der Prätexte nicht scheut, sondern verstärkt in sich aufnimmt, bis es im Übermaß der Assoziationen, Anspielungen und Verweise auf Vergangenes den toten Gedächtnisraum des literarischen Kanons von innen her aufsprengt und die darin gebundenen Gefühlsenergien freisetzt – diese Todesbegegnung des artifiziellen Sprechens ist das poetische Pendant zu Claudios Erinnerungsprozeß, der im Sterben sein Leben zurückgewinnt. Der junge Hofmannsthal, der über eine frappierende Kenntnis der Weltliteratur verfügte, hat die Wandlung seines Helden nicht etwa dadurch poetisch eingefangen, daß er den als Rede eines Ästheten markierten Eingangsversen eine von der Last des Bildungserbes befreite Sprache gegenüberstellte, sondern er hat im Gegenteil alles in sie hineingelegt, was sein breiter Bildungshorizont aufzubieten vermochte. Die Selbstfindung Claudios ist von der Literaturkenntnis seines Autors förmlich imprägniert. Den Auftakt macht Goethes *Faust* (V. 783f.): »Musik? ... Tön fort, Musik, noch eine Weile so / Und rühr mein Innres also innig auf« (286f.). Bei Goethe freilich ist es Chorgesang, nicht Geigenspiel, was zur Erweckung von »kindlichem Gefühle« (V. 781) führt, doch wie bei ihm der Erinnerungsvorgang »des Glockentones Fülle« (V. 773) assoziiert, so hört auch Hofmannsthals Claudio – als gelte es, die literarische Reminiszenz zu sichern – aus den »kindisch-tiefen Tönen« vergangenes »Glockenläuten« heraus (288 u. 287). Sein »Schauern« (287, vgl. 288 u. 289) ist natürlich ebenfalls goethisch (z.B. *Faust*, V. 473), wird aber präzisiert durch eine Passage aus Herders Reisejournal.²⁷ Das Erscheinen des Todes (288) rekurriert auf Maeterlincks Drama *L'In-*

²⁷ Vgl. den Hinweis von Katharina Mommsen in Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. von Katharina Mommsen. Stuttgart 1976, S. 133f.

truse, der erste Wortwechsel mit ihm hingegen auf Matthias Claudius' *Der Tod und das Mädchen*.²⁸ Die schöne Gestalt des Todes, auf die dann verwiesen wird, ist ein antiker Topos, den Hofmannsthal einem Fragment Heraklits²⁹ oder den einschlägigen Abhandlungen Lessings und Herders entlehnen konnte. Seine gefühlserschütternde Wirkung aber trägt neuere Züge: sie weist deutliche Parallelen zu Goethes *Prometheus*-Drama (V. 397–416) auf. Die topischen Vorbilder für das anschließende Streitgespräch zwischen Claudio und dem Tod (289ff.) sind freilich Legion; sie reichen von der Antike über das Mittelalter bis in die deutschen Totentanzdichtungen und haben zahlreiche Spuren in Hofmannsthals »neuem Todtentanz« hinterlassen.³⁰

Die Kette der Zitate und Verweise reißt auch im weiteren Verlauf des Dramas nicht ab. Bibelkundig beneidet Claudio Jakobs ringende Gottesnähe³¹ (290), mit Lenaus *Faust* beklagt er seine Bindungsunfähigkeit,³² und mit dem Goetheschen läßt er sich einen »Toren«³³ nennen (291). Und so geht es fort, von Motiv zu Motiv. Der Bogen spannt sich nicht nur von Platon bis Platen, er umfaßt die gesamte abendländische Kulturgeschichte von Homer bis in die unmittelbare Gegenwart Hofmannsthals, der sich auch immer wieder selbst zitiert. Die griechische Tragödie wird mit dem deutschen Volkslied konfrontiert, Montaignes Moralismus mit Nietzsches Nihilismus, Ibsen mit George – kurz: Die Sprachform des Dramas läßt die Reden seines Personals nicht als authentischen Selbstausdruck erscheinen, sondern montiert sie in wechselnden Konstellationen aus einzelnen Zitaten nach Art eines kombinatorischen Gedächtnistheaters. Dabei tun sich immer wieder neue Verbindungslinien auf. Die Klage des Freundes etwa (»Scheinbar gepackt [...] oder sonst«, 295) steht, wie der Kommentar anmerkt, in einer »Tradition [...], die vom »Stoizismus des Horaz« bis in die »Resignationsphilosophie« seiner eigenen Tage« – gemeint sind hier Baudelaire und Schnitzler – reicht.³⁴ Macht es da überhaupt noch Sinn, den einzelnen Verweisspuren nachzugehen? Ist es nicht müßig zu überlegen, ob Claudios Vers »Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!« von Euripides, Hölderlin, Schopenhauer oder Shakespeare herrühren könnte?³⁵

Eine positive Antwort könnte sich darauf stützen, daß jenes »Übermaß / Geträumten Fühlens«, das Claudio »erwachen« macht, seine poetische Analogie im Übermaß der literarischen Phantasien hat. Aber geht daraus schon eine vergleichbare Erweckungsfunktion hervor? Manche Kritiker glauben eher das Ge-

²⁸ Vgl. Hofmannsthal: *Kommentar* (Anm. 10), S. 484.

²⁹ Diese Anregung vermutet Alewyn: *Der Tod des Ästheten* (Anm. 26), S. 75f.

³⁰ Vgl. hierzu Hinrich C. Seeba: *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals »Der Tor und der Tod«*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, S. 167–178.

³¹ Vgl. 1 Mose, 32, 23ff.

³² Vgl. dort V. 3409f.

³³ Auf die entsprechenden Belege gehe ich weiter unten ein.

³⁴ Hofmannsthal: *Kommentar* (Anm. 10), S. 489.

³⁵ Ebd., S. 491. Der Hinweis auf Schopenhauer kommt von Alewyn: *Der Tod des Ästheten* (Anm. 26), S. 76.

genteil. Von Alfred Kerr bis Anton Kuh äußert sich immer wieder mokante Bewunderung für den »Antiquar« Hofmannsthal, der sein Werk zum »Hort für fremde Stile – neben dem eigenen« machte,³⁶ oder den »Meister der Lektüre-Wiedergabe«: »So tief er in seine Seele hinabtauchte«, schreibt Kuh, »er fand nur Stoffe der Weltliteratur. Er war so gründlich von ihr bearbeitet, daß er erst zu sich kam, wenn er sie bearbeitete.«³⁷ Bei aller Ironie indessen trifft diese Beobachtung gleichwohl den transformatischen Prozeß, den Hofmannsthal in seinem Dramenhelden stattfinden läßt – als Ausweg für eine persönlich empfundene Problematik. Gleichlautend zum Eingangsmonolog Claudios bekennt er in einem Brief aus jener Zeit: »ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen.« Doch er fährt fort: »erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum »Dichter« gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben.«³⁸ Auch dies ist ein Beleg dafür, daß Hofmannsthal die von ihm diagnostizierte Krise des Ästhetentums nicht durch die Rückkehr zum »wirklichen Leben« zu überwinden suchte, sondern durch das Hervorkehren seiner Künstlichkeit. Explizit wehrt er sich gegen das Rezeptionsstereotyp, daß die in *Der Tor und der Tod* dargestellte Künstlerproblematik aus dem »Selbstvorwurf einer dürftigen Natur« resultiere. Vielmehr sei das Drama »aus einer inneren Herrlichkeit und Fülle hervorgegangen«.³⁹

Es genügt freilich nicht, diese Fülle nur zu konstatieren. Um ihren eschatologischen Gehalt freizulegen, bedarf es einer näheren Einlassung auf ihre Anspielungen. Denn sie betreffen nicht nur die sprachliche Oberfläche, sondern auch die Thematik und Problemstellung des Dramas. Diesbezüglich grundlegend sind Beer-Hofmanns Erzählung *Der Tod Georgs*,⁴⁰ Lenas *Faust* und insbesondere natürlich der Goethesche, dessen Eingangsverse in einer von Alfred Kerr »fast parodistisch« genannten Penetranz aufgegriffen werden.⁴¹ Die parodistische Wirkung gehört aber durchaus zu den von Hofmannsthal bewußt in Kauf genommenen Konsequenzen seines Verfahrens, »Herrlichkeit und Fülle« auszudrücken: »es ist ein Hauch von jugendlicher Selbstironie über dem ganzen Ding«, schreibt er in dem erwähnten Brief. Der überzogene Anspielungsreichtum soll durchklingen. Dennoch ist das kein Selbstzweck, sondern Aspekt einer Sprachdynamik, die sich um so mehr entfaltet, je mehr sich der Rezipient ihren Assoziationen überläßt. Wie genau Hofmannsthal einer solchen Rezeption vor-

³⁶ Hier bezogen auf den *Jedermann*. In: *Der Tag*, Nr. 284, 3. 12. 1911. Illustrierte Zeitung.

³⁷ Anton Kuh: *Metaphysik und Würstl*. Zürich 1987, S. 279.

³⁸ Brief an Edgar Karg von Bebenburg, 6. 9. 1892. In: Hugo von Hofmannsthal, Edgar Karg von Bebenburg: *Briefwechsel*. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt/M. 1966, S. 19.

³⁹ Brief an Felix Braun, 22. 9. 1920. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1968, S. 416.

⁴⁰ Für Manfred Hoppe ist dies die entscheidende Grundlage. Vgl. Hoppe: *Literatentum* (Anm. 15), S. 50.

⁴¹ Alfred Kerr: Hugo von Hofmannsthal [1900]. In: A. K.: *Gesammelte Schriften*. Berlin 1917, R. 1, Bd. 1, S. 153.

gearbeitet hat, sei im folgenden an der Hauptspur des Verweisgeflechts demonstriert.

3.

Die Fokussierung auf Goethes *Faust* hat sich allerdings sogleich mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen, eine überholte Forschungsposition zu restaurieren. Gotthart Wunberg stellt diesbezüglich fest: »Auf die Verwandtschaft mit Goethes Faust ist vor allem im Zusammenhang mit *Der Tor und der Tod* immer wieder hingewiesen worden. Schon eine halbe Generation später empfand man das als unangenehm.«⁴² Selbst ein so subtiler Hofmannsthal-Interpret wie Peter Szondi, der die Renaissance-Bezüge des Dramas nicht aus der Nähe zur Faustfigur, sondern zum *Tod des Tizian* herleitet, vermag sich die »oft ans Peinliche grenzende Nähe der Sprache des *Tor und Tod* zur Goetheschen Dichtung« nicht recht zu erklären. Er schreibt:

Es bleibt merkwürdig, daß der junge Hofmannsthal seinen doch schon im *Tod des Tizian* nicht nur selbständigen, sondern auch meisterhaft gehandhabten Stil um einer thematischen Verwandtschaft willen – auch der Auftritt des Todes erinnert an Mephistos Eintreten in Fausts Studierkammer – oder von dieser Verwandtschaft verführt, in solchem Ausmaß wieder opfern konnte.⁴³

Die von Szondi wie auch von anderen empfundene⁴⁴ »Peinlichkeit« indessen resultiert nicht etwa aus der Tatsache, daß die Parallele falsch wäre, sondern daß sie fälschlich als bloßes Oberflächenphänomen wahrgenommen wird. Denn sie besteht nicht nur, wie seit Alfred Kerr immer wieder allzu einfach konstatiert wird, im Duktus der Verse, sondern vor allem in der Tiefenstruktur der Konfliktkonstellation, die nicht so rasch auszuschöpfen ist. In – freilich problematischer Nationalfärbung – stellt Rudolf Borchardt fest: »Seit Werther und Faust [...] ist Claudio der erste deutsche Typus eines Lebenszwiespaltes, wie nur höhere Gesellschaften ihn ausbilden und sich angleichen können.«⁴⁵ Auch unter Fortlassung des »unsterblichen germanischen Schmerzzustandes«, mit dem Borchardt die Verwandtschaft begründet, bleibt seine Beobachtung gültig, daß Hofmannsthal im Rekurs auf Goethes Drama an einer »abgebrochenen Kontinuität fortarbeitet«: Fausts Monologe, sagt er, hätten »Folgen für den Stil und die äußere Farbe [von *Tor und Tod*] bis in die Konzeption, bis ins Szenische, bis

⁴² Gotthart Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart 1965, S. 103, Anm. 52.

⁴³ Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen*. Bd. 4. Hg. von H. Beese. Frankfurt/M. 1975, S. 258.

⁴⁴ So schrieb etwa Heinrich Eduard Jacob über Hofmannsthals Jugenddrama: »Es war selbständiger – wenn auch keineswegs in der äußeren, peinlich goethisierenden Form –« In: *Die Aktion* 43 (11. 12. 1911), Sp. 1356.

⁴⁵ Rudolf Borchardt: Rede über Hofmannsthal. In: R.B.: *Reden*. Stuttgart 1955, S. 45–103, hier S. 94.

in die Sprache und ihr Bildliches hinein«. Dabei sei aber Hofmannsthals Drama niemals

der Versuchung ausgesetzt [...], dem Tone, den es umbildet, zu erliegen, so wenig es durch das Goethesche Mittel hindurch auch noch hantsachsisch zu werden in Gefahr ist, sondern von der Gattung nur ihre festen Motive, vom Metrischen nur den Schatten seines Umrisses, vom Szenischen nur sein stehendes Verhältnis von Aktion und Rede, die mimische Entwicklung des Wortes aus der Geste gegen seine Welt entlehnt, – so weit und innerlich faßt es sein Verhältnis zum Stilmuster.⁴⁶

Denn selbstverständlich ist Hofmannsthal kein Goethe-Kopist, sondern er modifiziert den Prätext in durchaus eigenständiger Weise. Zu Recht beschreibt auch Mathias Mayer »Claudios Rolle als die eines *Faust* des Fin de siècle«,⁴⁷ und betont damit die Differenz in der Gemeinsamkeit. Um aber diese Differenz und somit die Spezifik des Hofmannsthalschen Stils herauszuarbeiten, ist es nötig, den Gemeinsamkeiten auf den Grund zu gehen. Dies ist in der Forschung, allem Anschein zum Trotz, eben doch kaum geleistet worden. Die Nähe zum *Faust* wird in einschlägigen Arbeiten entweder gar nicht beachtet⁴⁸ oder nur en passant erwähnt.⁴⁹ Auch dort, wo sie völlig angemessen als literarischer Firnis von »vagen Erinnerungen« des Vergangenen wahrgenommen wird, bleibt die Frage nach dem Ursprung dieser atmosphärischen Qualität offen.⁵⁰ Eine jüngere Veröffentlichung zu Hofmannsthal – Uwe Steiners *Die Zeit der Schrift*, die auch ein ausführliches Kapitel über *Der Thor und der Tod* enthält – streift die *Faust*-Parallele mit wenigen Sätzen, um sie sogleich als unergiebig abzutun:

War dieser [Faust, P.M.] jedoch ein an allen Fakultäten bewandeter Gelehrter, so betitelt Hofmannsthal seinen Protagonisten ausdrücklich als Toren, eben weil dieser der alphabetische verfallen ist. [...] Faust scheitert in seiner Suche nach dem die Buchstaben- und Wissensmassen zusammenhaltenden transzendentalen Signifikat. Darum verläßt er die Studierstube und geht vom Buch gleich zur Natur über. Claudio dagegen mißlingt der hermeneutische Sprung aus dem Studierzimmer ins Leben bzw. ins Signifikat, weil sich die Schrift selbst als unüberwindbare Barriere erweist.⁵¹

Die Trefferquote dieser schwungvoll hingeworfenen Bemerkungen zeigt, wie nötig eine gründliche Untersuchung der Verbindungslinien zwischen beiden Werken nach wie vor ist: Zunächst einmal kann kein Zweifel daran bestehen, daß auch Claudio ein universell gebildeter Gelehrter ist; gleich Faust, der sich

⁴⁶ Ebd., S. 102f.

⁴⁷ Mathias Mayer: [Artikel:] *Der Thor und der Tod*. In: *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*. Hg. von Walter Jens. Studienausgabe. München 1996, Bd. 7, S. 1017f., hier S. 1018.

⁴⁸ Vgl. Grete Schaeder: *Hugo von Hofmannsthal und Goethe*. Hameln 1947; Martin Erich Schmid: *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Heidelberg 1968; Hoppe: *Literatentum* (Anm. 15),

⁴⁹ Vgl. neben Szondi, auf den bereits hingewiesen wurde, etwa Walter H. Perl: *Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals*. Berlin 1936, S. 45, und Alewyn: *Der Tod des Ästheteten* (Anm. 26), S. 64–77, hier S. 70f.

⁵⁰ Vgl. Pestalozzi: *Sprachskepsis* (Anm. 21), S. 92.

⁵¹ Uwe C. Steiner: *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München 1996, S. 90.

dennoch »so klug als wie zuvor« (V.359) fühlt, sitzt er in seinem Studierzimmer und reflektiert darauf, daß seine Existenz »wie ein Buch« ist, »Das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift, / Und *hinter* dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift« (285, Hv. P.M.) – auch er also sucht durchaus nach dem »transzendentalen Signifikat«. Und daß Claudio von seinem Autor gleichwohl als »Tor« bezeichnet wird, bringt ihn schon gar nicht in einen Gegensatz zu Goethes Faust, sondern unterstreicht abermals die Gemeinsamkeiten: »Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise«, sagt Mephisto im Vorspiel auf die Frage des »Herrn«, ob er den Faust kenne (V.299, 301). »Da steh' ich nun, ich armer Tor« (V.358), klagt dieser, nachdem er vergeblich der scholastischen Wortwissenschaft nachjagte – eine »alphabêtise« par excellence, vor der er aus eigener Erfahrung dann seinen Famulus Wagner warnt: »Sei er kein schellenlauter Tor!« (V.549) Hofmannsthal hat sich bemüht, diese Analogie explizit kenntlich zu machen, indem er der Bezeichnung »Tor« für Claudio das Attribut »schellenlaut« hinzufügt (291) – für manchen seiner Interpreten wohl immer noch nicht explizit genug. Die Behauptung schließlich, daß Faust im Unterschied zu Claudio seine Studierstube verlasse und »vom Buch gleich zur Natur« übergehe, trifft vollends daneben. »Flieh! auf! hinaus ins weite Land!« ruft Faust und stürzt sich – auf das »geheimnisvolle Buch, / Von Nostradamus' eigner Hand« (V.418f.). Die Unterweisung der Natur (vgl. V.423) sucht Faust eben nicht »draußen«, im unmittelbaren Erfassen des »transzendentalen Signifikats«, sondern in den Signifikanten, im »Zeichen des Makrokosmos« (vor V.430) und im »Zeichen des Erdgeistes« (vor V.460). Wenn Claudio – nach einem kurzen Fensterblick ebenfalls nicht den »graden Weg« ins Leben (283) wählend – sein eigentliches Existenzerlebnis im Studierzimmer hat, das ihm vorkommt, »Als strömte von den alten, stillen Mauern / Mein Leben flutend und verklärt hinein«, und ihn in ein »jugendliches Meer« wirft (287), so spielt diese Flutmetaphorik in doppelter Hinsicht auf Fausts »Zeichentrinken«⁵² an. Bei der Makrokosmosvision heißt es: »Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick / Auf einmal mir durch alle meine Sinnen! / Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück / Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen« (V.430–433). Und die Zeichenwirkung des Erdgeistes offenbart sich ihm als »Lebensfluten« (V.501), als »ewiges Meer« (V.505). Der Äquivokationen und Analogien ließen sich noch zahlreiche weitere nennen. Die angeführten Beispiele mögen indes genügen, um deutlich zu machen, daß beide Texte in einem innigen Korrespondenzverhältnis stehen. Erst auf der Grundlage dieser Einsicht lassen sich die Spezifika des Hofmannsthalschen Dramas näher bestimmen. Die Frage lautet: Warum sind Sprachduktus und Problemstellung von *Der Tor und der Tod* – eines zweifellos zeitgemäßen Stücks – derart nah an ein so überladenes Literaturerbe wie den Eingangsmonolog des *Faust* angelehnt? Welche Konturierung für den dramatischen Kon-

⁵² So Friedrich Kittler: *Aufschreibsysteme*. München 1987, S.13, auf den sich Steiner in Anm. 10 irrtümlich beruft.

flikt seines modernen Helden und dessen Lösung durfte Hofmannsthal von dieser Reminiszenz erwarten, die er einerseits unmißverständlich hervorkehrt und andererseits doch in einen derart eigensinnigen Handlungskontext einarbeitet, daß sie von vielen Interpreten für marginal gehalten werden kann?

Um die Antwort in einer knappen Formel vorwegzunehmen: Hofmannsthal beglaubigt den Erinnerungsprozeß Claudios durch die Poetik einer transformatorischen Intertextualität, die den zum Zitat geronnenen Phänotext durch Rückverweis auf seinen latenten Genotext reanimiert. Dies bedarf freilich der Erläuterung.

Die Unterscheidung zwischen dem Phänotext der sichtbaren Aussagen und dem Genotext strukturierender Syntagmen geht ebenso wie der Begriff der Intertextualität auf Julia Kristeva zurück.⁵³ Renate Lachmann hat diese Terminologie für die Analyse der Funktion literarischer Erinnerungstechniken fruchtbar gemacht. Ihr Ausgangspunkt ist die Feststellung einer latenten Kontinuität zwischen den Gedächtnisarchitekturen der antiken Mnemotechnik mit ihrem Prinzip der *loci et imagines* und der Struktur literarischer Texte: »So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als in einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholt.« Durch den Medienwechsel findet freilich eine Transformation des adaptierten Modells statt. Die nun von literarischen Tropen eingenommene Stelle der *imagines* entbindet diese von ihrer topographischen Anordnung; ihre Beziehungen untereinander sind nicht mehr nur als explizit gespeichertes Wissen, sondern zugleich als implizites, dem Assoziationsprozeß der Lektüre über-eignetes Wissen präsent. In diesem Spannungsfeld, im »Raum zwischen den Texten«, entfaltet sich nach Lachmann der »eigentliche Gedächtnisraum« der Literatur.⁵⁴ Dabei unterscheidet sie drei Modelle der Intertextualität: Partizipation, Tropik und Transformation.⁵⁵

Zweifellos lassen sich alle drei Modelle in *Der Tor und der Tod* wiederfinden. Die partizipierende Wiederholung und Nachahmung der vergangenen Texte liegt ebenso vor wie der tropische »Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte«.⁵⁶ Insbesondere aber ist Hofmannsthals Drama, das seinen Helden in einem »Übermaß geträumten Fühlens« zum erinnernden Erwachen bringt, ein hervorragendes Beispiel einer intertextuellen Transformation des mnemonischen Gedächtnisraums. Mit der Fülle seiner literarischen Verweise, die stets implizit bleiben, erfüllt es Lachmanns Kriterium einer »über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende[n] Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht,

⁵³ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/M. 1978, S. 94–97.

⁵⁴ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt/M. 1990, S. 35.

⁵⁵ Ebd., S. 38ff.

⁵⁶ Ebd., S. 39.

respektlos umpolt, viele Texte mischt«. ⁵⁷ Es bedarf indessen einer genaueren Analyse, um die Spezifik der Hofmannsthalschen Reanimationsbewegung zu verstehen.

Claudios Konflikt spannt sich auf zwischen den beiden in der eingangs erwähnten ›Schrifttums‹-Rede kritisierten Vereinseitungen, topischer Raumenge und imaginativem Raumverlust: Der Beschränkung des kulturellen Gedächtnisspeichers, der »Rumpelkammer voller totem Tand«, korrespondiert die Entgrenztheit seines belesenen Assoziationsreichtums, der jede Lebensregung sogleich in »tausende Vergleiche [...] zerfasert«. Und aus eben dieser Zwischenstellung ergibt sich eine Dynamik, die die Lösung herbeiführt: Die doppelte Abstoßungsbewegung führt ihn zu einem anderen Raumerleben, das weder topisch noch utopisch, sondern atopisch ist – das Erleben des Gefühlsraums, der sich im Eingedenken der eigenen Vergänglichkeit offenbart. Dem entspricht auf der Ebene der poetischen Sprache der nicht verortbare Raum intertextueller Verweise, die Reminiszenzen an Vergangenes wecken, ohne sie auf bestimmte Bedeutungen festzulegen. Einen Komplex dieser Verweise haben wir herausgegriffen. Seine privilegierte Stellung ergibt sich aus dem Umstand, daß er nicht nur Anspielungsmaterial ist, sondern nach genau demselben Funktionsprinzip gebildet wurde: Fausts Makrokosmosvision und seine Erdgeistbeschwörung repräsentieren die beiden Aspekte des literarischen Textgewebes: die räumliche Struktur eines topischen Wissens, innerhalb dessen »alles sich zum Ganzen webt« (V. 447), und die raumlose, begrifflich nicht faßbare (vgl. V. 512f.) Kreativität der Einbildungskraft mit ihrem »wechselnd Weben« (V. 506). Auch diese Referenz bedürfte freilich einer eingehenden Interpretation, die hier nicht durchgeführt werden kann. ⁵⁸ Für unseren Vergleichszusammenhang genügt die Feststellung, daß auch Fausts Konflikt darin besteht, zwischen Topik und Utopik hin- und hergerissen zu sein: die Makrokosmosvision befriedigt ihn nicht, weil sie nur ein »Schauspiel« ist (V. 454); die Erdgeistbeschwörung scheitert daran, daß er ihre »freie Kraft« (V. 618) nicht »halten« kann (V. 625). Auch hier gelingt das erinnernde Erwachen der verschütteten Gefühle erst in der Konfrontation mit dem eignen Tod: In dem Moment, als Faust die Giftphiole zum Mund führt, bringt ihn des »Glockentones Fülle« (V. 773) mit der Kindheitsreminiszenz »zurück [...] in das Leben« (V. 770).

4.

Liegt also im *Faust* die Antwort auf das poetische Rätsel, das *Der Tor und der Tod* stellte? Selbstverständlich nicht. Sondern es ist die Frage, die sich in ihm

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. hierzu mein Buch *Naturbild und Diskursgeschichte. ›Faust‹-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*. Stuttgart 1992, S. 115–255.

spiegelt. Der Goethesche Prätext ist das Reflexionsmedium für den Dramen-text Hofmannsthals. Wie dieser im Rekurs auf jenen seinen intertextuellen Erinnerungsräum vertieft, so vertieft auch der Prätext den seinen durch Anspielungen auf ältere Quellen. Was beide Werke verbindet, ist nicht einfach die isomorphe Struktur der Gedächtnisproblematik, sondern die Gestik des historischen Rückverweisens, in der sie zur Darstellung kommt. Die Museumskultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, an der Claudio leidet, zeigt sich im Gewand der späten Goethezeit; und der frühe Goethe illustriert die Wissenskrise *seiner* Zeit durch einen Faust, der in ein »Museum gebannt« (V.530) ist, das der Phase des Übergangs von der Renaissance zum Barock angehört. Zwar spiegelt sich sowohl in Claudios »Rumpelkammer voller totem Tand« wie auch in Fausts von »Trödel [...] mit tausendfachem Tand« (V.658) vollgestopfter Gelehrtenstube eine – bezogen auf den jeweiligen Moment der Werkentstehung – durchaus aktuelle Syptomatik. Diese jedoch wird beide Male durch Rückprojektion auf eine frühere Epoche in eine Bewegung des historischen Erinnerns hineingezogen, die die auktoriale Gegenwart als Zukunft erscheinen läßt. Der atmosphärische Effekt solch einer erinnernden Vorwegnahme ist die Öffnung des Möglichen-sinns gegenüber dem faktischen Geschichtslauf; das historisch Geschehene verliert in der Besinnung auf seine Ursprünge den Charakter der Zwangsläufigkeit und wird einer reaktualisierenden Betrachtung zugänglich. Was auf diese Weise von der Renaissance-Reminiszenz der Eingangsszene des *Faust* antizipiert wird, ist eine Alternative zu jener Form der Temporalisierung, die sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als Reaktion auf den – mit den epochenspezifischen Formen der räumlichen Wissensorganisation, Tableau und Taxonomie, nicht mehr zu bewältigenden – Erfahrungsdruck abzuzeichnen begann.⁵⁹ Die Durchsetzung des historistischen Wissenschaftsverständnisses, die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts – der Zeit also, in der Hofmannsthals Drama spielt – abgeschlossen war, zeigt sich hier noch in der Offenheit der Ausgangssituation. Goethes Alternativentwurf zur Temporalisierung, der dem historistischen Dilemma von adynamischer Simultaneität und unanschaulicher Sukzession zu entgehen suchte,⁶⁰ ist in der poetischen Kritik an den komplementären Defiziten von Makrokosmosvision und Erdgeistbeschwörung bereits vorgezeichnet: Das erste Zeichen ist zwar anschaulich, läßt aber die authentische Erfahrung des Lebensprozesses vermissen, die das zweite Zeichen zwar vermittelt, ohne jedoch begreiflich zu sein. Die historischen Quellen, auf die Goethe bei dieser Konfrontation zweier Zeichenmodelle rekurriert, sind zu vielfältig, als daß hier auf sie eingegangen werden könnte. In unserem Zusammenhang genügt aber auch der Hinweis auf eine ganz bestimmte Referenz, da sie durch die Spezifik

⁵⁹ Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München, Wien 1976.

⁶⁰ Die zentrale Bedeutung dieses Motivs dokumentieren die Beiträge des von mir herausgegebenen Bandes *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München 1998.

des *Faust*-Bezuges in Hofmannsthals Drama gleichsam herausgefiltert wird: die magische Animation des Gedächtnisraums durch Giordano Bruno.

Goethe, der den zwischen kosmologisch-anschaulicher und hermetisch-okkultur Renaissance-Alchemie eigentümlich oszillierenden Naturphilosophen zeitlebens schätzte,⁶¹ war schon während seiner Jugend mit dessen Gedankenwelt in Berührung gekommen und las nachweislich während des Straßburger Studienaufenthaltes, als der Entschluß zu einem *Faust*-Drama reifte, *De la causa, principio et uno*.⁶² Zwar bleiben die Bezugnahmen in der »Magiertragödie« des *Faust* – abgesehen von der direkten Anspielung der Verse 590ff. – implizit. Doch die Motivverwandtschaft ist nicht zu übersehen. Fausts Übergang vom anfänglich begeistert aufgenommenen, dann enttäuscht fallengelassenen »Schauspiel« (V. 454) der Makrokosmosvision zur Beschwörung des Erdgeistes im Interesse der leibhaftig erfahrenen Teilhabe an der Produktivität der Gottnatur – dieser Übergang reflektiert Brunos Distanznahme zur pansophischen Weltharmonik, der er einerseits noch anhängt, die er aber andererseits in der erwähnten Schrift als bloßes »Gleichnis« der »großen und unendlichen Wirkung der göttlichen Allmacht« versteht, deren geistige Bewegung sich »alle die Glieder durchströmend, / Ganz mit dem Leibe vereint« manifestiert.⁶³ Dieses Strömen, das – wie oben erwähnt – ebenso von Claudio wie von Faust als Metapher für den Prozeß des Erinnerungsvorgangs verwendet wird, ist auch für Bruno letztlich nur in der Annahme des Todes zu erfahren. Was ihn seiner Hinrichtung furchtlos entgegensehen ließ, war die Gewißheit, in der Selbstauflösung zur ursprünglichen Einheit zurückzukehren, in die »natura recessus«, die »himmlische Heimat« der Präexistenz.⁶⁴

Es sind aber nicht nur diese allgemein weltanschaulichen Ähnlichkeiten, die Hofmannsthals Drama über das Goethesche auf das Werk Brunos rückverweisen lassen. Der zentrale Strang in dieser Verweiskette wird durch das Motiv der Reanimation des toten Gedächtnisraums geknüpft. Jene schon von Hegel erkannte Tatsache, daß Bruno die klassische *ars memoriae* in einer Weise aufgriff, die »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung gegeben« hat, kommt in Fausts Lektüreerfahrungen prägnant zum Ausdruck. Die »Zeichen« des Makrokosmos-Piktogramms, die ihm »das innere Toben stillen« und »Die Kräfte der Na-

⁶¹ »Dieser außerordentliche Mann ist mir niemals ganz fremd geworden«, schreibt Goethe am 1.2. 1812 an Schlosser (WA IV 22, S. 258).

⁶² Die Lektüre ist vermerkt in den Ephemerides von 1770 (WA I 37, S. 82). Zu der bis in das Jahr 1764 zurückreichenden Bruno-Kenntnis Goethes und ihren Niederschlag in dessen Werk vgl. Werner Saenger: *Goethe und Giordano Bruno. Ein Beitrag zur Geschichte der Goethischen Weltanschauung*. Berlin 1930.

⁶³ Giordano Bruno: *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine [De la causa, principio, et uno]*. Stuttgart 1986, S. 53 und 57.

⁶⁴ Ebd., S. 20. An anderer Stelle heißt es: »Entweiche, Leben! und hindere mich nicht mehr, daß ich heimwärts strebe zu meinem Vaterhause und zu meiner Heimat, zu meiner Sonne; laß mich jetzt, daß ich nicht ferner Tränen zu vergießen und getrennt sein brauche von meinem Glück!« (K. V., S. 88)

tur [...] enthüllen« (V. 434–438), entsprechen dezidiert der Funktion des Gedächtnistheaters der Renaissance, wie sie Frances Yates herausgearbeitet hat:

Der hermetisch beeinflusste Mensch der Renaissance glaubt sich im Besitz göttlicher Kräfte; er kann ein magisches Gedächtnis bilden, mit dessen Hilfe er die Welt erfäßt, indem er den göttlichen Makrokosmos im Mikrokosmos seines göttlichen *mens* widerspiegelt. Die Magie der himmlischen Proportionen strömt aus seinem Weltgedächtnis in die magischen Wörter seiner Rede- und Dichtkunst, in die vollkommenen Proportionen seiner Kunst und Architektur. Etwas hat sich innerhalb der Psyche ereignet, wodurch neue Kräfte freigesetzt wurden.⁶⁵

»Bin ich ein Gott?« fragt Faust, da er feststellt: »Ich schau in diesen reinen Zügen / Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen« (V. 439ff.). Schon das Gedächtnistheater des Giulio Camillo erweiterte die mnemotechnische Funktion der antiken Memoria-Paläste, indem es den gesamten Kosmos einzufangen suchte und dem Gedächtnis des Menschen dadurch magische Kräfte verlieh, daß es ihn aus sich heraus zu reproduzieren vermochte. »Bruno«, schreibt Yates,

geht von denselben hermetischen Prinzipien aus. Wenn der *mens* des Menschen göttlich ist, dann liegt die göttliche Organisation des Universums in seinem Innern; und eine Kunst, die die göttliche Organisation im Gedächtnis reproduziert, wird die Kräfte des Kosmos anzapfen können, die im Menschen selbst sind.⁶⁶

Fausts Bewunderung für das »Schauspiel«, »Wie Himmelskräfte auf und niedersteigen / Und sich die goldenen Eimer reichen« (V. 449f.), muß im Zusammenhang mit dieser animistischen Magisierung der Memoria-Theater gesehen werden. Das antike Motiv der »goldenen Kette«, auf das Faust anspielt, fand unter dem Einfluß Marsilio Ficinos in Camillos Theater ebenso Eingang⁶⁷ wie in das Gedächtnissystem von Brunos *Schatten*; es ist, wie Yates erläutert, eine »Gedächtnishilfe«.⁶⁸ Diese Gedächtnishilfe freilich wird bei Bruno zu einer höchst komplizierten Anordnung ausgeweitet, deren abstruse Kombinatorik letztlich auch den von magischen Zeichen besetzten Rahmen des Gedächtnistheaters sprengt. Der dekonstruierende Überfluß der Bezüge, der an Claudios »tausende Vergleiche« erinnert, ist keineswegs, wie die Bruno-Rezeption lange Zeit angenommen hat, eine unbeabsichtigte Nebenwirkung.⁶⁹ Für Bruno »war Magie kein Zweck an sich, sondern ein Mittel, um hinter den Erscheinungen zu dem Einen zu gelangen«.⁷⁰ Deshalb inflationiert er die astrologischen, mythologischen und kabbalistischen Zeichen, um über den Kosmos ihrer Erscheinungsformen hinauzuweisen. Magische Gedächtnissysteme können ihm zufolge

⁶⁵ Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. 3. Aufl. Berlin 1994, S. 159.

⁶⁶ Ebd., S. 234.

⁶⁷ Ebd., S. 140.

⁶⁸ Ebd., S. 206.

⁶⁹ Hegel etwa schreibt: »es läuft hier in diesem Versuche zu ordnen alles aufs Unordentlichste durcheinander« (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* [Anm. 18], S. 39).

⁷⁰ Yates: *Gedächtnis und Erinnern* (Anm. 65), S. 205.

zwar »auf wunderbare Weise [...] alle Seelenkräfte« unterstützen,⁷¹ doch ihr mystischer Zweck wird erst dann erreicht, wenn sie gleichsam wie die Leiter, die man nach der Benutzung hinter sich läßt, als bloßes Instrument des Aufstiegs transzendiert werden. So gründet denn auch die Reihe in *Die Fackel der Dreißig Statuen* in den »figürlich nicht darstellbaren« Begriffen, die »das unendliche Verlangen und Bedürfnis nach der göttlichen Unendlichkeit, den Durst nach dem Unendlichen« zum Ausdruck bringen.⁷² Diese Position Brunos wird reflektiert in Fausts »Zeichentrinken«, der mit der Wendung »Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!« (V. 454) erkennt, daß die »unendliche Natur« darin nicht zu fassen (V. 455) ist und sich deshalb dem Erdgeist zuwendet, der ihm »näher« sei (V. 461). Näher ist er ihm, weil er unmittelbar leiblich erfahren und gefühlt werden kann. Dieses sinnliche, unter Einsatz des Lebens vollzogene (vgl. V. 481) Er-innern, das den Goetheschen Erdgeist mit Brunos »anima ter-rae« verbindet,⁷³ repräsentiert eine Linie der Memoria-Tradition, auf die auch das Geschehen in Hofmannsthals Drama zentral anspielt. Die animistische Funktion seiner Sprachmagie läßt sich erst erfassen, wenn sie vor diesem Hintergrund betrachtet wird. Wie Elisabeth von Samsonow gezeigt hat, beruht Brunos »Pan-Mnemismus«⁷⁴ mit seiner »existential-logischen« Opposition zur »nur logischen« Linie der Gedächtnistheorie⁷⁵ auf einer doppeldeutigen Anschauung des Lebens als einer »Textilie«: Sie besteht zum einen aus der »Fadenreihe eines Gewebes« – so die ursprüngliche Bedeutung von Brunos *ordo*⁷⁶ – und zum anderen aus der Kraft des »verborgenen Samens«, aus dem der Körper die »Schicksalsfäden aussendet.«⁷⁷ Beide Aspekte dieser Webe-Metaphorik, die auf den etymologischen Ursprung des Textbegriffes rekurriert, werden explizit in Fausts Eingangsmonolog angesprochen: in der *ordo* des Makrokosmoszei-

⁷¹ Giordano Bruno: *Opere latine*. Hg. von F. Fiorentino u.a. Neapel, Florenz 1879–91, II (i), S. 78.

⁷² Yates: *Gedächtnis und Erinnern* (Anm. 65), S. 266f. – Vgl. den Passus in *De la causa*: »Weil also die göttliche Substanz unendlich ist und sich überaus weit entfernt von ihren Wirkungen hält, welche die äußerste Grenze unseres Erkenntnisvermögens darstellen, so können wir unmittelbar von ihr gar nichts wissen, sondern nur ihre ›Spur‹ erkennen, wie die Platoniker sagen, ihre ›entfernte Wirkung‹ – in den Worten der Peripatetiker, ihre ›Hülle‹ – im Sinne der Kabbalisten, ihre ›Rückenansicht‹ – nach der Lehre der Talmudisten oder – mit den Apokalyptikern zu reden – nur ihr ›Spiegelbild‹, ihren ›Schattenriß‹, ihre Verschlüsselung im ›Rätsel‹« (Anm. 63, S. 53).

⁷³ Erich Trunz: Anmerkungen des Herausgebers zu Goethes ›Faust‹. In: HA 3, S. 461–647, hier S. 498.

⁷⁴ Elisabeth von Samsonow: *Das Konzept eines ontologischen Modells auf der Basis einer neuen Grammatik: Die Welt als göttlicher Körper in Giordano Bruno*. In: MOMUS V–VI (1996), S. 145–152, hier S. 150.

⁷⁵ Elisabeth von Samsonow: *Mnemotechnik auf weiblichem Körper. Petrus v. Ravennas Gedächtniskunst*. Ts. Wien 1996, S. 5.

⁷⁶ Elisabeth von Samsonow: *Zeit bei Giordano Bruno oder die Einverleibung der Welt im Gedächtnis*; Ts. Wien 1996, S. 3, Anm. 9.

⁷⁷ Giordano Bruno: *Über die Monas, die Zahl und die Figur*. Hg. von Elisabeth v. Samsonow. Hamburg 1991, S. 19.

chens, in der »alles sich zum Ganzen webt« (V. 447), und in der schöpferischen Produktivität des Erdgeistes, die »Quellen alles Lebens« (V. 456), die »am saussenden Webstuhl der Zeit / [...] der Gottheit lebendiges Kleid« wirken (V. 508f.). Wie Bruno, so sieht auch Goethe, der die entsprechende Stelle aus der *Monas* kannte,⁷⁸ erst in der Vermittlung beider Aspekte den Weg zu einem Memorieren, das als emotionale Bewegung erfahren wird. Im *Faust* kommt dies dadurch zum Ausdruck, daß der eigentliche Verwandlungsakt, die Wiedergewinnung des authentischen Existenzerlebens in der gerührten Erinnerung der eigenen Kindheit, erst stattfinden kann, nachdem die reziproken Vereinseitigungen der magischen Zeichen überwunden sind. Im Todesentschluß fallen beide zusammen; er vermittelt Faust eine neue Lebensintensität, die an das infantile Gefühl räumlicher Geborgenheit bei gleichzeitiger Offenheit für die himmlischen Sphären anknüpft (vgl. V. 761–784).

Im Verfolgen dieser Verweiskette von *Der Tor und der Tod* über Goethes *Faust* zu Brunos Memoria-Schriften, die wiederum Reminiszenzen an ältere Quellen – nämlich einerseits die antike Mnemonik und andererseits die hermetische Magie – evozieren, haben wir uns anscheinend weit von Hofmannsthals Drama fortbewegt. Doch das Gegenteil ist der Fall. Erst im Rückgang durch die mehrfach aufeinandergeschichteten Textebenen, die hinter dem jeweiligen Phänotext den zugrundeliegenden Genotext aufscheinen lassen, der sich wiederum als Phänotext eines weiter zurückliegenden Genotextes erweist und so fort – erst in diesem Rückgang durch die verschiedenen intertextuellen Transformationsstadien erschließt sich das poetische Rätsel, wie Claudios Selbstverwandlung literarisch beglaubigt wird: Claudios mysteriöser Wiedergeburt im Moment des Sterbens entspricht auf poetischer Ebene ein Akt der Sprachmagie, die nach demselben Modell gebildet ist wie seine historischen Prätexte. Um diese Entsprechung zu präzisieren, sei vorweg noch einmal die Erinnerungsfigur der drei Referenztexte rekapituliert.

Aller drei Ausgangspunkt ist der geschlossene Gedächtnisraum (Brunos *ordo*, Fausts Makrokosmoszeichen, Claudios Bücherwelt), der als »Gleichnis«, als »Schauspiel«, als »Künstliches [...] hinter dem der Sinn erst nach Lebendigem schweift« (Claudio, 284f., Hv. P.M.), zu überwinden ist. Doch das Eingehen in die reine Transzendenz – die »himmlische Heimat« (Bruno), die »Sphären reiner Tätigkeit« (*Faust*, V. 705), die »verborgene Geisterwelt« (Claudio, 297) – vollzieht sich erst im Tod. Was zuvor in dessen Angesicht aber bereits erfahren werden kann, ist die affektive Betroffenheit eines Erinnerns an frühere Existenzweisen. In ihr fallen die Partikularitäten der habituellen Alltagswahrnehmung ab, was anamnetische Prozesse aufsteigen läßt, die ein Vorgefühl der Einswerdung mit dem Lebensganzen vermitteln. In seiner Todesreflexion erin-

⁷⁸ Und zwar möglicherweise nicht erst durch seinen späteren Übersetzungsversuch, sondern bereits in Frankfurt, wo das Werk in der Städtischen Bibliothek zugänglich war. Vgl. Saenger: *Goethe und Giordano Bruno* (Anm. 62), S. 40.

nert sich Bruno an die infantile Sehnsucht, daß er »heimwärts strebe«, und antizipiert darin die Rückkehr zu seinem »Vaterhause«. ⁷⁹ Im Moment der Todesbereitschaft, das »hohe Leben« der »Götterwonne« (V. 706) vorwegnehmend, wird Faust an seine Kindheit erinnert, als er »ahnungsvoll des Glockentones Fülle« (V.773) vernahm. Und in Claudios Todesbegegnung »bemächtigt sich des Kindersinns / So hohe Ahnung von den Lebensdingen«, daß er sein »sterbendes Besinnen« dem »Lebenstraum« vorzieht (S.297).

Die poetische Technik nun, die dieser Erinnerungsfigur entspricht, ist die Reanimation der Sprache durch die Konfrontation mit ihrem Tod. Analog zum ungeheuren Anspielungsreichtum der Memoria-Schriften Brunos und zu Fausts Durchstudieren aller scholastischen wie esoterischen Wissenschaften äußert sich in Claudios »Übermaß / Geträumten Fühlens« (297) die Bereitschaft, diesen Tod der Sprache als solchen anzuerkennen und sein Eingedenken zugleich als Chance wahrzunehmen, den zum Zitat erstarrten Gedächtnisraum der Schrift zu öffnen. Dies geschieht durch eine Tiefenschichtung des sprachlichen Materials, die es dadurch in Bewegung versetzt, daß hinter jeder Ebene die Erinnerung einer ihr zugrundeliegenden erahnbar wird. Die sequentielle Oberflächensemantik des dramatischen Phänotextes öffnet sich in die Vertikale und läßt so einen neuen Raum entstehen, der nicht mehr von einer statischen Topik zusammengehalten wird, sondern von der temporalen Dynamik der geistigen Bewegung, die aus den transformatorischen Vollzügen der Lektüre hervorgeht. Indem sie sich auf jene Tiefenschichtung einläßt, erkennt sie, daß das sprachliche Material niemals für sich selbst steht; die zum Bildungsgut mortifizierte Schichten wecken Reminiszenzen an immer frühere, und daraus bezieht der Damentext seine animistische Qualität. Seine Sprachmagie ist also keineswegs aus dem Nichts herbeigezaubert, sondern, wie Karl Pestalozzi in seiner einschlägigen Studie feststellt, Effekt einer Sprachskepsis, ⁸⁰ die den Eindruck des *déjà entendu*, der sich unweigerlich mit jedem Satz einstellt, zum Ausgangspunkt intertextueller Transformationen nimmt. In das Überangebot der Rückverweise können Ahnungen dessen einströmen, was von dem an Ort und Stelle Gesagten verfehlt werden muß. Diesen Verwandlungsprozeß beschreibt Hofmannsthal sehr anschaulich in der kurz nach *Der Tor und der Tod* entstandenen Rezension über Alfred Bieses *Philosophie des Metaphorischen*: Er spricht dort von der »unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben, – andererseits der unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen«. Dies bringe »in den gigantischen Raum [der metaphorisch angereicherten Wahrnehmung, P.M.] einen rätselhaft intimen Zauber«. ⁸¹ Auf ihn zielen die Worte des Todes in Hofmanns-

⁷⁹ Siehe Anm.64.

⁸⁰ Er nennt Sprachskepsis und Sprachmagie die »verschwisterten Pole« in Hofmannsthals Werk – Pestalozzi: *Sprachskepsis* (Anm.21), S.126.

⁸¹ Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I (1891–1913)*. Frankfurt/M. 1979 (= Gesamelte Werke in Einzelbänden), S.192.

thals Jugenddrama: »Was allen, ward auch dir gegeben, / Ein Erdenleben, irdisch es zu leben. / Im Innern quillt euch allen treu ein Geist, / Der diesem Chaos toter Sachen / Beziehung einzuhauchen heißt« (290). Solcher Art sind die Beziehungen der niemals sich selbst genügenden und in ihren Reminiszenzen rückwirkend das dramatische Geschehen beglaubigenden Sprache bei Hofmannsthal. Er haucht dem abgelebten Sprachkörper seines Stückes neues Leben ein und bringt ihn zum Tanzen, indem er ihm die Melodie seines eigenen Requiems vorspielt. Sein *neuer Tottentanz* ist der Totentanz transformatorischer Intertextualität.

Daß explizite Spuren einer Bruno-Lektüre dem Drama nicht anzumerken sind, spricht nicht gegen deren Bedeutung für das Zustandekommen dieser Sprachmagie. Im Gegenteil. Gerade auf der Tatsache, daß die Rückverweise mit jeder Textschicht palimpsestartig latenter werden, beruht die Dynamik der Animation des Gedächtnisraums: Je tiefer die Lektüre in die verborgeneren Subtext-Schichten eindringt, um so freier kann sich die Imagination entfalten; mit der Abnahme der expliziten Vorgaben steigert sich der Eigenanteil assoziativen Erinnerns, das auf immer Vorläufigeres rekurriert, letztlich die Ahnung eines präexistenten Sinns. So ist auch Brunos Magisierung des Memoria-Theaters nur eine Zwischenstufe dieser Dynamik, an der sie nicht halt macht. Gleichwohl ist sie unübergebar. Denn auf sie laufen sämtliche der eingangs genannten Traditionslinien des 19. Jahrhunderts zu: Hegel nahm, wie erwähnt, Giordano Bruno von seiner Fundamentalkritik an der *ars memoriae* aus, da er »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung gegeben« habe. Auch das Gleichnis über den Weltverlust des modernen Ästheten in Kierkegaards *Entweder – Oder* findet seine Auflösung in einem Erinnerungsakt, der mit Brunos antizipatorischer Regression korrespondiert: »Alles, was erlebt ist«, fährt Kierkegaards Dichter fort,

tauche ich unter in die Taufe des Vergessens zum ewigen Leben der Erinnerung. Alles Endliche und Zufällige ist vergessen und getilgt. Da sitze ich als ein alter grauhaariger Mann in Gedanken und erkläre die Bilder mit leiser Stimme, beinahe flüsternd, und mir zur Seite sitzt ein Kind und hört mir zu, wiewohl es sich an alles erinnert, ehe denn ich es erzähle.⁸²

Für Nietzsche schließlich ist Bruno einer der wenigen, denen die Synthesis von Geist und Leben gelang – jene Synthesis, die Hofmannsthal zur Grundlage seines Formbegriffs machen wird. »Die höheren Formen«, notiert Nietzsche, liegen dort vor, »wo der Künstler nur ein Theil des Menschen ist – z.B. Plato, Goethe, G[jordano] Bruno. Diese Formen gerathen selten.«⁸³ In der Tat sind es besonders diese drei, die als Vorläufer genannt werden müssen, um Hofmannsthals Motiv der antizipatorischen Anamnesis verständlich zu machen. Ihre ge-

⁸² Siehe oben Anm. 22. Schon Hegel betont, daß »in dem Bilde der Erinnerung alle diese Zufälligkeiten verlöscht sind« – Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. In: G. W. F. H.: *Werke* (Anm. 18), Bd. 13, S. 249.

⁸³ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884–1885. In: F. N.: *Sämtliche Werke* (Anm. 24), Bd. 11, S. 159.

meinsame Intention, die Erinnerung an die Einheit mit der Weltseele bzw. dem Naturganzen,⁸⁴ realisiert sich nicht durch positive Darstellung, denn das wäre – wie dem in seiner Frühphase bereits innig mit dem neuplatonischen Schrifttum vertrauten Hofmannsthal⁸⁵ durchaus bewußt ist – eine »Verfehlung gegen die Wort-magie«: »Die magische Herrschaft über das Wort das Bild das Zeichen darf nicht aus der Prä-Existenz in die Existenz hinübergenommen werden.«⁸⁶ Eben dieser Vorbehalt, der klarstellt, daß die Innowerdung Claudios in der Begegnung mit dem Tod nur eine »ahnende Vorwegnahme«⁸⁷ sein kann, verbindet Hofmannsthal mit Brunos neuplatonischer Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit der göttlichen Substanz. Zu Recht betont Werner Metzeler: »Der Schritt [von der Plotinschen Selbstsetzung des Geistes, P.M.] zum Pantheismus eines Giordano Bruno und zum antizipierten Weltbesitz eines Hugo von Hofmannsthal ist nur ein kleiner.«⁸⁸ In der Antizipation einer vom Alltagsbewußtsein unvertellten Anamnesis sind sie sich verwandt. Und so ist es vielleicht doch ein versteckter Bezug zu Brunos Vers über den Zustand der Freiheit von den Konstrukten der gewöhnlichen Wahrnehmung – »Nie können sie verschleiern meinen Blick«⁸⁹ –, wenn Claudio sagt, er lerne durch den Tod das Leben erstmals »Nicht wie durch einen Schleier« sehen (296f.). Doch gerade in der Vagheit solcher Bezüge, dies sei noch einmal betont, besteht ihre Prägnanz. Die Intensität des Erinnerns steigert sich mit der Ferne des Erinnerungsobjekts. »Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war«⁹⁰ – heißt es in der Erzählung *Das Glück am Weg*, die zeitgleich mit *Der Tor und der Tod* entstand.

Sofern also das Frühwerk eine Antwort zu geben vermag auf unsere Ausgangsfrage nach der »Form«, die Hofmannsthal in seiner »Schrifttums«-Rede vorschwebte, läßt sich feststellen, daß es sich um die Form eines antizipatorischen Erinnerns handelt, die aus ihrer doppelten Gegenbewegung zum erstarrten, bedeutungslos gewordenen Gedächtnisraum der Schrift und dessen Pendant, der positivistischen Philologie, ihr Profil gewinnt: Quer zu dieser schlechten Alternative wird der literarische Kanon bei Hofmannsthal durch intertextuelle Rückverweise und Reminiszenzen, Anspielungen und Andeutungen in ein dynamisches Kräftefeld verwandelt, in dem das Vergangene zu neuem Leben

⁸⁴ Mit Bezug auf Goethe habe ich dies herausgearbeitet in meinem Aufsatz »Goethes Lebens-Erinnerungen«. In: Hans Werner Ingensiep, Richard Hoppe-Sailer (Hg.): *NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Ostfildern 1996, S. 135–167.

⁸⁵ Vgl. Ortwin Kuhn: *Mythos, Neuplatonismus, Mystik. Studien zur Gestaltung des Alkestis-stoffes bei Hugo von Hofmannsthal, T.S. Eliot und Thornton Wilder*. München 1972.

⁸⁶ Hofmannsthal: *Ad me ipsum* (Anm. 12), S. S. 601.

⁸⁷ Ebd., S. 609.

⁸⁸ Werner Metzeler: *Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik*. München 1956, S. 58. Die Feststellung spielt an auf eine Notiz in *Ad me ipsum*, die mit der zuvor zitierten Verbindung steht: »Zustand dieser Jugend [/] antizipiert Weltbesitz« (*Ad me ipsum* [Anm. 12], S. 609).

⁸⁹ Bruno: *De la causa* (Anm. 63), S. 23.

⁹⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Frankfurt/M. 1979 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden), S. 33.

kommt – als Erinnerung nicht bloß an einen bestimmten Wissensbestand, sondern einen darin erst zu suchenden, erst noch zu realisierenden Gehalt. Zu dieser im Frühwerk bereits entfalteten Dynamik liefert die ›Schrifttums‹-Rede mit ihrer Gegenüberstellung der beiden in Renaissance und Reformation wurzelnden Topopathien des 19. Jahrhunderts und der Forderung einer neuen Synthese von Geist und Leben den theoretisch-politischen Schlüssel nach, wie umgekehrt die Form des Frühwerks dem später formulierten Postulat Gehalt und Geltung verleiht. Vor diesem Hintergrund kann Gerhard R. Kaisers Ansatz nicht überzeugen, der Hofmannsthals poetisches Werk vor der »idealtypischen Antithese« der ›Schrifttums‹-Rede retten zu müssen meint. Gerade weil Hofmannsthal sich auch poetisch die Antithese von absoluter Künstlichkeit und reiner Unmittelbarkeit vorgibt, um sie in den intertextuellen Zwischenraum eines antizipatorischen Erinnerns aufzulösen, demonstriert er, daß die von seiner nachgelieferten poetologischen Reflexion geforderte Synthese nicht ein verirrter »Vereinigungswahn« ist, wie Kaiser meint. Geirrt hatte sich der späte Hofmannsthal lediglich darin, daß er die »ahnende Vorwegnahme« jenes Erinnerns von Präexistenz »eine Haltung der ganzen Epoche«⁹¹ nannte. Doch gerade weil er sich über seine Epoche getäuscht hatte, die ihr Antizipationsvermögen nicht aus Erinnerungen der Vergangenheit speiste, sondern aus deren musealer Stillstellung einerseits und ebenso geschichtsvergessenem Aktivismus andererseits, bleibt die Konstruktion der ›Schrifttums‹-Rede gültig. Ihre Idee vom »geistigen Raum der Nation« steht quer zur präfaschistischen Propaganda, denn sie ist explizit »übernational«,⁹² nicht-topographisch bestimmt. Eine Notiz aus dem folgenden Jahr hebt dies abermals hervor:

die Nation als Geist = die Sprache. Ihr letztes Ziel: das Hervorbringen des Schönen – das ist des Maßhaften, Geordneten. [/] Das Dichterische ist immer und jedem Gegenstand gegenüber ein Durchstoßen (mit den Mitteln der Sprache) zum letzten Lebendigen – zu dem worin die Gesetze des Kosmos rein erkennbar sind: zum ›Unterbewußtsein der Dinge‹. [/] Vermöge der Schönheit ist das Dichterische das Repositorische des Qualitätssinnes und der ausgleichende Faktor: zwischen Religion und Welt, zwischen Tradition und Leben.⁹³

Diese Sätze stehen in genauer Opposition zur zwanghaften Topopathie eines Josef Nadler samt dessen »Geschlecht eines strudelnden Chaos«. Die Formen, die der »synthesesuchende Geist« bei Hofmannsthal »erringt«, sind, konträr dazu, »ins Chaos projizierte Punkte, deren Verbindungen den Grundriß jenes Geistesraums ergäben«.⁹⁴ Dieser hat mit »Vereinigungswahn« nichts zu tun; er verdankt seine ausgleichende Funktion vielmehr, wie wir gesehen haben, einer intertextuellen Bewegung, die im Erinnerungsprozeß stets zwischen den Fixierungen der beiden topopathischen Extreme hindurchführt und dadurch für das Eingedenken des Vergangenen offen bleibt.

⁹¹ Hofmannsthal: *Ad me ipsum* (Anm. 12), S. 609.

⁹² Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III* (Anm. 1), S. 632.

⁹³ Ebd., S. 592.

⁹⁴ Hofmannsthal: *Das Schrifttum* (Anm. 1), S. 40.

Das Verdikt über Hofmannsthals Raumkonzept im Interesse der Warnung vor der Wiederkehr faschistischer Tendenzen ist paradox und provoziert die Gegenfrage nach der Stimmigkeit einer Gedenkpolitik, in deren Namen es verhängt wird. Ist es nicht gerade das politisch korrekte Festhalten an Gedächtnisräumen, die – gut abgedichtet – die Eigenbewegung des Erinnerns stillstellen, das Gefahr läuft, jene komplementären Fehlhaltungen zu prolongieren, die Hofmannsthal in seiner ›Schrifttums‹-Rede kritisierte? Opponiere nicht gerade sein Versuch, zwischen den Extremen hindurchzuführen, implizit der im Namen der Raumgewinnung verübten Barbarei? Vor dem Hintergrund einer etablierten politischen Praxis der »Vergangenheitsbewältigung«, die – der Entwicklung der neuen Speichermedien homolog⁹⁵ – in einem *Gedächtnistheater*⁹⁶ zu erstarren droht, verdient jedenfalls die literarische Erinnerungstechnik Hofmannsthals einschließlich ihrer theoretischen Grundlagen eine differenziertere Auseinandersetzung.

⁹⁵ Vgl. Brenda Laurel: *Computers as Theatre*. Reading (Mass.) 1991.

⁹⁶ Michal Y. Bodemann: *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg 1996.