

# Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

## *Kommentar und Kritik*

Klaus Wille

Von den zehn Stücken, die der Band "Erzählungen" in den Gesammelten Werken Hofmannsthals enthält, wurden fünf aus dem Nachlaß veröffentlicht und durch hinzugefügte Notizen als Fragmente gekennzeichnet. Unter ihnen ist "Andreas oder die Vereinigten" das größte, es besteht aus vier Teilen. Der erste, mit den Untertiteln "Die wunderbare Freundin" und "Die Dame mit dem Hündchen" erschien 1930 in der "Corona", die Buchausgabe 1932 mit dem Zusatz der Herausgeber: "Fragmente eines Romans", vermehrt um drei Konvelute von Entwürfen aus dem Nachlaß. [1] Diese Entwürfe gehören größtenteils in die Zeit der Ausarbeitung des ersten Teils (Sept./Okt. 1912 und Juli/Aug. 1913), einige reichen weiter zurück, andere voraus bis 1917/18. [2] Den Plan erwähnt Hofmannsthal in den Tagebüchern zum ersten Mal im Juni 1907 [3], zur Zeit der Arbeit an "Christinas Heimreise".

Im Februar 1907 notierte er, daß die Fürstin Marie Taxis beim Tee das Buch des amerikanischen Arztes Morton Prince erwähnte, das Alewyn als Quelle des Romans ansieht. [4] In dieser Krankengeschichte findet Hofmannsthal ein Thema, das ihn seit Jahren beschäftigte: Auflösung und Regeneration der Person. In den

Notizen zum "Brief des letzten Contarin" erzählt eine alte Frau "von dem großen Abgrund, der diese Existenz [der Frau von W.] in zwei Hälften spaltet". [5] Die Entfaltung der Thematik führte Hofmannsthal in Tiefen innerer Räume und Zeiten. 1917 erkundigte er sich brieflich bei Rudolf Pannwitz nach ladinischen Mythen für die "tiefere, geheimnisvollere Schicht" eines Teils seines Romans. [6] Die unveröffentlichten Notizen reichen bis ins Todesjahr Hofmannsthals, sie lassen, nach der Schlußbemerkung der ersten Buchausgabe, erkennen, "daß der Plan nach 1918 tiefgreifende Umgestaltungen erfuhr, u. a. wurde die Haupthandlung in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verlegt." [7] Der ausgearbeitete Teil setzt am 17. September 1778 ein, am Ende der Regierungszeit Maria Theresias. In jenem Brief an R. Pannwitz heißt es, daß der Roman, "obwohl scheinbar rein privates Schicksal, im Todesjahr Maria Theresias" spiele. "Der Held ist da 23 Jahre alt; im Nachspiel 1808-09 (Österreichs Erhebung) ist er ein hoher Beamter, sein Sohn dann Diplomat, sein Enkel in der Paulskirche 1848, damit deutet es in die Gegenwart herauf." [6] Gegenwart aber meinte für Hofmannsthal 1917 nicht eine österreichische Tradition der "Paulskirche 1848", sondern den bevorstehenden Untergang des Habsburger Reiches. Damit war, für das Werk Hofmannsthals, "die Evokation der Kaiserin [...] durch den realen Geschichtsablauf widerlegt" [8]

Hofmannsthal verzichtete auf eine weitere Ausarbeitung des Romans, nicht aber auf weitere Pläne, mit denen er, wenigstens noch im Sommer 1918, auf eine "Vollendung" des Romans zielte, für die er "noch drei bis vier Jahre" veranschlagte. [9] In einer Notiz vom 24. August 1919 heißt es, in Beziehung auf die Malteserfigur des Romans: "Gefahr, die er in der heraufkommenden Epoche wittert: das Bedenkliche von Rousseau, das Gefährliche in den Briefen von Mirabeau." [10] Hier verrät sich nicht nur eine hohe Meinung von

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

der gesellschaftlichen Wirkungsmöglichkeit von Literatur; beleuchtet oder beschattet wird damit auch die in der zitierten Notiz entworfene geistes-geschichtliche Perspektive: Tod Maria Theresias-(französische Revolution)-Paulskirche 1848-Untergang des Habsburger Reiches. Die Haupthandlung (und mit ihr der schon ausgearbeitete Teil) steht im Schatten des Untergangs (des Todes), das "Nachspiel" aber sollte mit der Erinnerung an Österreichs Erhebung eine Hoffnung des Jahres 1917 gestalten, die sich historisch nicht erfüllte. Nach dem Krieg bemühte Hofmannsthal sich um Geistesgeschichte der deutschen Nation und um den österreichischen Barockbegriff. Die in ihm enthaltene "Einheit aus Landschaft und Geschichte und Theater"[11] liegt, als zusammengesetzte Idee mit noch nicht voll entfaltenen Variationen ihrer Elemente, schon dem "Andreas"-Fragment zugrunde. Es fällt nicht nur schwer, sich vom ersten Teil aus, der "etwa ein Viertel des Ganzen" umfasse [12], Andreas' Entwicklung zum hohen habsburgischen Beamten vorzustellen, sondern auch, diese zu vereinigen mit dem "Resultat des venezianischen Aufenthaltes": Andreas "fühlt mit Schaudern, daß er in die eingeschränkte Wiener Existenz garnicht zurück kann, er ist ihr erwachsen".[E. 247]

Historischer Roman und Bildungsroman geraten schon in der Konstruktion der Ziele in Konflikt. Wie der Schein (den Hofmannsthal in dem zitierten Brief an R. Pannwitz einräumt), daß es sich hier um ein "rein privates Schicksal" handle, in der gesellschaftlichen Wahrheit des Romans (oder wenigstens andeutungsweise im Fragment) aufgehoben wird, bestimmt seinen historischen Gehalt. [13] Tatsächlich hat Hofmannsthal in den Notizen die subjektive Seite der Problematik, die Selbstfindung des Helden, als privates Schicksal isoliert und damit Interpretationen in dieser Richtung vorgearbeitet. Das Konvolut "Die Dame mit dem Hündchen" gibt

1912 einen Abriß des Gesamtverlaufs: auf der Reise nach Venedig, nach seinem Kärntner Aufenthalt, ahnt Andreas, "daß auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht, wie der Berg Kaf auf einem Smaragd." [E. 223f] Als einen solchen zentralen Ruhepunkt der Welt sieht Andreas, Sproß aus Wiener Bagatelladel, die adlige Bauerntochter Romana, mit der er sich, vermittelt durch dieses mythische Bild, "untrennbar verbunden, wahrhaft vermählt" fühlt. [E. 224] Am Ende des venezianischen Aufenthalts, als er sich immerhin den Wiener Verhältnissen entwachsen fühlt, hat Andreas dennoch in dieser Richtung keinen mitteilbaren Fortschritt gemacht. Auf der Rückreise, wohl nach Kärnten [14], bemüht Andreas jenes Bild noch einmal gegen sich: er ist noch immer "ohne das Gefühl des Selbst, auf welchem, wie auf einem Smaragd, die Welt ruhen muß". [E. 247] Doch ist das Gleichnis vom Berg Kaf nun zu einer Forderung an die Welt geworden. Damit entfernt Andreas sich weiter von Romana; ihr Umkreis rückt, als Ziel der Bildungsreise, in den Konjunktiv: "mit Romana, sagt er sich, könnte es der Himmel sein." [E. 247] Die zyklische Anlage des Romans [15] wird an dieser Stelle brüchig. Der Zusammenhang des Bildungsromans läßt sich nicht aus dem wachsenden Selbstgefühl des Helden allein konstruieren; die Welt kann nicht in einem mythischen Augenblick der Ruhe beschworen werden, ihre historische Bewegung entzieht sich dem Zustand eines Subjekts, das einzig die leere Innerlichkeit aus der Unsicherheit Venedigs retten kann. "Alles erinnert nur an Verhältnisse, es sind keine." [E. 247] Der ausgearbeitete erste Teil bricht lange vor dieser Konsequenz ab. [16] Der vermeintliche Bildungsroman hebt sich selber auf, wenn es seinem Helden nicht gelingt, Verhältnisse einzugehen, in denen seine Existenz räumlich und zeitlich vermittelt wäre. [17] Zeitlosigkeit erweist sich im historischen Roman als Anachronismus. Ihm angemessen ist ein Stil

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

feierlicher Andacht, als Ausdruck sprachloser Innerlichkeit, in der die Traumgestalt Romana als Naturwesen sich Andreas entzieht. "Er sah in sich hinein und sah Romana niederknien und beten: sie bog ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ruhe bettet, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm unsagbar." [E. 162] "Unsagbar" ist dann auch die "Sicherheit", die Andreas in diesem "glücklichsten Augenblick seines Lebens" anfällt. [E. 162] Sie hält dem Erwachen in Venedig nicht stand. Es mißlingt der Sprache, das um Romana als wirklich behauptete Paradies zu verwirklichen. Noch auf dem Finazzhof nimmt Andreas es feierlich in einen zeitlosen Innenraum zurück. "Sein Leib war ein Tempel, in dem Romanas Wesen wohnte, und die verrinnende Zeit umflutete ihn und spielte an den Stufen des Tempels." [E. 158]

Die Erkenntnis, daß das Vergangene unwiederbringlich sei, verbindet Hofmannsthal im Scheitern mit dem Bewußtsein, das für den Erzähler des historischen Romans konstitutiv ist. [18] Sowenig sich Hofmannsthal als Vertrauter seiner Zeitgenossen wußte [19], so wenig mußte er sich um erzählerische Vermittlung jenes historischen Bewußtseins kümmern. Die Problematik des historischen Romans aber läßt sich nicht magisch lösen. [20] Der Versuch, eine vergangene Epoche unmittelbar zu beschwören, gibt sie endgültig der Vergangenheit (Abgeschiedenheit) preis. Andreas kann in ihr so wenig wie in der Zukunft ein Verhältnis eingehen, er bleibt auf seiner Bildungsreise in die Zeit zwischen Himmel und Erde in sich gefangen: "mit Romana, sagte er sich, könnte es sein Himmel sein." [E. 247] So in der Erinnerung an Kärnten. Gerade dort aber so gut wie an jedem beliebigen Ort schien ihm, in einem Augenblick helllichtiger Verzweiflung, die Reise enden zu können: "das viele Herumlaufen ist unnütz, man läuft sich selber nicht davon. Bald ziehst einen dorthin, bald zerrts einen dahin, mich haben sie diesen weiten Weg

geschickt, endlich endet er auf irgendeinem Fleck, halt auf diesem!-" [E. 156]

Der Roman aber geht weiter. Albert Paris Gütersloh hat den erzählerischen Rückgriff als einen spezifisch österreichischen Kunstgriff charakterisiert. "Es ist eben bei uns anders als bei den andern. Wir besitzen, zum Beispiel, neben der zeitgemäßen, eine nachgetragene Literatur und Malerei, die der tiefere Blick einer abgelaufenen Periode zuweist und das historische Gewissen an für sie bestimmt gewesene Plätze stellt. Solches ereignet sich nur in Staatsgebilden von ziemlich unendlicher Dauer-Austria erit in orbe ultima-, in welcher die Gegenwart dauernd von der Vergangenheit überschwemmt wird. Nur hier ist möglich, daß man schöpferisch zurückgreift. Daß bedeutender die Großmütter leben als wir. [...] Dem Herrn von Hofmannsthal etwa ist sein "Andreas" ohne Zweifel von einem Kärntner Ahnen irgendeiner dortigen Familie diktiert worden. Er ist unvollendet geblieben, nicht aus Schuld des schreibenden Vermögens, sondern wegen des plötzlichen Verschwindens des ihm einsagenden Geistes." [21] Der "einsagende Geist" verstummte in dem kritischen Moment, als der Glaube an die "ziemlich unendliche Dauer" Österreichs neu begründet werden mußte und jener Geist als Hofmannsthals privater entlarvt wurde. Daß der "Andreas"-Roman Fragment blieb, "hatte mit einem neuen Illusionsverlust des Ideologen wie des Poeten Hofmannsthal zu tun." [22]

Kernstück der Ideologie ist im ausgearbeiteten Teil das Leben auf dem Finazzerhof. In dieser Welt des Grundadels bewegt sich Andreas, Sohn aus bürgerlichem Kleinadel, als Fremdling und Störenfried des einfachen Lebens. Romana bedeutet dessen Einheit; sie unterhält, nach dem vorzeitigen Tod aller ihrer sechs jüngeren Geschwister, die weiteste und lebendigste Spannung zum Tod. Auf dieses Moment konzentriert sich das Leben im Gebirge. Es ist vor-

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

gebildet in den Erinnerungsblättern für Raoul Richter (1896), sie enthalten ein (möglicherweise nachträglich imaginiertes) Zusammenreffen der Feriengäste in Alt-Aussee mit ihrer Wirtsfamilie, die auf dem Weg zu einem Trauerhaus ist, drei Gestalten hintereinander, Kerzen tragend: ein alter Mann, seine Tochter und das Enkelkind Romana. "Mir war, sie gingen alle auf ihr Grab zu, aber nichts von Bangigkeit [...]. Das Geheimnis der Lebendigen riß mächtig durch mich hin [...]. Ich hatte dreifaches Heimweh in mir: nach der unschuldigen Jugend, nach der Mitte des Lebens und nach dem erfüllten Greisenalter" [23] Das "Geheimnis der Lebendigen" hat die Undurchdringlichkeit des Todes, einem Leben in bewußter "Bangigkeit" bleibt es verschlossen. Das dreifache Heimweh ist immer die eine Todessehnsucht des Außenstehenden. Sie dirigiert Andreas' Neigung zu Romana. Gleich nach der Ankunft führt sie ihn zum Kirchhof. "Romana ging zwischen den Gräbern um wie zu Hause" [E. 133] Nirgends sonst scheint sie Andreas so vertraut. "Hierum liegen lauter meinige Verwandte, sagte sie und sah mit den leuchtenden braunen Augen über die Gräber: es war ihr wohl, hier zu sein". [E. 134] Dagegen in äußerster Verzweiflung wirft sich Andreas nach dem Verschwinden seines Dieners auf das Grab des Hofhunds, um hier, wie an einem beliebigen Ort, sein Ende zu finden: "ihm war, da läge ein anderer, in den müßte er hinein, habe aber das Wort verloren." [E. 156] Der Tod wäre die Summe jener geheimnisvollen Identität, die ihm verschlossen ist. Andreas, gequält von Träumen und Erinnerungen, bewegt sich in der Gebirgswelt wie der Held des romantischen Romans, der das Zauberwort nicht trifft, um bleiben zu können. Wortlos ist sein Abschied. Das metaphysische Absolutum der romantischen ist in der Finazzer-Welt ersetzt durch die landschaftlich entrückte Stabilität eines scheinbar natürlichen Traditionalismus aller Lebensformen [24], die das senti-

mentalische Stadtkind wohl bezaubern, aber nicht erlösen können. Wohl kann Landschaft sich gegen entwickeltere gesellschaftliche Verhältnisse abschirmen, sie kann aber eine geschichtlich entzweite Subjektivität nicht in sich zurücknehmen. Die Liebe bleibt einseitig, Romana küßt irgendeinen. "Eine Zeit muß vergehen, hierbleiben kann ich nicht, aber wiederkommen kann ich, dachte er, und bald, als der Gleiche und als ein Anderer." [E. 161] Damit entwirft Andreas seine Laufbahn im Roman, er begibt sich auf die Suche nach einem übergreifenden Allgemeinen, in dem er begrifflich es selbst und sein Gegenteil wäre. Hier dringen Novalissche Spekulationen in die Reflektion des Helden ein, die in den Notizen reich ausgestreut sind. Andreas rekapituliert das geistige Gesetz, nach dem er angetreten.

Dabei ahnte er nicht, daß sein Erzähler ihn nicht sobald würde ins Gebirge zurückkehren lassen. Die Reise, die Andreas anfangs noch mit einem schnellen Schritt beenden möchte, wird in kleinere unterteilt, ihr Ende ist aus den Notizen nicht sicher zu entnehmen. Die Zeit, die nach Andreas' Einsicht vergehen muß, entfernt ihn vom Idealbild einer abstrakten Natürlichkeit, mit dem der entfaltete Widerspruch seines Subjekts sich nicht mehr vereinigen ließe. Von dem Idealbild des Gebirgslebens, an dem Andreas schuldig wird, ist es jedoch nur ein kleiner Schritt zu jener "geglaubten Ganzheit des Daseins", die Hofmannsthal noch 1927 einer zerrissenen Nation als Maßstab der Wirklichkeit vorhielt. "Die Nation, durch ein unzerreißbares Gewebe des Sprachlich-Geistigen zusammengehalten, wird Glaubensgemeinschaft, in der das Ganze des natürlichen und kulturellen Lebens eingeschlossen ist". [25] Eine solche Zusammenschau setzt einen sehr gehobenen Standpunkt voraus. Auf eben solchen stellt der Erzähler seinen Helden beim Abschied vom Gebirge, um ihn Hoffnung für die Reise nach Venedig fassen zu lassen.



### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

"Er ahnte, daß ein Blick von hoch genug alle Getrennten vereinigt und daß die Einsamkeit nur eine Täuschung ist." [E. 162] Aus dieser Perspektive aber, von oben herab, entzieht sich die Einheit, die als optische Verwischung aller natürlichen und gesellschaftlichen Unterschiede wie von selbst sich einstellt, einer anschaulichen Sprache. Die Sprache wird andächtig. Die Gebirgswelt ist ganz in den Innenraum der Erinnerung gestellt. Der weite Erzählerabstand gibt die Möglichkeit überschauender 'Objektivität' innerhalb totaler Subjektivität. Die verhüllte Mittelbarkeit der Darstellung ist hier am stärksten aktualisiert, in Kongruenz mit der ideologischen Aufwertung dieser den Niederungen Venedigs entrückten Welt.

Im Zuge einer höheren Ansicht der sonst sich widerstreitenden Dinge hat Hofmannsthal sich von dem Problem entfernt, seinen Helden Andreas als Individuum "durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen" [26] Statt Hingabe an die sprachlicher Konvention sich verweigernde widersprüchliche Realität wird im "Andreas" die Abkehr stilisiert. In dieser unversöhnlichen Haltung hat Walter Benjamin Hofmannsthal erkannt. "Hofmannsthal hat sich von der Aufgabe abgekehrt, die im Chandosbriefe auftaucht. Seine "Sprachlosigkeit" war eine Art von Strafe. Die Sprache, die Hofmannsthal sich entzogen hat, dürfte eben die sein, die um die gleiche Zeit Kafka gegeben wurde. Denn Kafka hat sich der Aufgabe angenommen, an der Hofmannsthal moralisch versagte und darum auch dichterisch." [27] Noch 1919, als Hofmannsthal die Ausarbeitung des "Andreas" bereits abgebrochen hatte, glaubte er, daß das "bäuerliche, beharrende, naturnahe Element" Mittelalter und Gegenwart zusammenbinden könne, wenigstens mittelbar in seinem Begriff des Barock, das vor allem in Salzburg ihm lebendig schien. [28] In Venedig aber, auch einer Bühne für das Welttheater, hat dieses Element keinen Boden; die der 'terra ferma' vorgelagerte

Stadt entzieht sich seiner Bindekraft. [29] Geographisch hat Hofmannsthal zu Anfang des Jahrhunderts diese verschiedenen Welten zur "Heimat" seiner "Phantasie" in einer einzigen Landschaft zusammengefaßt. [30] Venedig und die Alpen stellen ihm entwicklungsfähige Bildkomplexe dar, deren Berührung "Einklang" stifte. [31] Im "Andreas", dessen Held auszog, die antinomischen Schauplätze zu vereinigen, ist "Einklang" nur auf dem Weg nach innen zu suchen. Romanas Anwesenheit in Venedig wäre Andreas peinlich. Nur einmal wird sie imaginiert, in den Notizen. "Wie Romana in ihm zu leben anfängt: einzelne Züge, ein Lächeln wie im Einverständnis mit ihm. Dies ihr Aufleben in ihm ist immer mit Ängstigungen verbunden, die wieder mit Heiterkeiten abwechseln. Einmal glaubt er sie an der Riva auf einem Koffer sitzen zu sehen, sie schickt sich an, auszupacken. Er wagt nicht heranzutreten." [E. 227] Er hält sie in sich gefangen, wo sie zuweilen auflebt, wie die Erinnerung an eine Abgeschiedene.

Wie der Romanverlauf sich zyklisch schließen könnte, bleibt in den Notizen offen. [32] Finazzerhof und Venedig stehen auch nicht formell wie Rahmen und Kern gegeneinander. [33] Ihr Verhältnis bestimmt sich (im ausgearbeiteten Teil) allein durch den Erinnerungszwang, dem Andreas wiederholt in Venedig unterliegt, er wird ausgelöst durch den Gedanken an seinen Reisediener. Der, wie der Erzähler behauptet, wiederholte Erinnerungszwang wird jedoch schon am ersten Tag in Venedig in einer glatten chronologischen Fassung überlegen konzentriert. Den Plänen nach steht Andreas, unter diesem Zwang, noch vor der intendierten Einsicht in das "Schwergewicht des Erlebens: nichts davon könnte ungeschehen bleiben." [E. 221] Der formelle Modus der Notwendigkeit, unter dem das Finazzerhof-Erlebnis ausgebreitet wird, erzwingt in der Erinnerung von Andreas schon beim Abschied von dort die

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

Anerkennung eines ihm zugeordneten Geschehens. Wie (in den Notizen) sein Gegenspieler, der Malteser, fordert: "Vor dem Zurückliegenden graust nur dem, der auf niedriger Stufe stehend annimmt, es hätte anders kommen können." [E. 243] Nachträgliche Erhöhung des verschuldeten Geschehens ist die von Andreas verlangte Kunstleistung; sie verdankte sich der Unterwerfung unter ein Schicksal. Dieses erhebt ihn zum einzigen, dem erhabenen Partner in einer sonst verfehlten Liebe. Das ist der schicksalhafte Sinn von Vereinigung: Verklärung jenseits von Zeit und Tod. "Liebe ist Vorwegnahme des Endes im Anfang, daher Sieg über das Vergehen, über die Zeit, also über den Tod." [E. 243]

Unter dem Modus der Notwendigkeit gewinnt die Bildungsreise Andreas' Gestalt. Jedoch nur in dem zurückliegenden Abschnitt der Reise durch Kärnten, wie er in Venedig ihm erscheint. Nur dann kann das mit Vorbehalt erinnerte Erleben, in dem Andreas' Unerfahrenheit sich verrät, zugelassen werden, wenn es gelingt, darin Ursprung von Sinn und sinnvollen Zusammenhang aufzufinden. In diesem Verfahren wächst Andreas im Nu aus unfreier, von wüsten Träumen geängsteter Kindheit zu einer überschauenden Figur heran. Wenn es gelingt, im vergangenen Erleben eine solche Entwicklung der Optik im Bildzusammenhang notwendig zu rekonstruieren, erfüllt sich die Bildungsreise: als Entfaltung eines Kunstwerks, das in diesem subjektiven Erleben entspringt. Es setzt sich im Ursprung damit schon vom Leben ab. "Die dichterische Aufgabe ist Reinigung, Gliederung, Artikulation des Lebensstoffes. Im Leben herrscht das gräßlich Widersinnige, ein furchtbares Wüten der Materie-als Erblichkeit, innerer Zwang, Dummheit, Bosheit, innerlichste Niedertracht-, im Geistigen eine Zerfahrenheit, Inkonsistenz bis ins Unglaubliche-das ist der Augiasstall, der immer wieder gereinigt und in einen Tempel verwandelt werden will." [34] Andreas vollbringt schon

auf dem Finazzerhof diese Herkulesarbeit an sich selbst. "Sein Leib war ein Tempel, in dem Romanas Wesen wohnte, und die verrinnende Zeit umflutete ihn und spielte an den Stufen des Tempels.-" [E. 158] Der Prozeß der Reinigung und Gliederung, in dem Andreas seine innere unklare Vergangenheit bewältigt, macht ihn selbst zur Kunstfigur. Ihr ist "Zusammenhang und innere Einheit nötig, weil sie "in der Inkohärenz" nicht wie eine lebende "bis ans Äußerste gehen" kann. [35]

Ursprung des Kunstwerks und wie dessen Sinngefüge wirksam sei, hat Hofmannsthal in der Finazzerhof-Episode symbolisch dargestellt. Die Ursprungssymbolik schließt eng an den Essay "Erinnerung schöner Tage" (1908) an. Sein Thema ist die "Gestaltung von Kunst innerhalb der venezianischen Umwelt". [36] Der Dichter findet auf der Suche nach Quellen des Lichts, in den Läden der Arkaden um den Markusplatz einige Muscheln und Perlen, "Geschöpfe, aus denen das Leben des Lichts auch bei Nacht nicht weicht", und er "war voll Lust, etwas dergleichen" hervorzubringen. [37] Die Perle, in der sich Dunkel und Licht, Element und Form vereinigen, symbolisiert Hofmannsthal das dichterische Wort. [38] Die Schaffenslust verlangt hier eine noch tiefere Rückwendung, den traumhaften Gang ins "Dorf im Gebirge" "Im Dunkel, wo das Mühlwasser am tiefsten und am reißendsten geht [...], dort steht im Dunkel der große alte Fisch, der das Licht geschluckt hat. Stechen muß ich nach ihm mit dem Dreizack, so kann ich das Licht mit den Händen aus seinem Bauch nehmen. Das Licht, das er verschluckt hat, ist die Stimme der Schönen, nicht die Stimme, mit der sie spricht, sondern ihr geheimstes Lachen, womit sie sich gibt." [39] Die Symbolik bleibt verhüllt in einer Atmosphäre von Erotik und Traum. Gleiches leistet Andreas während seines Aufenthalts im Gebirge, nachdem er vergeblich den Tod herbeigesehnt hatte.

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

"In seinem Traum der gleichen Nacht schien die Sonne, er ging tiefer und tiefer in den hohen Wald hinein und fand Romana. Der Wald leuchtete je tiefer je mehr, im mittelsten, wo alles am dunkelsten und leuchtendsten war, fand er sie sitzen auf einer kleinen Inselwiese, die von leuchtendem Wasser umronnen war." [E. 157] Die Paradoxie von Licht und Dunkelheit enthebt das symbolische Geschehen ausdrücklich der Ordnung von Traum und Wirklichkeit. "Er wußte, daß er geträumt hatte, aber die Wahrheit in dem Traum durchfuhr ihn mit Glück bis in die letzte Ader. Romanas ganzes Wesen hatte sich ihm angekündigt mit einem Leben, das über der Wirklichkeit war. Alles Schwere war weggeblasen." [E. 158] Nach dieser Ankündigung der Geburt des Kunstwerks erkennt Andreas augenblicklich seinen Leib als "Tempel". Damit ist die "dichterische Aufgabe" der Reinigung an ihm vollbracht. Glück durchfährt ihn "in tausend strömenden Gedanken" [E. 158] Doch der Bewußtseinsstrom, aus dem nichts Unterschiedenes auftaucht, bleibt fixiert auf "die verrinnende Zeit", gegen die er behauptet wird. Dadurch allein kann die privatisierende Kunstsymbolik sich eines wahrhaften Lebens versichern, daß sie es kategorial von der Wirklichkeit abhebt. Die innere träumerische Ordnung, in der seine "Seele" einen "Mittelpunkt" hat [E. 159], reicht wohl in die Tagwelt hinein, aber Andreas kann sie nicht auf diese übertragen. Er überläßt sich wortlos dem Geschehen, das auf Abreise nach Venedig hinausläuft. Wohl war er aus seiner "träumenden Entrücktheit" wie ein "Seliger" in die Welt zurück getreten [E. 158], als Kunstgefäß, aber nicht mit der gestaltenden Kraft des Genies.

"Das Genie bringt Übereinstimmung hervor zwischen der Welt, in der es lebt, und der Welt, die in ihm lebt." [40] Das mißlingt Andreas. Zeichen des nicht geknüpften Zusammenhangs zwischen beiden Welten ist die Kette. Schon am Abend seiner

Ankunft auf Castell Finazzo bezieht Andreas sich auf jene Paradoxie, aus der, als einer der Kunst, Zusammenhang entspringt. "Beim Nachtmahl war's Andreas wie nie im Leben, alles wie zerstückt: das Dunkel und das Licht, die Gesichter und die Hände." [E. 141] Das noch Disparate ist der künstlerischen Aufgabe schon zugewiesen. In dem Brief dann, der seinen Eltern in Wien die neuen Erlebnisse mitteilen soll, kamen Andreas ungesucht "die beweglichsten Worte", und "die schönen Wendungen hingen sich kettenweise aneinander", bis schließlich die Müdigkeit anfängt, "ihm die schöne Kette auseinanderzulösen". [E. 145] Wüste Träume drängen sich dazwischen. Sie werden auf anderer Ebene begleitet von den Schandtaten seines Dieners, die Andreas am andern Morgen zur Abreise zwingen. Beim noch einmal verzögerten Abschied dann reißt Romana sich ihre silberne Halskette ab und reicht Andreas ein Stück davon. "Er fühlte die Kette zwischen seinen Fingern, die ihn versicherte, daß alles wirklich war und kein Traum." [E. 161] Das Pfand der Wirklichkeit aber ist doch nur Bruchstück eines ihr entrückten zerbrechlichen Zusammenhangs. Die Symbolik deutet an, was der Ökonomie der Unmittelbarkeit mißlingt: die 'wirklichen' Ereignisse kraft eines unwillkürlich auftauchenden Kunsterlebnisses spontan gesetzmäßig sprachlich zu gestalten. Eine schon versunkene allverbundene Welt wird beim Abschied noch einmal in einsamer Innerlichkeit zitiert. Andreas weicht in erinnerte 'Präexistenz' aus, in der er wohl augenblicklich die verlorene "Seinsganzheit" ausspricht: "des Tieres höchste Gewalt und Gabe fühlte er auch in seine Seele fließen." [E. 162] Sie erhöht ihn aber auch so weit über die zerrissene Wirklichkeit, daß selbst die lichte Dunkelheit des Kunstparadoxes vergeht. "Jede Verdunklung, jede Stockung wich von ihm." [E. 162] Und auch Romana erscheint dem vorigen zwielichtigen Traum noch einmal entrückt. "Sie war ein lebendes Wesen, ein Mittelpunkt und um

## Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

sie ein Paradies". [E. 162] Die einsam in solcher Höhe vollzogene Ahnung von Vereinigung entzieht sich den Möglichkeiten erzählerischer Vermittlung. [41]

Schon bald nach seiner Ankunft in Venedig, mit der das Fragment beginnt, wird Andreas in neue Verhältnisse verwickelt. Der Unterschied der Erzählhaltung signalisiert einen der Schauplätze. Während die zwanghafte wiederholte Erinnerung an die Finazzer-Welt in einem gerafften Prozeß objektivierender Mediatisierung geradlinig reproduziert wird (der darauf hinausläuft, daß Andreas in einem Moment sich der Vereinigung mit Romana enthoben sieht, der als Höhepunkt der Er-innerung im realen Handlungsablauf gerade seiner Ankunft in Venedig am nächsten liegt), setzt der Venedig-Komplex mit der schwächsten Ausprägung erzählerischer Mediatisierung, der erlebten Rede, ein. In dieser näheren Orientierung an einer bewegten unbekanntem Außenwelt kommt es, soweit das Fragment reicht, nicht zur Ausbildung von Symbolketten. Ein Zusammenhang zwischen den beiden Welten stellt sich auf kunstloserer Ebene her; auf der physiognomischen. Noch am Tag seiner Ankunft wird Andreas bei der älteren Tochter seines Wirts, Nina, eingeführt. Sie sitzt auf dem Sofa, Andreas versucht, ihr ein Kompliment zu machen. Während er sich der Wirkung seiner Worte nicht ganz sicher ist, tröstet er sich damit, daß es mehr "auf einen Ton, einen Blick" ankomme. [E. 186] Mit Sicherheit aber versteht er den physiognomischen Ausdruck in seinem Zusammenhang abzulesen. "Nina sah wie zerstreut über ihn hin; auf ihrer Oberlippe, die geschwungen war wie ihre Augenbrauen und gleichsam wie in etwas, das kommen würde, ergeben, schwebte die Andeutung eines Lächelns und schien auf einen Kuß zu warten. Andreas neigte sich unbewußt vor und sah benommen auf diese halboffenen Lippen. Das Bauernmädchen Romana tauchte herauf, um sich gleich wieder in Luft

aufzulösen. Er fühlte, wie etwas Entzückendes, zugleich Bangmachendes sich sanft auf sein Herz niedersenkte, sich dort zu lösen." [E. 187] Kurz darauf erscheint dieser unauflösbar bezaubernde Ausdruck noch einmal, als Andreas sich aus ängstlicher Erinnerung an sein erstes Zusammentreffen mit der Unbekannten zu Nina zurückwendet: "er stützte sich auf die Lehne des Sofas und beugte sich über Nina. Ihre Oberlippe, die zart gekrümmt war wie ihre Augenbrauen, hob sich in leichtem Erstaunen nach oben." [E. 188] Und ein drittes Mal, als er, an einen Kindertraum verloren, Ninas Hand faßt. "Ihr Blick verschleierte sich, und das Innere ihrer blauen Augen schien dunkler zu werden; die Ahnung eines Lächelns lag noch auf ihrer Oberlippe, aber ein vergehendes, beinahe angstvolles Lächeln schien einen Kuß dorthin zu rufen." [E. 189] Die Reihe der wiederholten Zeichen reicht zurück bis zum Augenblick des Abschieds von Romana. "Ohne seinen Willen" geht Andreas noch in den Stall und sieht in einem Lichtstrahl "Romanas Mund, offen, feucht und zuckend vor unterdrücktem Weinen. Kaum begriff er, daß sie jetzt leibhaftig vor ihm stand; aber er begriff es doch, und die Überfülle lähmte alle seine Glieder." [E. 159] Und wenig später, als sie Andreas das Bruchstück der Kette reicht: "ihr Mund zuckte, als müßte ein Schrei heraus und könnte nicht, sie lehnte sich gegen ihn, ihr Mund, der feucht und zuckend war, küßte den seinen-da war sie davon." [E. 160] Während seines Besuchs bei Nina erinnert Andreas sich aber auch, wie kurz vorher das rätselhafte Gesicht durch das Rebendach auf ihn herabblickte: "ein Mund, halb offen vor Anstrengung, Erregung". [E. 182] Diese physiognomisch bedeuteten Situationen, die dem Helden einen ihm undurchschaubaren Geheimniszusammenhang nahe legen, werden von ihm angemessen beantwortet, mit Lähmungsgefühl in den Gliedern, Schwanken zwischen Entzücken und Bangigkeit, und endlich mit tiefer jäher



### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

Erschrockenheit, als er "diese Zeichen" eindeutiger lesen zu müssen glaubt. [E. 189] Wie sind sie, als undeutliche, im Zusammenhang zu lesen? In seinem Essay "Sommerreise" (1903) verbindet Hofmannsthal diesen physiognomischen Zug mit dem "Wunder" eines Orts, das "Einklang" sei. "Erde und Wolken, Ferne und Nähe, Tag und Traum, hier sind sie eins [...]. Wie selig muß der eine sein, wie vollgesogen mit reinem Glück des Daseins, der das Haupt zurückgelegt hat, den weichen Mund halb offen, den Blick ins Leere". [42]

Das "Glück des Daseins", das Andreas mit verschiedenen Gesichtern versprochen scheint, wird seinem Bewußtsein vorenthalten, als könne nur zwischen "Tag und Traum", der gegenseitigen Mittelbarkeit entzogen, garantiert werden: "daß er in diesem Augenblicke liebt." [E. 204] So bemerkt eine Notiz, die Andreas' ersten Besuch bei Maria, der anderen Seite Ninas, erzähltechnisch notwendig in Parallele setzt zu dem bei Nina. Hier beantwortet Andreas die Undeutbarkeit eines versprochenen Glücks mit einem "ungefühlten Schmerz" Er erfährt, "daß ihn hier die Unendlichkeit mit einem schärferen Pfeil getroffen als je ein bestimmter Schmerz; er hat drei oder vier Erinnerungen, die alle diese *pointe acérée de l'infini* in sich tragen" [E. 204] Die erste dieser Erinnerungen ist mit dem Gesicht auf dem Rebendach verbunden, in jenem Moment war ihm "zumute wie kaum je im Leben, zum erstenmal bezog sich ein Unerklärliches aus jeder Ordnung heraustretend auf ihn, er fühlte, er werde sich nie über dieses Geheimnis beruhigen können" [E. 182] Dieses, wie das "Geheimnis um Maria"- "in diesem Augenblick ahnt Andreas, daß er diese Frau nie kennen wird"-[E. 204], entzieht der Erzähler nicht nur dem Bewußtsein seines Helden, sondern schlicht dem Roman. Denn die mit Baudelaires Worten zitierte Unendlichkeit muß, da sie sich nur abstrakt behaupten will, um dennoch in den Erzählzusammenhang eingehen zu können, erst übersetzt werden

in die Technik des Erzählens. "Dies Geheimnisvolle war für ihn nichts Vergangenes sondern ein Etwas, das sich kreisförmig wiederholte, und es lag nur an ihm, in den Kreis zurückzutreten, daß es wieder Gegenwart würde." [E. 191] Folgerichtig endet die Erzählung an dieser Stelle, wo darauf verzichtet wird, das Geheimnis sich in Kreisbewegung wiederholen zu lassen, als formal begründetes leer unendliches Fragment. Das von der Erzählung abgehobene Geheimnis wird aufgesogen von der Mechanik des *imprévu*. [43] Diese vermag die menschlichen Verhältnisse, die sie reguliert, die Konfiguration der isolierten Subjekte, nur im Rahmen des Vorhersehbaren überraschend zu bestimmen. Das Arrangement aber ist leer wie das statuierte Geheimnis. Entsprechend zum Ende des ausgearbeiteten Teils enden die Notizen (des Konveluts "Die Dame mit dem Hündchen") in einer leeren Kreisfigur als Resultat des venezianischen Aufenthalts. "Nirgends ist etwas zu suchen, dadurch kann auch nichts gefunden werden." [E. 247] Die ursprünglich historisch konzipierten Verhältnisse des Romans sollten schließlich unter dem Diktat eines symbolisierenden Blicks aus ihren realen Widersprüchen erlöst werden. "Die angestrebte Auflösung ist die Beruhigung über das eigene Sein, über Groß oder Klein, Beschränkt oder Mächtig, Aufgenommen oder Ausgeschlossen, -worin zugleich die Beruhigung über die eigene Lebenszeit und die Zeitepochen und das symbolisch-Sehen, auch die Beruhigung über das Dasein der Armen und Elenden." [E. 246] [44] Was nach der allgemeinen Beruhigung übrig bleibt, ist der technische "Gedanke, ob sich diese Steinchen im Kaleidoskop neu ordnen können." [E. 247] Die der Vermittlung entzogene Innerlichkeit, in der Andreas hilflos die Finazzer-Welt reproduziert, findet ihr Komplement im Arrangement der venezianischen Verhältnisse. In ihnen bestimmten die Notizen Andreas zum "geometrischen Ort fremder Geschicke". [E. 243] Diese formale Dialektik

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

von Subjektivität und Fremdbestimmung wird im konzipierten Roman reflektiert durch die gedoppelte Person der Nina (Mariquita)-Maria. Die didaktische Konstruktion dieser polarisierten Frauenrolle hätte aber nicht die in Andreas angelegte Entzweiung stellvertretend symbolisch im oben zitierten Sinn auflösen können. Insofern scheint sie nicht den "Keim" des Romans zu bilden. [45] Denn die Psychologie der Krankengeschichte, als eine im Begriff der organischen Einheit der Person konzipierte, ließ sich wohl in ästhetische Kategorien übersetzen, nicht aber die historische Entzweiung der Welten, die Andreas nur als zwiespältiges Geheimnis dunkel erfahren, jedoch nicht umfassend begreifen darf.

Richard Alewyn hat sich die Mühe gemacht, die in den Notizen verstreuten "Steinchen" zu einer Fortsetzung des Fragments zu ordnen. Dabei konzentriert er sich auf die formalen Möglichkeiten, die in der authentischen Krankengeschichte liegen. Tatsächlich wollte Hofmannsthal, im Hinblick auf die Romane Jakob Wassermans, das Pathologische nur als einen "Schatten" anerkennen, den die "schöpferische Kraft" tilgen müsse. [46] Hofmannsthals vielberufene 'All-Symbolik' endet an der Grenze zum Psychologischen und Pathologischen, oder umgekehrt, sie negiert deren "Schatten"-Seiten. "Der Krankheitsfall bedeutete ihm [Hofmannsthal] nur die symbolische Steigerung einer allgemeinen Verfassung." [47] Das Symbolische verschwindet wieder im Allgemeinen. Pathologische Erscheinungen taugen Hofmannsthal nicht, eine subjektive Problematik verbindlich darzustellen, denn sie beruht doch auf einem unzerstörbaren Selbst, das dahin gelangen soll, seine notwendigen Schritte endlich zu segnen. Noch könnte Pathologisches einen Konflikt von Gesellschaft und Subjekt spiegeln, solange dieses jener gegenüber bewußt identisch gesetzt wird. Die Frage nach der Identität, die auch von der Krankengeschichte gestellt wird [48],

beruft sich auf die Voraussetzung, daß die Person, als einmal gegebene, sich nur wieder in personale Elemente spalten kann, die auf einer übersichtlichen Ebene miteinander verkehren. Daraus ergibt sich der für die Erzählung interessante formale Mechanismus: Maria und Mariquita (Nina) "sind Spaltungen ein und derselben Person, die sich gegenseitig trucs spielen" [E. 206] Das ästhetische Prinzip tilgt nicht nur den pathologischen Ursprung des Falls, es öffnet das Spielfeld auch 'zusammengesetzten' Personen. Als eine solche löst Andreas zunächst die Spaltung der ideellen Einheit Maria-Mariquita aus und tritt dann selbst in unterschiedliche Beziehungen zu beiden Elementarmonaden. Aus Hofmannsthals Aufzeichnungen läßt sich eine mechanistische Chemie der Freundschaft und Liebe konstruieren. [49] Sie kreist um das zitierte Problem, "ob sich diese Steinchen im Kaleidoskop neu ordnen können." Denn sowohl mit der zusammengesetzten Person wie bei der gespaltenen geht es mit rechten Dingen zu, d.h. mit festen Elementen innerhalb normaler Grenzen. Das angedeutete unendliche Geheimnis, das die integrale Person negierte, wird in kalkulierbaren Beziehungen abgefangen. Damit bleibt der Prozeß der Selbstformierung, der nur vorgeblich entfaltet wird, in gegebenen Konfigurationsmustern befangen. Die in der Erzählung angelegte komödientypische Viererkonstellation sollte das glückliche Ende formal garantieren, wenigstens auf einer Station von Andreas' Bildungsreise. Doch schwer einzusehen wäre nicht nur, wie diese zur Geschlossenheit tendierende systematische Konstellation der Figuren sich abermals auf höherer Stufe glücklich zu neuer Integration lösen sollte, in der Andreas und Romana sich vereinigten. Sondern schon die venezianische Ebene, soweit das vorliegende Material sie umreißt, impliziert so verschiedene Dimensionen von Vereinigung, daß sie sich wohl nicht simultan durchführen ließe. Vier-zwei-eine ist die geometrische Reihe der Vereinigungs-

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

schritte. Dazu aber ist zunächst für den Malteser Vereinigung im Sinn von Selbstkonzentration zu vollbringen, mit Abgang durch Tod [50], womit der Weg frei wäre zur Vereinigung Andreas' mit Maria-Mariquita im Sinn "jener einen Nacht", in der die wieder-vereinigte Maria/Mariquita sich Andreas geben würde [51], dem auf dieser Stufe das Wechselverhältnis von Körper und Geist aufgehen sollte. [E. 226f]

Wohl ließe sich die Konfigurationsfolge derart zweckmäßig gestalten. Indem die Figuren aber ihre je eigenen Zwecke notwendig verfolgten, entfremdeten sie sich als mehr und mehr verselbständigte Personen voneinander. Die äußerste Entfremdung wäre gerade "in jener Nacht" mit dem Endzweck der Vereinigung erreicht, in der Maria/Mariquita sich Andreas geben und zugleich "schon jenseits" sein sollte. [51] Einsam bliebe Andreas zurück, in Erinnerung an Verhältnisse, die keine sind. (E. 247) Eine weitere Regeneration seiner endlich verfestigten Individualität deutet sich nur noch konjunktivisch an: "mit Romana, sagte er sich, könnte es sein Himmel sein." [E. 247] Denn Bedingung dafür, daß das Kaleidoskop der Vereinigungen sich noch einmal in Bewegung setzen ließe, wäre die Möglichkeit, daß Andreas sich von jener Entfremdungsebene absetzen könnte, der er sein isoliertes Selbst verdankt. Darin, daß das nicht geht, setzt sich die vom Erzähler intendierte Notwendigkeit objektiv durch. Es ist die Notwendigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, die Andreas anerkennen lernt.

Von ihr führt kein Weg zurück in die abgelöste sittliche Substanz der Familienverhältnisse, in die Romana noch ganz gebunden ist. Romana erscheint bloß als Natur innerhalb einer natürlichen bäuerlich-aristokratischen Tradition. Diese Welt ist zeitlos geordnet, auf Kosten der Möglichkeit einer historischen "Auflösung und Palingenesie" (52) Die Abgeschlossenheit dieser Naturverhältnisse

lag schon im Schatten, als Andreas sich der neuen Welt Venedigs zuwandte. "Der Wagen rollte bergab, vor ihm war die Sonne und das erleuchtete weite Land, hinter ihm das enge Tal mit dem einsamen Gehöft, das schon im Schatten lag." [E. 161] In Venedig geht ihm nun der Unterschied von "Sein und Erscheinung" quälend auf. [E. 195] Auf dieser Erfahrung beruhen im "Andreas"-Roman Geheimnis und Symbol. Venedig hat mehr die Atmosphäre des Spielsaals als des Theaters. Verkehrsmittel in dieser Welt ist das Geld. Der Gedanke an das eingeübte Reisegeld löst die Erinnerung an Andreas' Eltern und an seine Reiseerlebnisse in Kärnten aus. Innerhalb der Finazzer-Welt bestimmte das Geld allein das Verhältnis zwischen Andreas und Gotthilf, dem Diener, der sich ihm aufgedrungen hatte, mit jener Verbindlichkeit, die ihm der Maskierte bei seiner Ankunft in Venedig noch einmal verkauft. Beide Dienstleistenden, Gotthilf und der Maler Zorzi, werden durch gleiche hämische Physiognomie gekennzeichnet. Den Maler Zorzi verrät ein Zug: "in seinem Gesicht nichts Häßliches als eine schiefe Unterlippe nach einer Seite herabgezogen, das gab ihm einen hämischen Ausdruck." [E. 118] An diesen wird angesichts Gotthilfs erinnert. "Wie der Mensch von Geld sprach, war sein Gesicht widerlich"; als er sich Andreas aufdrängt, erkennt dieser "die aufgeworfenen nassen dicken Lippen". [E. 124] Diese Physiognomie wird noch einmal eingesetzt, als Kommentar zu Andreas' Bilanz, daß so viel Geld "für nichts und wieder nichts" ausgegeben war. "Die Gesichter der Bekannten und Verwandten tauchten ihm auf, es waren hämische und aufgeblasene darunter". (E. 152] Der keine Werte verbürgende Geldverkehr wird menschlich begleitet von einem Typ von Häßlichkeit, deren wahrer Ausdruck Brutalität ist.

Andreas' Ungeschicklichkeit in Geldsachen charakterisiert sein Weltverständnis, mit dem er auf Reisen ging. Doch lernt er schon

### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

am ersten Tag in Venedig zwischen Schein und Sein zu trennen. Nachdem er eben noch der Idylle von Haus und Garten, Inbegriff eines Glücks mit Nina, nachgehungen, für die er im Traum schon das Geld den Nachbarn auf den Tisch gezählt hatte, muß Andreas sich fragen, "ob seine Barschaft hinreichen würde", Nina aus der ihr unangemessenen Sphäre auszulösen, "und er mußte sich sagen: vielleicht für eine Woche, für drei Tage." [E. 190] Hier endet praktisch seine ideelle Bereitschaft, "die Umstände herbeizuführen, deren Nichtvorhandensein er hart und trocken hervorhob." [E. 189] Soweit Liebe an Umstände gebunden ist, fehlt ihm die Grundlage dazu. Den Notizen nach verzweifelt Andreas schon bald an der Möglichkeit, "zu einer richtigen Liebschaft kommen" zu können, er baut den Begehrten "vier Luftschlösser, in denen er mit jeder von den vieren wohnt." [E. 227] Andreas zieht sich zurück auf den bloß "hypothetischen Besitz von allem", wie es dem "letzten Contarin" ziemte. [E. 95] Dieser, dem jeder Gegenstand "eine Anweisung, ein Surrogat eines schönern" ist [E. 93], entzieht sich mit dem Verzicht auf den zurückgeschenkten Familienbesitz der "unheimlichen Willkür, die den reichen Leuten gestattet, in die Schicksale einzugreifen." [E. 92] Statt sich in einen der alten venezianische Paläste hineinsetzen zu lassen "wie ein Nähmädchen in eine möblierte Wohnung", ergreift er die Gelegenheit, sich "von der Gesellschaft der Menschen" abzutrennen. [E. 89] Von allem, was Andreas in Venedig zwischen Sein und Schein berührte, sollte er nur "hypothetischen Besitz" nehmen, um sich unbeschwert in letzter Vereinigung über alle Bedingungen erheben zu können. Was ihn aus der Idylle mit Nina erlöst, ist wiederum die abschreckende Physiognomie des Bedienten. Dessen zurückgehaltene Brutalität erscheint ganz unverhohlen in Ninas gesellschaftlicher Umgebung. Sie geht durch alle Stände, von oben nach unten. Ninas Protektor, der Herzog von

C. "hat in einem Anfall von Wut und Eifersucht einen seltenen Singvogel [...] lebendig in den Mund gesteckt und den Kopf abgeben." [E. 184] Ein österreichischer Hauptmann, mit einem Privileg der Vieheinfuhr ausgestattet, zeichnet sich dadurch aus, "daß er nie von Tisch aufsteht ohne auf ihr Wohl zu trinken und daß er dann jedesmal sein Glas durch die Scheiben in den Kanal oder gegen die Mauer wirft, wenn es aber ein besonderer Tag ist, so zerschlägt er in der gleichen Weise alles Glas was auf dem Tisch ist, und alles Nina zu Ehren. Natürlich bezahlt er dann die Gläser." [E. 167] Und das durchstochene Porträt Ninas, das "die Seele des Malers" Zorzi verrät, erinnert Nina "nur an Ärger und Brutalität" [E. 186] Zorzi, der es restaurieren will, erklärt, er müsse "ein Vieh sein", wenn es ihm nicht gelingen sollte, sich das Bild noch einmal bezahlen zu lassen. [E. 186] Gerade darin unterscheidet er sich von Romanas Vater, der es abgelehnt hatte, daß Andreas das von seinem Diener gestohlene Pferd zwei Mal bezahle, und sich dabei selbst um den Preis brachte.

Andreas' Unbeholfenheit im brutalen Geldverkehr, die seinen beschränkten Mitteln entspricht, wird auf diesem Hintergrund seinem Charakter gutgeschrieben. Dem "peinlichen" Porträt Ninas, in dem ihre Umgebung die Kunst verfehlt, setzt er seine Vision entgegen: "wenn ich Sie malen sollte, so käme ein anderes Bild heraus, das dürfen Sie mir glauben." [E. 186] Es würde wiederum die "Seele des Malers" verraten, aber eine von der Austauschbarkeit aller Werte unbefleckte. Nur dieses Bild, als sein Selbstporträt, rettet Andreas aus Ninas Sphäre für die geplante Vereinigung mit Maria. Auch aus dem Lotteriehandel, in dem die Familie des Grafen Pamprero als letzten Wert den leeren Begriff der Jungfräulichkeit der jüngsten Tochter aufs Spiel setzt, sollte Andreas, ohne sich selbst darauf einzulassen, außer Konkurrenz als edler Sieger hervorgehen.



### Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

Die venezianische Gesellschaft ist das moralische Fegefeuer seiner unanfechtbaren träumerischen Selbstbehauptung. Auf dem Boden Venedigs, wo Adel aller Ränge nur noch durch Titel und "Adelsklatsch, auch bezüglich Durchreisender" [E. 227] zitiert wird, entwickelt Andreas einen inneren Adel, dessen Wertbeständigkeit den dokumentierten Uradel des Finazzerhofs treu komplettiert. Andreas' Subjektivität, die von der entfremdeten Welt einsam sich abhebt, ist selbst eine entfremdete. Die Unbestimmtheit seines inneren Bildes, das er über einer brutalisierten Gesellschaft errichten soll, entspricht deren moralisch verurteilter Allgemeinheit. "Der Geist ist einerlei." [E. 202] Die nur geistig entworfenen, schwach konturierten Figuren des Romans leben nicht aus sich selbst, sie leben auch nicht sicher in sich. "Wenn die Sonne tief steht, leben wir mehr in unserem Schatten als in uns selbst." [E. 243] Im Schatten lag auch die Gebirgswelt, als Andreas von ihr Abschied nahm. Unwiederbringlichkeit ist der wahre Vereinigungspunkt beider Schattendreiecke. Die Wahrheit dieses "jenseits" liegt außerhalb der erzählerischen Möglichkeiten des Fragments. Das Fragment bezeichnet schon die Grenze der auferlegten erzählerischen Wahrscheinlichkeit, an die die Darstellung menschlicher Spaltungen und Vereinigungen kommt: die Mystifikation. In der Erzählung "Lucidor" wurde diese Gefahr gerade noch dadurch gebannt, daß die Auftritte der beiden Figuren, die Aspekte einer einzigen Person vorspiegelten, streng auf Tag und Nacht verteilt blieben. Autor dieser "ungeschriebenen Komödie" ist Frau von Murska. Durch falschen Bezug ihrer Urteile, gemessen an der Vernunft einer ihr fremdem Gesellschaft, löst sie sonderbare Verknüpfungen aus, mit denen sie die herkömmlichen Formen des Sehens überlistet. Hier sowenig wie im "Andreas"-Fragment geht es um pathologische Spaltungen. Die Phantasie gesellschaftlicher Umgestaltung bleibt aber an die

Möglichkeiten von Komödienkonfigurationen mit bestimmten Partnern gebunden. Mit dem "Andreas"-Roman wollte Hofmannsthal sie übertreffen. Aber der "ihm einsagende Geist" verschwand vorzeitig im selbstgeworfenen Schatten.

#### ANMERKUNGEN

- [ 1 ] "Venezianisches Reisetagebuch des Herrn von N. (1779)" mit kaum 3 Seiten, "Das Venezianische Erlebnis des Herrn von N." und "Die Dame mit dem Hündchen" mit je etwa 25 Seiten. Richard Alewyn hat in seinem Aufsatz "Andreas und die 'Wunderbare Freundin'. Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihrer psychiatrischen Quelle" (zuerst in: Euphorion 49, 1955; hier zitiert nach: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung Bd. 183, Darmstadt 1968) einige Verbesserungen des Textes und Ergänzungen zu den Notizen mitgeteilt, die im Hinblick auf das Quellenproblem ausgewählt wurden.
- [ 2 ] s. die Schlußbemerkung von H. Zimmer zur ersten Buchausgabe 1932; jetzt in: Hugo von Hofmannsthal. Die Erzählungen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, 1949. S. 376f. Die Seitenangaben, die im Text den Zitaten aus dem "Andreas"-Fragment nachgesetzt sind, beziehen sich auf diese Ausgabe.
- [ 3 ] "15-30. VI. 1907. Lido. Venezianisches Tagebuch des Herrn von N.;" aus unveröffentlichten Tagebüchern mitgeteilt von R. Alewyn. W.d.F. S. 356
- [ 4 ] Morton Prince. The Dissociation of a Personality. A biographical study in abnormal psychology. New York 1906; ein Exemplar dieses Titels fand sich in Hofmannsthals Bibliothek in Rodaun, die Notizen auf einem eingelegten Blatt hat Alewyn veröffentlicht (W.d.F. S. 399ff). Weitere Hinweise zur Quellenfrage bei Alewyn (W.d.F. S. 359).
- [ 5 ] Erzählungen. S. 93; Der Brief des letzten Contarin" (1903) kann als "venezianische Abwandlung des Chandos-Themas" (Paul Requadt. Venedig im Symbolgeflecht der Hofmannsthalschen Dichtung. in :P. R. Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. 1962; S. 224) und als "eine Art atmosphärische Vorskizze" zum "Andreas"-Roman (Hermann Broch. Hofmannsthal und seine Zeit.-Die Prosaschriften; zuert 1951, jetzt in: H.v.H.W.d.F. S. 98) gelten. Chandos-Thema und Existenzproblem konvergieren in der Grundlegung eines abstrakten Individuums, das sich zur Individualität verdammt oder zur gesellschaftlichen Bindung verurteilt sieht. "Es ist das Problem, das mich oft gequält und geängstigt hat, [...] am stärksten in dem "Brief des Lord Chandos" [...], wie kommt

## Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

das einsame Individuum dazu, sich durch die Sprache mit der Gesellschaft zu verknüpfen, ja durch sie, ob es will oder nicht, rettungslos mit ihr verknüpft zu sein?" Brief Hofmannsthals an Anton Wildgans, 14. Febr. 1921 (zit. nach Fritz Martini. W.d.F. S. 342-s. Anm. [16])

- [ 6 ] Aus Hofmannsthals Briefen an Rudolf Pannwitz. in: Mesa 5, 1955; S. 28
- [ 7 ] Erzählungen. S. 377 (vgl. Anm. [2] )
- [ 8 ] Hans Mayer. Hugo von Hofmannsthal. in: H. M. Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur. edition suhrkamp 463, 1971; S. 34
- [ 9 ] Brief an Hermann Bahr. in: Neue Rundschau, April 1930, S. 517; jetzt in: Erzählungen. S. 376.
- [10] Theodor Wieser. Der Malteser in Hofmannsthals "Andreas". in: Euphorion 51, 1957; S. 408. Anm. 33
- [11] Hans Mayer. a.a.O. S. 35
- [12] Herausgebernotiz. Erzählungen. S. 376 (vgl. Anm. [2] )
- [13] "Historisch ist der Gehalt nicht allein auf Grund isolierter thematischer oder formaler Beziehungen, sondern als dieser Momente spezifische Konstellation, deren Begriff er bildet." Gerhart Pickerodt. Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 11
- [14] einem Brief an Hermann Bahr (Sommer 1918) nach, in dem die "Jugend und Lebenskrise eines jungen Österreicher" der sich "auf einer Reise über Venedig nach der Toskana" befindet, als Inhalt des Romans angegeben wird. s. Anm. [9]
- [15] die ihn, auf Grund dieses Kriteriums, nach Alewyns Urteil, "der Romanform der deutschen Romantik" nähere. Alewyn. W.d.F. S. 381, Anm. 51
- [16] Gegenüber dieser Konsequenz behauptet Fritz Martini (Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder Die Vereinigten. in: F.M. Das Wagnis der Sprache. 1954; jetzt in: H.v.H. W.d.F.) eine "Fülle möglicher Rekonstruktionen und Kombinationen", die im Material vorhanden seien, auf die er sich aber nicht "einlassen" will [W.d.F. S. 319], um sein Grundthema nicht zu verwirren, wie Andreas die "Kraft zur Entscheidung erlangen" kann, die "zur Erfahrung der überpersönlichen Ordnungen hinführt. Zu jenen Ordnungen, in denen das Mensch-Sein und das Welt-Sein als eine innere dauernde und zu den Urbildern des Seins führende Einheit erlebt werden können. "[W.d.F. S. 320]-Für R. Alewyn sind die Notizen zum "Andreas" "von einem Rang und einem Reiz, dem man in der Weltliteratur wenig zur Seite zu stellen wüßte. "[W.d.F. S. 354] Derart kanonisch ist das Tote als ein Niegeborenes, lebendig allein in der Phantasie des Interpreten, denn die "Skelette" der Notizen können nicht den "geringsten Begriff geben von der blühenden Gestalt, in der sie verborgen worden wären, wäre es ihnen vergönnt gewesen, das Leben anzunehmen, das ihnen zugehört war. "[W.d.F. S.

- 355) Hofmannsthal spricht, im Hinblick auf Stifters "Nachsommer", vom Tod des Kunstwerks und dessen Verklärung als dem Schicksal, das es über kurz oder lang erwarde; sein "Andreas" ist als Ungeborenes zum 'exemplum classicum' avanciert (in der Ausgabe von R. Alewyn, Frankfurt 1961) und bleibt als solches ein "Geheimtip" [Hans Mayer. a.s.O. S. 20].
- [17] Martini plaziert das Fragment in die geistige "Mitte" einer unentschiedenen Wettkampfsituation zwischen Psychologie und Ontologie. "Hofmannsthals Roman liegt in der Mitte zwischen Goethe und Kafka-im Fragment wie in den Notizen zu seiner weiteren Ausführung beiden Möglichkeiten unentschieden offen." [W.d.F. S. 343]
- [18] Peter Demetz. Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München 1964, S. 17: "Der Erzähler des historischen Romans spricht aus dem Bewußtsein einer elementaren Unwiederbringlichkeit des Vergangenen, das sich niemals restlos in Gegenwart verwandelt".
- [19] Hans Mayer bringt Hofmannsthals Verhältnis zur Mitwelt auf die Formel: "Tiefste Entfremdung und erschreckende Ungleichzeitigkeit." [a.a.O. S. 31]
- [20] "Nähe und Ferne fließen ihm auf geheimnisvolle Weise ineinander."-stellt Martini fest und schließt daraus dann: "Hofmannsthal schreibt keinen historischen Roman." [W.d.F. S. 323] Die "Erleichterung der Aufgabe", die Hofmannsthal sich mit der "Verlagerung dieses höchst gegenwärtigen Anliegens in die Distanz der historischen Zeit" verschafft habe, zahlte sich dennoch nicht aus. "Denn hier wollte ein einzelner in einer Zeit, der alle Fundamente gleitend und alle festen Ordnungen unsichtbar wurden, mit der Sammlung seines ganzen dichterischen Vermögens das Absolute der im Ganzen des Seins erfüllten Existenz als den Weg zur neuen Integration des Menschen und der Welt im Gefäß des Romans verwirklichen." [W.d.F. S. 321] Der Interpret scheidert schon an der sprachlichen Formulierung eines "Anliegens", dem Dichter wird, daß er mit dieser verworrenen Intention nicht zu Rande kam, als höhere Gunst gutgeschrieben: "Seine ihm gegönnte Möglichkeit, ja das Schicksal Hofmannsthals war es, nur in der Intention, nur in der Offenheit zu diesem Ziel, d. h. in der Form der Ahnung und des Entwurfs zu bleiben." [W.d.F. S. 321]
- [21] Albert Paris Gütersloh. Vier Wiener Maler. in: A.P.G. Zur Situation der modernen Kunst. Aufsätze und Reden. Wien 1963, S. 137
- [22] Hans Mayer. a.a.O. S. 37f
- [23] Raoul Richter zum Gedächtnis. in: Ges. Werke...Prosa III, 1952, S. 169
- [24] zum entsprechenden Gesellschaftsbild des Kapitäns in "Christinas Heimreise" s. G. Pickerodt. a.a.O. S. 201f
- [25] Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. in: Ges. Werke...Prosa IV, 1955, S. 394

## Hofmannsthals "Andreas"-Fragment

- [26] das war das Chandos-Problem. s. Anm. [5]
- [27] Walter Benjamin. Briefe. Bd. 2, 1966, S. 852; Brief vom 7. Mai 1940 an Th. W. Adorno zu dessen Essay über den Briefwechsel George-Hofmannsthal. Man vergleiche mit dieser Einsicht die von Martini angedeutete Beziehung zu Kafka; s. Anm. [17]
- [28] Festspiele in Salzburg. (1919) in: Ges. Werke...Prosa III, 1952, S. 449
- [29] Edgar Hederer sieht die Verbindung nur noch formal im tertium dichterischer Virtuosität: "der so geisterhaft in Venedig spielen läßt, dem gelingt auch das Bäurische in seiner ewigen Gestalt." (E. H. Hofmannsthals "Andreas" in: Die Neue Rundschau, 68, 1957. S. 127)
- [30] Hofmannsthal. Briefe. 1900-1909. Wien 1937, S. 109 (1903)
- [31] Die Sommerreise. (1903) Ges. Werke...Prosa II, 1951, S. 60
- [32] die provisorische Kapiteleinteilung im Konvolut "Das venezianische Erlebnis des Herrn von N." endet: "VIII. Abreise." [E. 196]
- [33] vgl. Alewyn. W.d.F. S. 391
- [34] Buch der Freunde. Insel Verlag 1949, S. 72f
- [35] Buch der Freunde. S. 77
- [36] P. Requadt. a.a.O. S. 230
- [37] Prosa II, S. 349
- [38] P. Requadt. a.a.O. S. 233 und Anm. 64
- [39] Prosa II, S. 352
- [40] Buch der Freunde. S. 95
- [41] Anders als Hofmannsthal hat Robert Musil in seinem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften" des Problem der Vereinigung als eines des Gesprächs zwischen beiden Partnern entwickelt und strukturell wie thematisch als Entsprechung und Übereinstimmung durchgeführt. Soweit die Fragmente Einsicht erlauben, ist der erstrebte "andere Zustand" als einer der Sprache zu begreifen. Die sexuellen Beziehungen der Partner vollzögen sich in dieser Sprache, eben als einer anderen.
- [42] Prosa II, S. 60.
- [43] s. dazu Theodor W. Adorno. George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906. in: Th. W.A. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München 1963 (dtv), S. 193, Anm. 3
- [44] Dem paßt sich Martinis Interpretation an: "Was immer in diesem Erzählen als Dinglich-Wirkliches erscheint, ist ein traumhaftes Symbol, ein bedeutendes Zeichen geworden." [W.d.F. S. 319]
- [45] wie Alewyn vermutet. [W.d.F. S. 363]
- [46] Prosa II, S. 249
- [47] R. Alewyn. W.d.F. S. 378
- [48] Which was the Real Miss Beauchamp? ist die "Grundfrage" der Kran-

kengeschichte. zit. Alewyn. W.d.F. S. 378

- [49] einige Materialien dazu bringt Alewyn. W.d.F. S. 389 und Anm. 69
- [50] “ ‘Der echte philosophische Akt ist Selbsttötung’ (Novalis)-Selbsttötung einerseits als der sublimste Akt des Selbstgenusses, das wahrhaftige Disponieren des Geistes über den Körper, zweitens als die sublimste Kommunikation mit der Welt”. [E. 217]
- [51] im Anhang zu Alewyns Aufsatz gedruckte 5. Notiz auf einem Blatt, das Hofmannsthal in sein Exemplar der Krankengeschichte eingelegt hatte. Alewyn. W.d.F. S. 400
- [52] die Hofmannsthal als “Sinn der Ehe” ansieht; Aufzeichnungen. S. 29