



# Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre als ein Schritt Hofmnnsthals auf dem Weg zum "FormKünstler"

メタデータ	言語: deu 出版者: 公開日: 2011-12-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Funakoshi, Katsumi メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00006250">https://doi.org/10.24729/00006250</a>

# ***Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre als ein Schritt Hofmannsthals auf dem Weg zum „Formkünstler“***

Katsumi Funakoshi

1

Es ist nicht unzutreffend zu behaupten, daß ungefähr kurz nach der Abfassung des *Chandos-Briefes* (veröffentlicht 1902) Hofmannsthals Bestreben dahin geht, ein „Formkünstler“<sup>1)</sup> zu werden. Diese Wende kann als eine Selbstbefreiung aus der prekären Lage der Jung-Wiener Dichter gedeutet werden.<sup>2)</sup> Man kann es nicht genug betonen, daß Hofmannsthals Wandlung vom *Gestern* bis zum *Turm* Schritt für Schritt in progressiver Weise vollzogen worden ist. Bei alledem liegt aber die Vermutung nahe, daß in der Epoche, in der sich der junge Hofmannsthal intensiv mit dem Ästhetizismus-Problem beschäftigte, jene ernste, freilich seinem dichterischen Wesen gemäße Entscheidung getroffen wurde: die Entscheidung zum Weg der dichterischen Form als einem eigenen Kanon. Nach W. Wucherpfenning wird diese „literarische Umorientierung“<sup>3)</sup> durch den endgültigen Bruch mit Stefan George und dessen Publikumsverachtung beendet, und der Weg, „kulturpolitisch-pädagogisch zu wirken“, wird eingeschlagen. In dem Vortrag vom Ende 1906 *Der Dichter und seine Zeit* sieht Hofmannsthal „die dichterische Kraft“ an als „eines von den Geheimnissen, aus denen sich die Form unserer Zeit zusammensetzt“. (PII, S.232) Das „dichterische Gebilde“, aus der „Vision“ geboren, läßt tote Dichter mitten unter den Lebendigen wandeln und „ihr zweites Leben“ führen. (PII, S.257) Das Prinzip von der Wirkung des Dichterischen taucht definitiv in der Münchner Rede von 1927 auf als Idee „einer konservativen Revolution“, deren Ziel „Form“ ist, d.h. „eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könne“. (PIV, S.413)

Diese Wende kommt einem Abschied vom frühen Hofmannsthal gleich. Diesem ging es vielmehr um die dichterische Auseinandersetzung mit den „Problemen des Lebens“<sup>4)</sup> wie sie bei den Vertretern des „Jungen Wien“ markant ist. Der junge Dichter hatte einmal einem Freund gegenüber über „die überjugendliche Zeit“ geklagt: „eine sonderbare altkluge Leichtfertigkeit, eine kalte Trunkenheit“.<sup>5)</sup> (an E.K.v. Bebenburg, 5. 9. 1895) Er analysierte in demselben Brief den Nährboden seiner frühen Werke wie folgt: daß „in dieser halbunbewußten, halb fieberhaften Zeit, in diesen unsinnigen Erniedrigungen und kindischen Erhöhungen, in diesem schamhaften schweigsamen Fühlen und schamlosen Denken, selbst in den Lügen, die Anfänge von allem gelegen sind.“ Aus diesem Geständnis ist herauszulesen, wie den seismographisch empfindungsfähigen jungen Menschen das Problem des Lebens selbst als besondere dichterische Aufgabe bedrängte. Seine Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus der Zeit ist in diesem Zusammenhang zu deuten. R.-R. Wuthenow bezeichnet die Essays des jungen Hofmannsthal (z.B. über C. Swinburne, D'Annunzio und W. Pater) „als kritisches Kompendium des europäischen Ästhetizismus“.<sup>6)</sup> Im *Swinburne*-Essay (1893) wird ersehen, daß „dunkelglühender“ starker „Wein des Lebens“ (PI, S.101) durch die „Technik“ in „stilisierte, kunstverklärte Schönheit“ (PI, S.103) verwandelt werden kann. Der Versuch, die Ansichten über

Formkunst darzulegen, sollte jedoch vom Verfasser erst einige Jahre später in einem Prosatext verwirklicht werden.

## 2

Diese Prosa ist ein kleines Werk Hofmannsthals: *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (im folgenden zitiert *Erlebnis*), nach einer Vorlage Goethes gestaltet. Das 1900 in der Wochenschrift „Die Zeit“ ohne Angabe seiner Herkunft veröffentlichte Werk wurde aber zu einer verborgenen Quelle seiner späteren größeren Werke. Schon der Essay-Zyklus vom *Gespräch über Gedichte* (1904), *Sebastian Melmoth* (1905) und *Tausendundeine Nacht* (1906), sie sind anzusehen als Nachglanz des im *Erlebnis* künstlerisch Geleisteten. Was hat der Dichter in diesem Werk darlegen wollen?

Wenn Karl Kraus die Hofmannsthalsche Bassompierre-Fassung „ein wenig modernisiert“ d. h. „für die feineren Bedürfnisse und die tiefere Seelenkenntnis“<sup>7)</sup> seiner Zeit hergerichtet fand, erkannte er vielleicht wegen der „dekorativen Zier- und geschmäckerlichen Reizwerte“<sup>8)</sup> dieses Feuilletons nicht zureichend die Bemühung des Dichters um formales Gestalten. Nach Hofmannsthals Aussage im Jahr 1919 sei die „Transcription des Bassompierre“ als „Schreibübung“ zu bezeichnen.<sup>9)</sup> Diese Bezeichnung soll aber in erster Linie mit der der „Novellistik“<sup>10)</sup> entgegenstehenden „lyrisch-ästhetisch-psychologischen Verfeinerung des Impressionismus“<sup>11)</sup> an sich wenig zu tun haben, sondern sie soll die formale Rekonstruktion der Bassompierreschen Geschichte hervorheben, in der die menschliche Existenz gerade im „Gesellschaftlich-symbolischen“ (vgl. A, S.21) dargestellt wird.

Es ist erforderlich, kurz einige Betrachtungen über die Formprobleme im *Erlebnis* anzustellen. Die Szenen, die auffallenderweise zum Text Goethes hinzugefügt werden, sind die folgenden: 1. Die Darstellung der abenteuerlichen Liebesnacht im Bordell; 2. Die Beschreibung der nach dem Liebeserlebnis verbrachten Tage bis Sonntagabend, insbesondere die Erwähnung des erhabenen Mannes. Eben solcher „dichterischen Ausgestaltung des Stoffes“<sup>12)</sup> hat es Hofmannsthals *Bassompierre* zu verdanken, „ein eigenes Gebilde von eigenem Rang“<sup>13)</sup> (W. Kraft) geworden zu sein. Jedoch kann man einige Hinweise auf Goethesche Requisiten geben, die im *Erlebnis* vermutlich mitbenutzt sein mögen, deren Verbindung aber mit dem neu Geschaffenen hier nur indirekt gedeutet werden kann:<sup>14)</sup>

<i>Erlebnis</i>	Goethes Werk
H <sup>1</sup> : Flammen- und Todmotiv	G <sup>1</sup> : „Selige Sehnsucht“ („Buch des Sängers“- <i>Divan</i> )
H <sup>2</sup> : „Dann wandte sie sich, ihr Gesicht funkelte von Flammen und Freude, mit der Hand riß sie im Vorbeilaufen einen Apfel.“ (E, S.66)	G <sup>2</sup> : „Doch wenn es allgewaltig brennt,/ Dann greifst du nach der Schale.“ („An Hafis“ in „Buch Hafis“- <i>Divan</i> )
H <sup>3</sup> : „das reizendste Spiel“, das „endlos“ herumgespielt wurde: „Du willst mich noch einmal sehen?“ (E, S.69)	G <sup>3</sup> : MARGARETE. Nein es soll nur ein Spiel. [...] Liebt mich - Nicht - Liebt mich - Nicht - („Garten“- <i>Faust</i> I)
H <sup>4</sup> : die Wasserkugel- und Wachslichtszene im Zimmer des Krämers.	G <sup>4</sup> : Die Nichte sieht auf der erleuchteten Kugel „helle brennende

Als K. Kraus in seiner *Erlebnis*-Kritik auf „das reizendste Spiel“ aufmerksam wurde,<sup>15)</sup> schien ihm das Werk eine Geschichte über „die Psychologie des Weibes“ zu sein. Diese von Hofmannsthal erfundene, beachtenswerte Szene soll aber noch genauer in Augenschein genommen werden. Auf lange Zeit hin wurde im Zimmer nichts als ein einziges Wort von der schönen Krämerin gesprochen: „Es ist noch lange nicht Tag, noch lange nicht!“ (E, S.66) Draußen war „ein farbloser, wesenloser Wust“ und im Inneren des Zimmers bei schon verglühendem Kamin herrschte die wortlose, triebartige Zuckung der Lippen des Weibes, aus der „kein Wort“ wurde, „kein Seufzer und kein Kuß, aber etwas, was ungeboren allen dreien gleich“. (E, S.67) In diesem Augenblick berührt dieses Liebespaar etwas Unheimliches: „zwei Männer“ gehen am Fensterladen vorüber, der eine trägt eine kleine Laterne, der andere schiebt einen knirschenden Karren — eine kafkaeske Atmosphäre.<sup>16)</sup> Bald beginnt das „Spiel“; die Frau treibt „mit dem Satz: ‚Du willst mich noch einmal sehen? so will ich dich bei meiner Tante einlassen!‘ endlos“ (E, S.69) solches Spiel weiter. Und Hofmannsthal fügt dann dem Goetheschen Satz „Sie beschrieb mir das Haus aufs genaueste“ noch hinzu: „w i e man einem K i n d den Weg beschreibt“ (hervorgehoben vom Verf.) Diese liebenswerte Schilderung stellt, um mit W. Mauser zu sprechen, „die Ausbildung hoher Menschheitsideale (Humanität, Vollkommenheit, Toleranz)“<sup>17)</sup> dar. Der französische *homme galant*, der die Frau „mit einer ganz anderen aus früherer Zeit verwechselte“ (E, S.66), steht jetzt als ein anderer Liebender da.

Wo ist der Held im *Gestern* (1891) geblieben, der noch lebensfremd klagte: „Ist nicht gemengt in unserm Lebenssaft/ So Menschentum wie Tier, zentaurenhaft?/ Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:/ Ich lausche nur, was jeglicher verlange!“ (GLD, S.155)“ Er wird von der Rätselhaftigkeit des Lebens abgeschreckt, d.h. von sich selbst sowie von dem „rätselhaften Suchen“, dem „ruhelosen Sehnen“ (GLD, S.180) der Geliebten. Die „Art von andauernder Trunkenheit“ (PII, S.10) des Chandos, in der ihm ahnte, „alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern“, mußte allmählich zurücktreten, wenn der formale Anspruch zunahm: die formale Ordnung setzt es voraus, alle Dinge „in einer unheimlichen Nähe“, d.h. „in Teilen“ (PII, S.13) zu sehen, um sie dann als dichterische Komponente im Werk zu aktualisieren. Das größte Anliegen war nun für Hofmannsthal gerade „die Sprache“ (PII, S.20).

Die Szene vom „reizendsten Spiel“ scheint der Rätselhaftigkeit eines angstvollen Lebens, das Andrea ins Innere schlich, die Lösung gegeben zu haben. Man könnte es so deuten: der Geschichtserzähler Hofmannsthal-Bassompierre „bannte“ durch „den Sprachzauber seiner Dichtung“ viel „latente Agressivität“,<sup>18)</sup> wie er sie „nach außen, aber auch gegen sich selber richtet“. Die Passage läßt einerseits schon im Keim Hofmannsthals Devise erkennen, wie sie später im *Turm* vom Diener Anton formuliert wird: „Reden ist Menschheit.“ (DIV, S.83) Diese Passage stellt andererseits etwas in der menschlichen Existenz Unaussprechliches in meisterhafter Sprache dar.

Dem Unaussprechlichen im Leben — um dessen sprachliche Gestaltung dreht sich ununterbrochen das Künstlertum dieses wienerischen Dichters — wird außerdem durch den formalen Bau Ausdruck gegeben. So zählen zu den Formmerkmalen

dieser „Novelle“ „das *dramatische Element*“<sup>19)</sup> (hier wird es in der Darstellung der Liebesnacht und der Krämergestalt besehen) und die auch im *Erlebnis* feststellbare „Konstellation“<sup>20)</sup> der Personen, wie diese von R. Alewyn gedeutet wurde (in unserem Fall die „dreigliedrige Konfiguration“ von Bassompierre-Krämerin-Krämer<sup>21)</sup>). Man könnte überdies auf den von Hofmannsthal gestalteten Kontrast zwischen der anonymen Welt von Kupplerin-Krämerin-Krämer und der offenkundigen Welt von Bassompierre-Wilhelm aus Courtrai hinweisen.

Das Geschrei des Andrea nach Erkenntnis des rätselhaften „Menschentums“ ist nun im Werk formal integriert, wie das unsere Analyse des „Erlebnis“ versuchsweise erläutern wollte. Jedoch sollten noch immer Spuren des Lebensproblems in dem späteren, sogenannten „socialen“<sup>22)</sup> Niveau der einzelnen Werke aufscheinen.

### 3

In Notizen zum „Vortrag über die natürl.[iche] Tochter“ (Wien im Februar 1902) steht zu lesen: „Goethe geht dem historischen aus dem Weg [,] es ist ihm unheimlich: [... Goethe] verhält sich den grossen Processen der Gegenwart gegenüber ablehnend, ablehnendst: löst sie auf (Eugenie) [,] verzerrt sie zur Fratze (Grosscophtha, Aufgeregten, Bürgergeneral)“.<sup>23)</sup> Hofmannsthal durchschaut hier Goethes dichterische Haltung, als diesem sich die „Gegenwart“ insbesondere der „Französischen Revolution“ „krisenhaft“ aufdrängte. In Abwehr der „blinden“ historischen Gewalten bescheidet sich Goethe damit, die Wirklichkeit symbolisch, d.h. „als geistig faßliche Überlieferung, als Kunstgebilde“<sup>24)</sup> gelten zu lassen. In diesem Sinne wird dann bei der *Bassompierre*-Nacherzählung die Entleerung des Stofflichen vollzogen.

Das folgende ist zu beachten. Erstens: die obengenannten Goetheschen Requisiten zeigen, daß sich Hofmannsthal am Standpunkt der „Überlieferung“ des traditionellen „Schrifttums“ (PW, S.390) orientiert hat. Zweitens: an den anderen Formmerkmalen des *Erlebnis* wird der Versuch des Dichters ersehen, die menschlichen Beziehungen im allgemeinen, d.h. im Symbol darzustellen. Dieses Werk ist zwar kein Start, aber ein bemerkenswerter Schritt auf dem Weg zum „Formkünstler“. Hierin besteht der Sinn der Umarbeitung der Goetheschen Novelle.

### Exkurs: Hogarth und Hofmannsthal



ホガースの銅版画

「当世風結婚」第5図

Der Versuch, die beiden Künstler in Beziehung zu bringen, mag ein Wagnis sein: der eine ein satirischer Londoner Kupferstecher der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und der andere ein feinführender Wiener unserer Jahrhundertwende. Immerhin müßte es ein Kuriosum genannt werden, den mutigen Menschenbeobachter in den verschiedenen Ständen der bürgerlichen Gesellschaft neben den in seiner eigenen Welt der „Praeexistenz“ (*Ad me ipsum*) Grübelnden zu setzen.

Ich versuche aber mit folgendem darauf hinzuweisen, daß eine bedeutungsschwere Szene in Hofmannsthals *Bassompierre* mit Hilfe derselben auf einem Hogarthischen Kupferstich besser gedeutet werden kann. Ich bin der Meinung, daß die Szene von Bassompierres Liebesnacht an die fünfte Platte der „Heirat nach der Mode“ erinnert. Wir haben zum Glück eine vortreffliche Erläuterung der Platte in *G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. In bezug auf ein späteres Werk Hofmannstals ist dieser englische Künstler einmal erwähnt worden. So ein Hinweis von Hans-Albrecht Koch: „Die Suche nach den Quellen des ›Rosenkavalier‹-Librettos, in dem zahlreiche Reminiszenzen aus Literatur, Kunst und Geschichte verschränkt sind, hat die Forschung nachhaltig beschäftigt. M.E. Gilbert hat die Anregungen durch William Hogarths Zyklus ›Marriage à la Mode‹ nachgewiesen. Einzelheiten dürfte Hofmannsthal auch den Erklärungen Lichtenbergs zu den Zeichnungen entnommen haben.“<sup>1)</sup> In Hofmannsthals *Gesammelten Werken* wird an keiner Stelle Lichtenbergs Hogarth-Erläuterung genannt. Die Frage, ob dieser Lichtenberg-Kenner von dessen Hogarth-Kommentar in der Zeit der Bassompierres-Dichtung, also um 1900, Kenntnis hatte, müßte mit größerer Wahrscheinlichkeit verneint werden, da das direkte Zeugnis fehlt. Übrigens haben wir ein 1893 veröffentlichtes Essay Hofmannsthals über R. Muthers »Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhunderts« (*Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts* in P I), wo Muther ein Kapitel dem Hogarthischen Werk widmet. Nach Gilbert soll Hofmannsthal sich mit einigen Büchern, in den achtziger Jahren erschienen, beschäftigt haben, in denen auch Hogarth behandelt wird.<sup>2)</sup> Was Lichtenbergs Hogarth-Buch betrifft, wissen wir aus Hofmannsthals Brief an Harry Graf Kessler, 18. April 1909, daß er „mit viel Vergnügen die Commentare von Lichtenberg zu Hogarth las.“<sup>3)</sup>

In diesem Brief an Kessler fügt er hinzu: „Das Substanziell-Geistreiche von Lichtenberg fast ein unicum unter den Deutschen.“ Da er ein solch auffallendes Interesse an diesem Denker des 18. Jahrhunderts findet, richtet sich Hofmannsthals Lichtenberg-Rezeption nach 1909 von dieser Einmaligkeit unter den Deutschen aus. Und dieser Satz sollte in Hofmannsthals kulturell-politischem Bewußtsein weiterwirken. Die früheste Stelle, wo Hofmannsthal Lichtenberg erwähnt, befindet sich in „Notizen zu einem Grillparzervortrag“ (1903). Da heißt es: „Lichtenberg über Wieland: Er spricht Empfindungen aus, daß sie wieder Empfindungen werden (in solchen die sie nicht selbständig haben oder ihrer nicht bewußt zu werden vermögen).“ (P II, S.73) Hofmannsthal weist m.E. wahrscheinlich auf B 160, B 254 und B 263 aus dem *Sudelbuch*<sup>4)</sup> hin. Lichtenberg hebt dabei jene „subtilste Wendung“ der Wielandischen Beschreibung hervor, die von seiner „Einbildungskraft“ kommt. (B 263) Urteilt man von der Aussage über Lichtenberg aus dem Jahr 1909 bzw. von dessen Wieland-Verständnis her, das Hofmannsthal im Jahre 1903 notiert, so hat man einen guten Grund zu glauben, daß das Lichtenberg-Bild bei Hofmannsthal zwischen 1909 und 1903 verschieden erscheint. Dem Verfasser des *Sudelbuches*, der Wieland „im Genuß seiner eigene Empfindung“ fand, steht jener Autor des Hogarth-

Kommentators entgegen, der „ein unicum unter den Deutschen“ genannt wird, weil er aus dem Hogarthischen Sittengemälde keineswegs nur „subtilste“ Empfindungen herauslas, sondern darin die kulturelle, ökonomische, ständische und menschliche Gesamtheit der „kleinbürgerlichen“<sup>(5)</sup> Welt, nach Hofmannsthals Stichwort das „Soziale“ (*Ad me ipsum*), entdeckte.

Aus all den obigen Hinweisen kann eine Annahme entstehen: Die fünfte Platte der „Heirat nach der Mode“ sei als eine Skizze der Novelle *Das Erlebnis Marschalls von Bassompierre* zu betrachten. (Der Grund wird im folgenden Teil erklärt.) Durch die Lektüre Muthers und anderer Bücher sei der Kupferstich-Zyklus schon zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Novelle Hofmannsthals bekannt gewesen. Im Jahre 1909 habe der Dichter die Hogarth-Kommentare von Lichtenberg wahrscheinlich zum erstenmal gelesen, und deshalb sei die Szene unserer fünften Platte der „Heirat nach der Mode“ vom *Bassompierre*-Schreiber auf seine Weise interpretiert worden.

Hofmannsthals *Bassompierre* ist im Vergleich mit dem französischen Original bzw. dessen Goethischer Übersetzung um mehreres erweitert. Eine der auffälligsten Neugestaltungen befindet sich in der Nachtszene, wo Bassompierre noch lange vor dem Tag neben den Flammen im Kamin mit der schönen Krämerin die Liebesnacht verbrachte:

Sie trat aber noch vorher an den Kamin, bog sich zur Erde, nahm das letzte schwere Scheit, das draußen lag, in ihre strahlenden nackten Arme und warf es schnell in die Glut. [...] Das letzte Scheit im Kamin brannte stärker als alle anderen. Aufsprühend sog es die Flamme in sich und ließ sie dann wieder gewaltig emporlohen, daß der Feuerschein über uns hinschlug, wie eine Welle, die an der Wand sich brach und unsere mitschlungenen Schatten jäh emporhob und wieder sinken ließ. [...] auf einmal kamen schlürfende Schritte und Stimmen von draußen so nahe am Fenster vorbei, daß sie sich duckte und ihr Gesicht gegen die Wand kehrte. Es waren zwei Männer, die vorbeigingen: einen Augenblick fiel der Schein einer kleinen Laterne, die der eine trug, herein; der andere schob einen Karren, dessen Rad knirschte und ächzte. (E, 66 ff.)

Einige Tage später trat Bassompierre, wie mit der Krämerin verabredet, in der Nacht in das Zimmer ihrer „Tante“. Aber er fand dort bei der Flamme des verbrannten Bettstrohs „an der Wand einen Tisch, auf dem zwei nackte Körper ausgestreckt lagen“. (E, S.75) Und er bemerkt bei dem kleineren den „schwarzen Schatten seiner Formen“. Hieraus offenbart sich, daß in der Abenteuerzene die Flammen und die schattigen Wellen untereinander auf Leben und Tod hindeuteten. Zweifelsohne ist die Szene malerisch beschrieben. Nach Alewyns Aussage: „Dieses Geschehen ist ohne Wort.“<sup>(6)</sup> Diese wortkarge Darstellung könnte sich aber aus ihrer Quelle erklären, d.h. aus der fünften Platte der „Heirat nach der Mode“. Es ist Hofmannsthals Erfindung, daß die Geschichte im Winter entstanden ist. Diese Jahreszeit verbindet sich mit dem Motiv der Kaminflamme. Die Flammen spielen eine bedeutende Rolle in der *Bassompierre*-Geschichte, indem sie mit dem Schatten zusammen das Unerklärliche von Leben und Tod symbolisch darstellen. Auf unserer Platte deutet die Schattierung durch das Kerzenlicht das Tragische des Geschehnisses deutlich an.

Wenn man sich den Kupferstich Hogarths ansieht, dann erscheint einem das

Kaminfeuer nicht ausgeschlossen. Lichtenberg bemerkt darüber:

Dieses Wellen-Holz liegt vor dem Kamin, wie man aus dem Schatten der Feuer-Zange erkennt, der sich da über den Degen des Mörders weg, auf dem Fußboden hinauszieht. Er rührt von demselben Lichte her, das hier die Haupt-Gruppe erleuchtet. Allein der Umstand, daß hier halb morsche Knüppel und keine Steinkohlen gebrannt werden, wirft nach den Regeln einer andern Perspektive auch noch ein anderes Licht auf dieses Zimmer. In der Hauptstadt wenigstens und zumal in öffentlichen Häusern zeugt dieses, so viel ich weiß, allemal von schmutziger Niedrigkeit, und beweist in diesem Falle, was für ein feines Winkelchen es ist, das sich die Leutchen zum Abstiege-Quartier gewählt haben.<sup>7)</sup>

Auf diesem Blatt sieht man eine traurige Folge der „Heirat nach der Mode“. Diese ist in der bösen Absicht der beiden Väter entstanden: Der Graf suchte bürgerliches Geld für leere altadlige Beutel und der Kaufmann, ein Emporkömmling, altadeliges Blut für bürgerliche Adern. Nach der Heirat wurden Seitensprünge auf beiden Seiten ihr alltägliches Leben. Hier entdeckt der Gehörnte in einem verdächtigen Haus seine Frau mit dem Geliebten. Die Dame und Herr Prokurator, ihr Liebhaber, hatten einen Termin auf der Maskerade. Ihr Mann witterte davon und schlich ihnen mit dem Degen nach. Das Bild zeigt, was dann geschah. In der Mitte sieht man den wankenden Ehemann, und neben ihm sein treuloses Weib, das barfuß und im bloßen Hemd abbittet und büßt. Links brechen drei Männer ein und rechts flüchtet der Liebling. Lichtenberg deutet diese Szene wie folgt:

Er stürmt auf den Prokurator los. Dieser, ein juristisch vorsichtiger Fuchs, von großer Praxi, hat bei einem so bedenklichen Termin in subsidium Juris auch einen Degen bei sich; stürzt sich, ehe es noch zum Überfall kommen kann, aus der Matratze und begegnet seinem wütenden Gegner im Freien. Es entsteht ein Kampf, und leider! einer, in welchem Hörner gerade so viel helfen als gar nichts. [...] Über diesem Lärm erwacht der Nachtwächter, weckt den Wirt und dieser endlich sogar die Polizei. Da stehen sie sämtlich in der Tür [...] Daher die große Eile und die Retirade durch eine Straßen-Tür aus der zweiten Etage mit einer sehr abbreviierten Treppe, deren oberste Staffel die Türschwelle, die unterste aber die Straße selbst ist. Obendrein ist es eine Flucht im Winter, denn die Haupt-Erleuchtung auf diesem Blatte kömmt von dem Kaminfeuer, und eine windige Nacht, denn die Lichtflamme weist auf Schnupfen-Zug vom Fenster nach der Türe.<sup>8)</sup>

Mit Hilfe der Lichtenbergischen Erläuterung dieses Blattes können wir im ganzen die momentane Szene und die Zeitabläufe von davor und danach so auffassen. Hofmannsthal hatte den Stoff zu bearbeiten, der gut bekannt war. Er erklärt in der letzteren Nummer der Wiener Wochenschrift „Die Zeit“: „In der Annahme, daß Goethes sämtliche Werke sich in den Händen des gebildeten Publikums befinden, fand ich es überflüssig, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß der anekdotische Stoff der obigen Novelle aus den Memoiren des Herrn von Bassompierre stammt und von Goethe in den ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘ in wörtlicher Übersetzung



und mit Zitierung der Quelle mitgeteilt wird.“ (E, S.376) Es müßte einen hinreichenden Grund geben, den von Goethes dem deutschen Publikum angebotenen „anekdotischen Stoff“ noch einmal zu bearbeiten. Der Erzählrahmen ist da gegeben. Wie ist das Moment zu verstehen, der übersetzten Abenteuergeschichte noch das hinzuzufügen, was jetzt in Hofmannsthals *Bassompierre* steht? Diese Frage ist leichter zu beantworten, wenn man aufs erste von dieser fünften Platte der „Heirat nach der Mode“ von Hogarth ausgeht.

Der unübersehbare Beweggrund besteht im Ethischen. Das Hogarthische Bild zeigt das tragische Ende des unglücklich vermählten Ehepaares. Der Ehemann kommt durch das Schwert des Geliebten ums Leben, seine Frau nimmt dann Gift, was auf der nächsten Platte dargestellt wird. Den auffälligsten Unterschied bei Hogarth und Hofmannsthal findet man zwischen dem wollüstigen Mann und jenem Mann, dessen Bild an den „erhabenen Gefangenen“ (E, S.72) erinnert. „Die Gestalt des Mannes der Krämerin ist“, so erläutert Alewyn, „vielleicht die Schönste der Erfindungen, durch die Hofmannsthal den überlieferten Stoff bereichert hat.“<sup>9)</sup> Die Gestalt des Mannes der Krämerin, die vom Dichter erfundene Person, ist das Gegenbild des jungen verschwenderischen Herrn. Wenn Hofmannsthal an dessen Stelle den überlegenen Mann mit „einem sehr schönen tiefernten Gesicht“ stellt, wird das Entscheidende im *Bassompierre* ausgesagt, d.i. das Ethische, wie es in Hofmannsthals frühen lyrischen Dramen wiederkehrend auftritt: „Ich will die Treue lernen, die der Halt/ Von allem Leben ist.“ (GLD, S.211)

Der Abenteurer Bassompierre in Hofmannsthals Erzählung ist auch das Gegebild des fliehenden Prokurators. Bassompierre ist alles andere als der Weiberheld im Salon, der noch im Überrock am Fenster schnell das Wirrsal im Zimmer verläßt. Dieser Playboy genießt die Liebesbeziehung mit der jungen Dame nur in der Sphäre des Epikureismus, während in der Bassompierre-Novelle die einzige Liebesnacht den flüchtig-heftig Liebenden Leben und Tod zugleich haucht. Es wird beschrieben wie folgt:

[...] und ein kalter Lufthauch tat leise wie eine Hand den Fensterladen auf und entblöste die fahle widerwärtige Dämmerung.

Wir setzten uns auf und wußten, daß nun der Tag da war. Aber das da draußen glich keinem Tag. Es glich nicht dem Aufwachen der Welt. Was da draußen lag, sah nicht aus wie eine Straße. Nichts Einzelnes ließ sich erkennen: es war ein farbloser, wesenloser Wust, in dem sich zeitlose Larven hinbewegen mochten. (E, S.67)

Man kann so formulieren: Die drei treulosen Personen in der Platte werden verwandelt in Helden und Heldin ganz anderer Art: in ein Paar, das schon im Liebesakt die Grenzauflösung zwischen Leben und Tod vorausblickt, und in den vereinsamt Erhabenen, der entfernt vom Kaminzimmer sein Schicksal in seinen Nägeln liest. Dieser Einsame ähnelt dem Sigismund, der wieder im *Turm* eingekerkert wird: „Dadurch, wie wenn einer einen eisernen Finger unter den Türangel steckt, haben sie vor mir eine Tür aufgehoben und ich bin hinter eine Wand getreten, von wo ich alles höre, was ihr redet, aber ihr könnt nicht zu mir und ich bin sicher vor euren Händen!“ (DV, S.156) Es geht in der Gemeinsamkeit dieser drei Personen um das Geheimnis des Lebens. Aus diesem Kupferstichblatt, das vom

Zyklus „Marriage à la Mode“ an sich nur ein Sechstel erzählt, versucht Hofmannsthal in seiner Novelle, ein selbständiges Thema dichterisch zu gestalten. Das Thema heißt: „die Treue lernen“, wie es jener Claudio in *Der Tor und der Tod* ausspricht, dessen Gestalt so dargestellt wird:

*Er wirft ihm (= dem Tod) die Pakete vor die Füße, daß die  
einzelnen Briefe herausfliegen*

Da hast du dieses ganze Liebesleben,  
Daraus nur ich und ich nur widertönte,  
Wie ich, der Stimmung Auf- und Niederbeben  
Mitbebend, jeden heiligen Halt verhöhnste!  
Da! da! und alles andre ist wie das:  
Ohn Sinn, ohn Glück, ohn Schmerz, ohn Lieb, ohn Haß!  
(GLD, S.212)

Hofmannsthal meditiert also in seinem *Bassompierre* das Thema des Lebens im tiefsten Sinne. Es beweist Hofmannsthals hervorragende dichterische Begabung, daß er, das Karikaturbild als Stoff benutzend, die Geheimnisse des Lebens in seine Erzählung hineinzuwoben versteht. Dabei ist es zu beachten, daß im Tableau der Degenszene in erster Linie eine Belehrung der bürgerlichen Moral veranschaulicht wird. Das Hogarthische Sittenbild kann das gesellschaftliche Stereotyp meisterhaft darstellen. Die Charaktere sind sozusagen sozialisiert. Es fehlt dabei an der Beschreibung der besonderen seelischen Bewegung. In diesem Kupferstich-Zyklus muß man sozusagen zwischen den Zeilen, d.h. zwischen den einzelnen Blättern oder den Requisiten im Zimmer lesen. Wie Lichtenberg, Bewunderer des Schauspielers Garrick, die Hogarthische Szenerie erläutert, so dichtet Hofmannsthal, Verehrer der Schauspielerin Eleonora Duse, aus Hogarth die lebendige Geschichte der Liebesnacht. Einmal schreibt der Dichter über Duse: „Sie will einem Dichter dienen, sie gibt sich in die Hand eines Dichters, wie ein willenloses Wesen gibt sie sich in seine Hand, wie eine Sache, wie eine Wünschelrute, die in seiner Hand liegt und dämonisch aufzuckt, wenn er in seinen Träumen großen Dingen nahekommt.“ (PII, S.50) Vielleicht entspricht unser Eindruck des Gestus der leidend Liebenden diesem Idealbild der Schauspielerin, personifiziert in der Gestalt Eleonora Duse.

Auf der fünften Platte wird die Todesszene vom Realisten Hogarth in direkter Weise dargestellt. Dem Blick des Beobachters dieses Blattes wird das Geschehen von links nach rechts entwickelt: voran kommt der Wirt, nach ihm der Constabel und der Nachtwächter, von dem man nur die linke Hand und die Laterne sieht. Und dann erblickt man in der Mitte den Sterbenden mit dem fallenden sowie dem eben jetzt gebrauchten Degen daneben und sein büßendes Eheweib, und zum Schluß den fliehenden Liebhaber. Dieser wird gefangen und an den Galgen kommen, seine Geliebte muß Gift einnehmen. In Hofmannsthals Erzählung werden alle diese Figuren ihrer direkten Tätigkeit beraubt. Die einbrechenden Leute werden in zwei draußen am Fenster vorübergehende Männer verwandelt; einen mit „einer kleinen Laterne“ und den anderen mit einem Karren, was auf den Tod durch die Pest hindeutet. Der sinkende Graf in „einen ungewöhnlich großen und sehr gut gebauten Mann“ mit „einem sehr schönen tiefensten Gesicht“. Dieser „erhabene“ Mann soll die unmoralische Beziehung zwischen Bassompierre und der Krämerin

vernichten. Aber er ist solcher Rolle nicht fähig. Das Ethische schwankt hier, wie es typisch ist für den jungen Hofmannsthal. Darüber erklärt Alewyn: „Ist sie eine von den jungen Frauen in Hofmannsthals Werk mit dem unbehüteten Herzen und den ungestillten Wünschen, die mit Männern verheiratet sind, die *den Knoten ihres Herzens* nicht zu lösen verstanden, wie die Frau des Schmieds in der *Idylle* [...]“<sup>10)</sup> Nur kann man das Übergewicht des Ethischen sehen, indem man „das reizendste Spiel“ der Liebenden, also das Ästhetische dem ethischen Satz bei Hofmannsthal unterordnet. Wie nachhaltig die Diskrepanz zwischen dem Ästhetischen und Ethischen seit *Gestern* wirkt, bezeugt die Beschäftigung des Dichters mit dem Thema der Überwindung des Ästhetizismus und von jener Konstellation, die Alewyn in der „Andreas“-Forschung erläutert. Die Widersprüchlichkeit, oder umgekehrt das Gleichgewicht zwischen Leben und Tod, das in dieser Novelle sein schönes Bild gefunden hat, ist das meisterhaft Hinzugefügte zum *Bassompierre*-Text Goethes. Dazu scheint die fünfte Platte im Zyklus „Die Heirat nach der Mode“ seinen Beitrag geleistet zu haben, obgleich dabei wohl *Lichtenbergs ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* nicht direkt geholfen hatte.

#### ANMERKUNGEN

Zitate der Werke Hofmannsthals und Goethes:

Hofmannsthal: *Gesammelte Werke* in Einzelausgaben. Frankfurt a.M. (Fischer) 1953 ff.; GLD=Gedichte und Lyrische Dramen, E=Die Erzählungen, D=Dramen, P=Prosa, A=Aufzeichnungen. Goethe: Jubiläums-Ausgabe in 40 Bdn. Stuttgart/Berlin (Cotta) 1902 ff.

- 1) Althaus, H.: *Zwischen Monarchie und Republik. Schnitzler/Hofmannsthal/Kafka/Musil*. München (Fink) 1976, S.133. Auch Žmegačs Literaturgeschichte, die im „Ergebnis der Chandos-Krise“ den Versuch einsieht, „mit traditionellen Kunstformen die Öffentlichkeit zu erreichen“. Žmegač, V. (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. II. 2.Aufl. Königstein/Ts. (Athenäum) 1985, S.287.
- 2) Vgl. Diersch, M.: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin (Rütten & Loening) 1973. Diersch deutet die sprachliche Krise von Bahr, Schnitzler und Hofmannsthal als aus der „Diskrepanz zwischen bürgerlichem Ideal und imperialistischer Wirklichkeit“ kommend. (S.140) Bei der „bewußten Wirkung ins Allgemein-Gesellschaftliche“ nach dem Chandos-Brief sei für Hofmannsthal „die Gefahr einer Apologetik bestehender Verhältnisse“ akut geworden, da er „den objektiven archimedischen Punkt“ nicht fand. (S.143)
- 3) Wucherpfennig, W.: *Das Junge Wien und seine Väter. Bahr und der junge Hofmannsthal im gesellschaftlichen Zusammenhang*. In: Hofmannsthal-Forschungen 7. Freiburg i.Br. 1983, S.163.
- 4) Mauser, W.: *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur*. München (Fink) 1977, S.97.
- 5) Hofmannsthal/E.K.v. Bebenburg *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. (Fischer) 1966, S.98.
- 6) Wuthenow, R.-R.: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1978, S.235.
- 7) Die Fackel, Nr.60 (1900). Nach der Herausgabe des photomechnischen Nachdrucks, München (Kösel) 1968.
- 8) Krolop, K.: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*. Berlin (Akademie) 1987, S.201.
- 9) Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe Bd.28.
- 10) Remak, Henry H.H.: *Novellistische Struktur: Der Marschall von Bassompierre und die schöne Krämerin (Bassompierre, Goethe, Hofmannsthal)*. Bern/Frankfurt a.M. (Lang)

- 1983, S.102.
- 11) Ebenda, S.49.
  - 12) Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Kr. Ausg. Bd.28. S.223.
  - 13) Kraft W.: *Von Bassompierre zu Hofmannsthal - Zur Geschichte eines Novellenmotivs*. In: Wort und Gedanke. Bern/München (Francke) 1959, S.155.
  - 14) „Selige Sehnsucht“ (G<sup>1</sup>) wird zum Schluß im *Gespräch über Gedichte* angeführt und kommentiert. Dazu ist noch das „Schmetterling“-Motiv in der Schreibzeit vom *Erlebnis* aufgezeichnet. (vgl. A, S.130) Dem Gedicht „An Hafis“ (G<sup>2</sup>) wird später im Essay *Goethes „West-östlicher Diven“* (1913) vom Autor lapidar und schön Lob gezollt. Die Margaretenszene (G<sup>3</sup>): die weitere Schilderung des „reizendsten Spiels“ kann als prosaische Paraphrase dieser Szene gedeutet werden. Und *Der Großkophta* (G<sup>4</sup>) befindet sich auch im von Hofmannsthal in der „Zeit“ verwiesenen „Band XIX. der Cotta'schen Ausgabe von 1810“.
  - 15) Die Fackel, Nr.60 (1900).
  - 16) Vgl. Fiedler, L.M.: *Hofmannsthal und Kafka*. In: Hofmannsthal-Blätter 27 (1983). Frankfurt a.M. Fiedler weist bei Kafkas Schriften auf „einen inneren Dialog mit Hofmannsthal“ hin. (S.63)
  - 17) Mauser: a.a.O., S.80.
  - 18) Wucherpfennig: a.a.O., S.168.
  - 19) Vgl. Mommsen, K.: *Hofmannsthal und Fontane*. Frankfurt a.M. (suhrkamp taschenbuch) 1986, S.205.
  - 20) Alewyn, R.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. Aufl. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1967, S.164.
  - 21) Über die Krämergestalt, vgl. bes. Cohn, H.D.: *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre. Hofmannsthals Nacherzählung verglichen mit Goethes Text*. In: The Germanic Review 18 (1943).
  - 22) Vgl. Hirsch, R.: *Drei Vorträge im Jahr 1902*. In: Hofmannsthal-Blätter 26 (1982), S.10.
  - 23) Ebenda, S.12.
  - 24) Ebenda, S.7.

#### Exkurs: Hogarth und Hofmannsthal

- 1) Koch, H.-A: *Hugo von Hofmannsthal*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1989, S.106.
- 2) Gilbert, M.E.: *Painter and poet: Hogarth's >Marriage à la mode< and Hofmannsthal's >Der Rosenkavalier<*. In: Modern Language Review, Volume 64, 1969. S.818.
- 3) Hofmannsthal/H.G. Kessler *Briefwechsel*. Frankfurt a.M. (Insel) 1968, S.219.
- 4) Lichtenberg, G.C.: *Schriften und Briefe*. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd.1. München (Hanser) 1968, S.90, 112, 115.
- 5) Schöffler, H.: *Lichtenberg*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1956, S.77.
- 6) Alewyn, R.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. Aufl. G i ttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1967, S.88.
- 7) Lichtenberg, G.C.: *Schriften und Briefe*. Hrsg. von Wolfgang Promies, Bd.3. Mmünchen (Hanser) 1972, S.968 f.
- 8) Ebd. S.965 ff.
- 9) Alewyn: a.a.O. S.91.
- 10) Ebd. S.92.