

## ZUM LEBENSBEGRIFF DES JUNGEN HUGO VON HOFMANNSTHAL\*

von Otto F. Bollnow

Die Dichtung namentlich des jüngeren Hugo von Hofmannsthal interessiert vom philosophischen und, allgemeiner, geistesgeschichtlichen Gesichtspunkt vor allem durch die eigentümliche Wendung, die in ihr die Idee eines alles durchwaltenden Gesamtlebens gefunden hat.<sup>1</sup> Dieser im deutschen Geistesleben immer wieder hervortretende Grundgedanke hat im Verlauf der Entwicklung die verschiedensten Abwandlungen durchgemacht, und grade die Mannigfaltigkeit seiner geschichtlich verschiedenen Formen ist wichtig, weil sich nur aus ihr ein Urteil über die Tragweite und die Grenze dieses Ansatzes gewinnen läßt.

Herder, Goethe, Jacobi hatten zuerst im beginnenden Sturm und Drang das Leben als die gewaltig schaffende Macht erfahren, die alle verfestigten und erstarrten Formen siegreich durchbricht, und sich enthusiastisch der gewaltigen Leidenschaft dieses Lebens überlassen, dem gegenüber alle vernünftige Planung und Regelung als klein und hilflos erschien. In der Romantik wurde dann das Gefühl des Getragenwerdens von einem über das einzelne Dasein hinausgreifenden Gesamtleben wieder aufgenommen, aber es war nicht mehr die fortreibende Macht, mit der im Einklang sich der Mensch selber zugleich in höchster Aktivität empfindet, sondern es wandelte sich langsam zu einem sanften Fortgezogen-werden, dem sich der Mensch mehr passiv mit einem eigentümlich doppelseitigen Gefühl der Lust und des Bangens überläßt. Dabei trat zugleich die „Nachtseite“ der Natur immer stärker hervor und gab dem Begriff des Lebens einen eigentümlich dunklen Gefühlston, der ihm im Sturm und Drang noch gefehlt hatte. Der spätere Eichendorff — um mit dem Namen nur eine allgemeine geistesgeschichtliche [59/60] Situation anzudeuten — bezeichnet dann die Stelle, wo der Mensch sich von dieser dämonischen Dunkelheit des Lebens wieder zur Helle einer — bei ihm christlich bestimmten — sittlichen Willenshaltung zurückwendet. Nachdem im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Idee des Lebens weitgehend unter naturalistischen Strömungen verschüttet war, ist sie dann gegen Ende dieses Jahrhunderts von verschiedenen Seiten her mit neuer Stärke hervorgetreten. Nietzsche erfuhr das Leben als die große fortreibende Macht und überließ sich ihm mit dem Gefühl eines rauschhaft gehobenen und gesteigerten Daseins. Dilthey nahm das Leben in einer vorsichtigeren und zurückhaltenderen Weise unter Beschränkung auf das menschliche Leben als die gestaltende Kraft unsrer geistig-geschichtlichen Welt. Während sich bei Nietzsche der Rausch des Schaffens ohne Bindung an eine zu erschaffende Wirklichkeit in den bloß subjektiven Prozeß der Verwandlung aufzulösen drohte, bei dem das Anderswerden alles und das Geschaffene nur belangloser Abfall war, fand Dilthey in der Hingabe an die gestaltete Wirklichkeit der geistigen Welt den Halt im Objektiven, und die Analyse dieser bestehenden geistigen Wirklichkeit erlaubte ihm zugleich, den Ausgang von der Lebendigkeit des Lebens mit der Strenge einer wissenschaftlichen Methode zu vereinigen. Aber während Dilthey erst sehr langsam und im wesentlichen erst in der letzten Zeit zur Wirkung kam, knüpft das in der Dichtung zum Ausdruck kommende Lebensgefühl stärker an Nietzsche an, um aber in einer in gewisser Weise an die Wendung vom Sturm und Drang zur Romantik erinnernden Form aus dem Rausch des Willens in einen solchen des Gefühls hinüberzuleiten, wobei dann zugleich das Dasein des Künstlers als die eigentliche Form des schaffenden Lebens erschien. Auf italienischer Seite ist hier an d'Annunzio (vor allem des

---

\* Erschienen im Archiv für Literatur und Volksdichtung, I. Band 1949, S. 50-62. Die Seitenumbrüche des Erstdrucks sind in den fortlaufenden Text eingefügt.

<sup>1</sup> Der vorliegende Versuch ist aus den Vorarbeiten zu einer geschichtlich-systematischen Darstellung der Möglichkeiten und Grenzen der Lebensphilosophie hervorgegangen.

„Fuoco“) zu erinnern, für den der Mensch im Hervorbringen und Genießen der Schönheit den Einklang mit dem unendlichen Leben genießt. Auf deutscher Seite gehört hierher vor allem Hugo von Hofmannsthal, und zwar namentlich in der ersten Epoche seines Schaffens, in dem sich die Wandlung der Lebensidee zu einem Gefühl der Schwermut und der müden Traurigkeit am reinsten verkörpert. Und da dieser selber beim Tode Diltheys in einem schönen und verständnisvollen Nachruf die enge Beziehung zwischen seiner Dichtung und jenen philosophischen Strömungen bezeugt<sup>2</sup>, dürfte es nicht unberechtigt sein, an seinem Beispiel [51/52] die besondere Ausprägung zu verfolgen, die das Erlebnis des Lebens in der Kunst seiner Zeit gefunden hat.

Wir finden bei Hugo von Hofmannsthal als die Grundlage seines gesamten Weltbilds zunächst genau dieselbe Idee eines die gesamte Natur durchwaltenden und alles einzelne Dasein zur Einheit verbindenden Gesamtlebens. Dieses Leben wird als die aus dem Unbewußten schaffende Kraft genommen. Ihm eignet eine gewisse Dumpfheit, es ist noch nicht zur Klarheit über sich selbst gekommen, und darum ist es dann die Aufgabe der Kunst, in der eignen Schönheit das Leben über sich selbst zu erheben und so erst eigentlich zu vollenden. So spricht Hofmannsthal ausdrücklich von dem „brüderlich dumpfen Reigen der verschlungenen Kräfte“ (71)<sup>3</sup>, in den auch der Mensch mit einbezogen ist. „Ich bin von einem solchen großen Leben umrahmt“ (31) bekennt er dann. Und ähnlich heißt es einmal vom teilnehmenden Verständnis des wissenden Magiers, er „genöß allen Lebens großen Gang“ (18). Aber dieses Leben liegt nicht offen zu Tage, so daß es auch dem Uneingeweihten sofort erkennbar wäre, sondern ist im Innern der Natur verborgen. Sie gliedert sich nach Oberfläche und Tiefe, und was an Tizians Malerei hervorgehoben wird, „die große Kunst des Hintergrundes und das Geheimnis zweifelhafter Lichter“ (50), bezeichnet zugleich das Wesen der erscheinenden Natur selber. Drum ist es so unsagbar schwer, zum „Kern des Lebens“ (70) vorzudringen und dort den „reinen Drang des Lebens“ (61) anschaulich zu erfassen. Vor allem gehört in diesen Zusammenhang die wundervolle Schilderung der Nacht im „Tod des Tizian“:

„Mir wars, als ginge durch die blaue Nacht,  
die atmende, ein rätselhaftes Rufen.  
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur.  
Mit Atemholen tief und feuchten Lippen,  
so lag sie, horchend in das große Dunkel,  
und lauschte auf geheimer Dinge Spur“ (47).

Das innere Verhältnis des Menschen zu diesem Leben ist verschieden, und diese Verschiedenheit ist der Ausdruck einer Doppelseitigkeit, die im Wesen des Lebens selber enthalten ist und schon bei der Romantik uns in ähnlicher Weise entgegengetreten war: Bald kann sich der Mensch in heiterer Ruhe an seiner Schönheit freuen. So spricht er dann vom „schönen Leben“ (30), vom „bunten Leben“ (61) usw. Der Dichter ver- [52/53] mag sich in wunderbarer Leichtigkeit von diesem Leben tragen zu lassen, oder besser noch, schwerelos in ihm zu schweben. „Die schwebend unbeschwerten Abgründe und die Gärten des Lebens tragen ihn“ (9). Aber diese Augenblicke, wo alle Dumpfheit des Lebens geschwunden zu sein scheint, sind doch nur selten, und bald meldet sich wieder beängstigend der dunkle und unheimliche Untergrund des Lebens. Sehr bezeichnend heißt es schon in der Fortsetzung der soeben angeführten Schilderung des nächtlichen Erlebens:

„Es wacht der Rausch, die Qual,

<sup>2</sup> Jetzt z. T. wieder abgedruckt in Wilhelm Dilthey, Von Deutscher Dichtung und Musik, aus den Studien zur Geschichte des Deutschen Geistes, herausgeg. von H. Nohl und G. Misch, Leipzig und Berlin 1933.

<sup>3</sup> Die Seitenzahlen beziehen sich auf: Die Gedichte und kleinen Dramen von Hugo von Hofmannsthal, Leipzig 1930.

der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht,  
das Leben, das lebendige, allmächtige“ (49)

Die ganze dumpfe Seite des Lebens wird hier sichtbar. Rausch, Qual, Haß, Geist, Blut: alles das ist Leben, und grade in der Zusammenstellung dieser wechselseitig einander ergänzenden Worte wird das Wesen dieser geheimnisvoll übergewaltigen Macht besonders deutlich.  
:

Das Schreckliche gehört mit zum Leben. Und von der Erfahrung, wie Mord und Schmerz-zufügen überall diese so friedlich erscheinende Natur durchziehen, heißt es dann: „Nun spür ich schauernd etwas mich umgeben“ (33). Der Mensch erschauert vor den verborgenen Abgründen des Lebens. In den Zusammenhang dieser dunkel-unheimlichen Seite des Lebens gehört vor allem dann das Bewußtsein von seiner Vergänglichkeit:

„Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,  
und viel zu grauenvoll, als daß man klage:  
daß alles gleitet und vorüberrinnt“ (14).

Vor allem ist es die dunkle Kehrseite des Lebens, der Tod, der als die alles beherrschende Frage Hugo von Hofmannsthals gesamte Dichtung durchzieht.

Auch diese dunkle Seite gehört mit zum Leben, und die Forderung ist diese, sich ihm „selbstvergessen“ (55) hinzugeben, in seinen lichten wie in seinen dunklen Seiten. Der Einzelne fühlt sich getragen von diesem alles durchwaltenden Lehen, und indem er sich ganz dem überläßt, was als ein Größeres ihn überkommt und durch ihn hindurchströmt, indem er sein Leben nicht mehr „führt“, sondern viel mehr von ihm gelebt wird, spürt er das Gefühl des Getragenseins als eine ganz eigene Trunkenheit. Die Trunkenheit erscheint immer wieder als das beherrschende Gefühl, in dem sich das Einssein mit allem Lehen ausdrückt (18, 31, 38, 41, 54, 72, 74). Das Dionysische, das Nietzsche am antiken Weltver- [53/54] halten so nachdrücklich hervorgehoben hatte, wird auch hier als der tragende Grund wieder aufgenommen, und nicht durch Zufall drängen sich hier Gestalten des antiken Mythos auf. Der Faun, der Bacchus, vor allem aber der große Pan werden zur Verkörperung dieses rauschhaft überschäumenden Lebensgefühls. „Als flog mein Ich im Wirbel fortgerissen durch tausendfach verschiedene Trunkenheit hindurch“ (38), so schildert der Zentaur das Erlebnis, das ihn bei Pans Flötenspiel überkommt. „Es lebt der große Pan“ (45), d. h. die übergewaltige Alledingigkeit der uns umgebenden Natur, das erscheint als Tizians letzte, tiefste Erkenntnis. Er ist „ein Gott, der das Geheimnis ist von allem Leben“ (55). Die rauschhafte Einheit mit der Lebendigkeit allen Lebens vermag für diese Geisteshaltung allein das Leben in seiner Tiefe zu begreifen.

Je nachdem nun das Leben heller oder dunkler erscheint, ob nun der Blick mehr auf der leuchtenden Schönheit der Oberfläche oder den dunklen Abgründen der Tiefe verweilt, nimmt auch die Trunkenheit des Lebensgefühls eine hellere oder dunklere Farbe an. Wesentlich jedenfalls ist, daß auch das Grauenvolle und Entsetzliche nicht ausgeschlossen ist, nicht als etwas Fremdes empfunden wird, das den Menschen auf sich selber zurückwirft, sondern selber noch mit einbezogen wird in die Einheit allen Lebens. Das bestimmt dann auch Hofmannsthals Verhältnis zum Tode, wenigstens auf dieser ersten, frühen Stufe seiner Entwicklung. Ähnlich wie beim frühen Rilke, etwa in der „Weißen Fürstin“, der Tod in das Leben selber eingewebt ist: „Beides läuft so durcheinander, wie in einem Teppich die Fäden laufen“<sup>4</sup>, so wird auch bei Hugo von Hofmannsthal der Tod als ein unablässiger Bestandteil des allmächtigen Lebens erlebt und stärker, noch als bei Rilke und schon mehr an die Romantik etwa eines Novalis erinnernd, der Mensch von einem Gefühl der Todessehnsucht getragen, das sich von der still sich

<sup>4</sup> Rilke, Gesammelte Werke, Bd. I, S. 394. Über die Entwicklung des Todesverhältnisses bei Rilke vgl. O. F. Bollnow, Existenzphilosophie, in: Systematische Philosophie, herausgeg. von N. Hartmann, Stuttgart 1942, S. 382 ff.

versenkenden Sehnsucht eines Novalis wiederum durch den rauschhafteren Untergrund dieses Lebensgefühls unterscheidet. So wird der Tod dann wie eine Musik empfunden, „gewaltig sehnd, süß und dunkelglühend“ (5). Der Tod bedeutet, „im Unbewußten untersinken“ (55) und in den gemeinsamen Untergrund zurückkehren, aus dem alles einzelne Leben hervorgegangen ist. In dieser Rückkehr ist das Todesverhältnis dann im tiefsten dem Rausch verwandt; denn der Tod wiederholt nur in endgültiger Form das ähnlich schon in jenem erlebte Rücksinken in den [54/55] Untergrund des Unbewußten. Und umgekehrt bekommt von dieser Verwandtschaft zugleich der Rausch eine dunkle Tiefe, denn im Grunde aller seiner Formen schlummert der Tod. Im „Tor und Tod“ wird diese dionysische Deutung des Todes ausdrücklich ausgesprochen:

„Wirf dies ererbte Graun von dir!  
Ich bin nicht schauerlich, bin kein Grippe!  
Aus des Dionysos, der Venus Sippe,  
ein großer Gott der Seele steht vor dir“ (120f.).

Die Fremdheit des Todes erscheint also für diesen Lebensenthusiasmus überwunden im Gefühl der Verschmelzung mit dem unendlichen Leben.

Aber wie der Tod in das Leben aufgenommen ist, so erscheint zugleich das ganze Leben vom Tod durchzogen, und noch enger schließt sich beides zur untrennbaren Einheit zusammen, weil der Tod nicht nur die zeitlich letzte Grenze des Daseins bezeichnet, sondern in verwandelter Form als notwendiges Sterben und Vergehen schon in jedem einzelnen Augenblick des Lebens mit enthalten ist. Auch hierin begegnen sich wieder Hofmannsthal und Rilke, die sich auf dieser ersten Stufe ihrer Entwicklung so nahe verwandt sind. Wie es bei diesem an der schon einmal angeführten Stelle der „Weißen Fürstin“ hieß: „Vieles ist Tod.. . In uns ist täglich Sterben und Geburt“, so lehrt auch Hofmannsthal mit aller grundsätzlichen Schwere die in jedem Augenblick untrennbare Einheit von Leben und Tod, am deutlichsten an dieser bedeutsamen Stelle im „Kleinen Welttheater“:

„Denn eingeboren ist ihr eignes Weh  
den Menschen: ja, indem ich es so nenne,  
verschleir ich schon die volle Zwillingnähe,  
mit dem Sein verwachsen ist, und trenne,  
was nur ein Ding: denn lebend sterben wir“ (73).

Aber diese Trunkenheit des Todes wirkt bei Hugo von Hofmannsthal doch ganz anders als der dionysische Rausch bei Nietzsche und erst recht anders als die fortreibende Lebensbegeisterung des Sturm und Drang. Wo jene die Lebensenergie des Menschen zur höchsten Tätigkeit steigerten und der Rausch immer im Bewußtsein der eignen Kraftentfaltung erlebt wurde, da entsteht hier ein eigentümlich sanftes und passiv hingegebenes Verhältnis, das den Menschen mit einer schweren Süßigkeit einschläfert und müde macht. „Und alles das hat mich so müde gemacht“ (47) heißt es ausdrücklich von dem eingangs erwähnten Erlebnis der [55/56] Nacht. Während sich also bei Nietzsche das Erlebnis des Lebens lebenssteigernd auswirkt und der Mensch im Vollgefühl des Lebens seine ganze Aktivität entfaltet, überläßt er sich hier einer sanften Schwermut. „Traurig und lächelnd“ (42) stehn diese Menschen da, und wenn der Rausch vorüber ist, dann sind sie unbefriedigt, hilflos und verlegen, weil er sich nicht in eigne Leistung umgesetzt hat und sie darum nur von außen angegriffen aber nicht im innersten Kern ergriffen hat.

Diese Müdigkeit und diese eigentümliche Süße bezeichnen am deutlichsten die besondere neue Wendung, die die Idee des Lebens *hei* Hugo von Hofmannsthal genommen hat, und sie ist zugleich für weite Bereiche der Kunst um die Jahrhundertwende bezeichnend. Sie wirkt sich bei Hofmannsthal überzeugend bis in die sprachliche Formung hinein aus. Der Ausdruck dieser Müdigkeit ist beispielsweise die starke Häufung der Versanfänge mit einem „und“, bei-

spielsweise:

„Und alle Früchte, schweren Blutes, schwollen  
im gelben Mond und seinem Glanz, dem vollen,  
Und alle Brunnen glänzten seinem Ziehn.  
Und es erwachten schwere Harmonien.  
Und wo die Wolkenschatten hastig glitten,  
war wie ein Laut von weichen, nackten Tritten. . .“ (47).

Es ist schon sehr bezeichnend, daß von den insgesamt 347 Versen des „Tod des Tizian“ volle 87, also ziemlich genau ein Viertel aller überhaupt vorhandenen Verse, mit einem „und“ beginnen. Neben dem dumpfen dunklen Klang des U, der in seiner beständigen Wiederkehr der ganzen Sprache ihren eigentümlichen Klangcharakter gibt, ist es zugleich die spannungslose Form der bloßen Aneinanderreihung immer neuer sinnlicher Eindrücke, die ohne die gliedernde Kraft höherer syntaktischer Einheit in ihrer monotonen — und gewollt monotonen — Abfolge das Gefühl einer solchen Müdigkeit vermittelt.

Es fragt sich nun, ob sich in diesem Gefühl einer schweren und zugleich süßen Müdigkeit nur das individuelle Lebensgefühl des einzelnen Dichters ausdrückt, oder ob man diese Wendung als die notwendige Folge aus dem ursprünglichen Ansatz der Lebensidee begreifen muß, die nur im späten Ergebnis einen schon im ersten Ansatz keimhaft verborgenen Zug offenbart. Der Einklang, in dem sich Hofmannsthal hier mit der gesamten dichterischen Bewegung seiner Zeit befindet, und die schon berührte weitgehende Gemeinsamkeit mit dem frühen Rilke spricht für die zweitgenannte Möglichkeit. Diese Fragestellung jedenfalls [56/57] muß leitend bleiben, wenn man den Gründen dieses müde gewordenen Lebensgefühls bei Hugo von Hofmannsthal nachzugehen versucht.

Der Einsatzpunkt für diese Fragestellung liegt bei ihm im Verhältnis des Lebens zur Kunst, oder genauer, in jener alle andern Lebensbetätigungen ausschließenden Verherrlichung der reinen Kunst, die das Wesen des l'art-pour-l'art-Prinzips ausmacht. Während sonst in der Lebensphilosophie alle Reiche der geistigen Welt, die Wissenschaft, die Kunst, die Religion, die Wirtschaft usw. auf das Leben als ihren letzten Ursprung zurückgeführt werden und gleichberechtigt nebeneinander in ihrer lebensfördernden und lebenssteigernden Wirkung begriffen werden, erscheint hier die Schönheit der Kunst als die einzig mögliche letzte Vollendung, um derentwillen das Leben erst eigentlich da ist und in der es sich in seiner reinsten Form genießt. Tizian wird darum zum Symbol menschlicher Lebensvollendung. Erst der künstlerische Akt ist es, der in einem letzten zugespitzten Sinn „das Leben schafft“ (44). Hofmannsthal meinte damit mehr, als nur ein Jahr zuvor und also in genau derselben Zeitsituation Oscar Wilde im Auge hatte, als er die Art, wie unsre Naturauffassung von vornherein durch ihre Gestaltung im Kunstwerk geleitet wird, in seinen „Deutungen“ dahin zuspitzte, daß es die Natur sei, die die Kunst nachahme. Er meinte, daß erst durch den künstlerischen Akt in den Naturvorgängen ein dem Menschlichen vergleichbarer Sinn sichtbar würde (52). Erst in der künstlerischen Darstellung würde die bis dahin gleichsam schlafende Natur zu ihrem eigentlichen Leben aufgeweckt. Die Kunst ist so „ein Auge, ein harmonisch Element, in dem die Schönheit erst sich selbst erkennt“ (53). Aber diese Wendung verbirgt bei all ihrem metaphysischen Tiefgang zugleich einen verhängnisvollen Kern. Wenn erst der Künstler aus den verschiedenartigen Naturvorgängen „ein Menschliches gemacht, das wir verstehen“ (52), so wird damit im „Leben“ der Natur keine wesenhafte Wirklichkeit erfaßt, sondern ihr nur allegorisch ein Leben untergelegt. Es fehlt dieser Wendung der Ernst eines echt metaphysischen Wirklichkeitserlebens.

Aber hinzu kommt noch ein andres. Es geht zugleich um die besondere Form dieser künstlerischen Schönheit. Es ist schon bezeichnend, daß Tizian, der Venezianer, (und nicht etwa Michelangelo) als die reine Verkörperung des Künstlers erscheint. Und es ist gewiß kein Zufall,

daß auch d'Annunzios „Fuoco“ eine Verklärung eben dieses selben Venedig bedeutet. Es ist eine Kunst, die in ihrer Schönheit um ihrer selbst willen genossen werden will, wie schon vorher die Trunkenheit eine solche des Genießens, nicht eine solche des Schaffens war. Daher die verführerische [57/58] Süße ihrer reinen in sich ruhenden Vollendung, die Widerstandslosigkeit, mit der sich der Mensch dem Zustand des Genießens hingeben kann, der Mangel an jeder Härte. Es fehlt der tätige und gestaltende Bezug, und sei es auch in den nacherlebenden und nachgestaltenden Kräften des auffassenden Menschen. Das Besondere dieser Kunst — Hugo von Hofmannsthal wie des von ihm widergespiegelten Tizian und Venedigs überhaupt — ist die rein passive Hingegebenheit an den Genuß einer berauscheden Schönheit. Jeder Genuß aber, als solcher gesucht und festgehalten, macht müde, jeder Genuß entfernt vom verantwortlich gestaltenden Leben, und so ist es denn die notwendige Folge dieses rein ästhetischen Verhältnisses zum Leben, daß der Mensch in die Rolle eines bloßen Zuschauers abgedrängt wird. Wenn es bei Hofmannsthal einmal heißt, Tizian habe

„uns gewiesen, jedes Tages Fließen und Fluten als ein Schauspiel zu genießen, die Schönheit aller Formen zu verstehen und unserm eignen Leben zuzusehen“ (52),

so ist mit dem, was hier zunächst bewundernd-anerkeend als eine unerhörte Bereicherung des Lebens empfunden wird, zugleich doch schon die verhängnisvolle Kehrseite des in dieser Art von künstlerischer Haltung offenbarten Reichtums schon in voller Klarheit ausgesprochen. Jeder Genuß, um seiner selbst willen erstrebt, ist eine Verkehrung des ursprünglichen Lebens; er führt notwendig zur Zersetzung der schaffenden und verantwortlich gestaltenden Kräfte und damit endlich zu Ekel und Überdruß. Auch in der verfeinerten Form des ästhetischen Genusses führt er den Menschen in die Rolle des untätigen Zuschauers und entfremdet ihn damit vom ursprünglichen Leben. Um das Leben in dieser Weise „als ein Schauspiel zu genießen“, muß der Mensch schon außerhalb des Lebens stehen, und wer seinem „eigenen Leben zuzusehen“ versucht, lebt nicht im vollen Sinne des Worts. Die scheinbare Fülle enthüllt sich bald als eine Entleerung vom ursprünglichen Leben. Der Mensch fühlt sich außerhalb des Lebens stehend. Und so ist das Ergebnis eine neue Sehnsucht, ein Heimweh nach dem lieben, wie es in den Dichtungen Hugo von Hofmannsthal ergreifend zum Ausdruck kommt. So ist dann „Der Tor und der Tod“, nur ein Jahr später geschrieben, die folgerechte Fortsetzung des im „Tod des Tizian“ eingeschlagenen Wegs, wenn man bei der Kleinheit des zeitlichen Abstands in dem Verhältnis der beiden Werke überhaupt eine Entwicklung sehen darf und nicht vielmehr das Auseinandertreten zweier gleichzeitig vorhandener [58/59] Seiten eines und desselben Lebensverhältnisses. Der Zustand, der hier gezeigt wird, ist die Lebensleere des ästhetischen Menschen. Die ästhetische Verfeinerung hat schließlich das Leben selbst geschwächt. Wenn es schon in dem ersten Stück einmal hieß: „Und einfach hab ich schon verlernt zu fühlen“ (50), so ist damit genau der Punkt bezeichnet, an dem die weitere Entwicklung einsetzt. „Frühgereift und zart und traurig“ (78), das ist der durch den ästhetischen Genuß verfeinerte und eben dadurch dem wirklichen Leben entfremdete Mensch. Er fühlt sich jetzt außerhalb des Lebens, das er „kaum geahnt“ (120) hat, wie ausgeschlossen „an des Lebens Gittern“ (122). In den verschiedenen Wendungen, die diesen Zustand kennzeichnen sollen, wird immer wieder dieselbe innere Leere hervorgehoben: Er hat sich ganz „an Künstliches verloren“ (116), ist „zerfasert und zerfressen vom Denken“ (114), also der auf sich selber zurückgewandten Reflexion, „schellenlaut und leer“ (124), wie ihm der Tod die Nichtigkeit seines Lebens dann vor Augen hält. „Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt“ (116), hat er nur gelernt, „mit kleinem Leid und schaler Lust sein Leben zu erleben wie ein Buch“ (116).

„Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt“, diese Formel bezeichnet in unübertrefflicher Schärfe den beklagten Zustand. Die Unschuld des natürlichen Lebens ist verloren gegangen, zerstört durch die einsetzende Aufmerksamkeit des Menschen auf sich selbst. Aber die reflektierte Einstellung ist wiederum nicht Bewußtsein in der vollen Bedeutung des Worts, wo der Mensch sein Leben mit voller Entschiedenheit ergreift und darin erst zu seiner letzten Spitze

emportreibt. Dieses Bewußtsein ist nur dem sittlichen Verhalten des Menschen zu sich selbst zugänglich und entzieht sich grundsätzlich der bloß zuschauenden Aufmerksamkeit. Für die Genußeinstellung entartet das Bewußtsein zu diesem Zustand der Halbheit und des entgleitenden Lebens, wie er hier so erschütternd gezeichnet ist: „Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt.“

In diesem Zustand berührt sich Hugo von Hofmannsthal mit der Situation des beginnenden Sturm und Drang, als Herder, Goethe, Jacobi die Lebensleere eines starr und künstlich gewordenen Daseins empfanden und sich leidenschaftlich dagegen auflehnten. Aber diese Erinnerung kann nur dazu dienen, die Besonderheit der Lage bei Hofmannsthal um so deutlicher hervortreten zu lassen. Denn wie anders ist jetzt die Situation. Während jene das Leben nur von außen her eingengt fühlten, findet dieser es jetzt von innen her geschwächt, und während bei jenen der leidenschaftliche Ausbruch eine mächtige Steigerung aller Lebens- [59/60] kräfte hervorrief, bleibt hier die Lebenskraft gebrochen, und an die Stelle einer neuen Aktivität tritt eine verzehrende Sehnsucht nach dem Leben. In dem Bewußtsein, das „kaum geahnte Leben“ schon versäumt zu haben, streckt der Mensch in hoffnungsloser Sehnsucht verlangend seine Arme aus. Das ist mit dem „Toren“ zugleich die typische Situation des Menschen bei Hugo von Hofmannsthal; denn die Versäumnis des Lebens ist kein zufälliger Mangel des einzelnen Menschen, sondern das Leben ist für ihn wesensmäßig versäumt, d. h. in seiner Eigentlichkeit nicht realisierbar. In diesem Zusammenhang entsteht dann das Gefühl einer allgemeinen Nichtigkeit: „Alles dies ist nichts“ (24). „Dies ist vergeblich“ (25). „Dies Leben ist nichts als ein Schattenspiel. . . Auf einem Wasser, welches fließt, der Schatten von Wolken ist ein minder wichtig Ding, als was wir Leben nennen“ (133). Der europäische Nihilismus des späten 19. Jahrhunderts lauert überall im Grunde dieser zerbrechlichen Schönheit.

In diesem Zusammenhang gewinnt das Todesverhältnis eine neue Wichtigkeit, denn in ihm findet Hugo von Hofmannsthal denjenigen Halt, der als einziger aus diesem nihilistischen Horizont hinauszuführen vermag. Erst im Angesicht des Todes macht der Mensch überhaupt die Erfahrung von der Nichtigkeit seines alltäglichen Daseins, seines „ganzen so versäumten Lebens“ (113). Aber die Erschütterung durch die Todesbedrohung hat dann auch die verwandelnde Kraft, daß sie den Menschen aus der Welt des Scheins in ein kernhaftes Leben zurückruft. Die Todesbedrohung ist die erste wirkliche Wirklichkeit, die den Menschen ergreift, aber sie ist zugleich die unüberholbar letzte und darum einzige solche Wirklichkeit. So heißt es dann von der verwandelnden Kraft des Todes: „In eine Stunde kannst du Leben pressen, mehr als das ganze Leben konnte halten“ (130). Erst an die Grenze gestellt, spürt er das Leben, und es ergibt sich hier jetzt in einem tieferen Sinn, daß erst durch den Tod das eigentliche Leben ermöglicht wird: „Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin“ (130).

So aber verliert der Tod seine rauschhaft-dionysische Verklärung und wird zur grausam harten Lebensbegegnung, die den Menschen vor die letzten Entscheidungen seines Daseins zwingt. Hiermit ist dann zum ersten Mal die Stelle erreicht, an der der Ausblick auf die sehr viel tiefer dringende Deutung des Todesproblems durch die spätere Existenzphilosophie frei wird, für die an die Zeichnung der Grenzsituation durch Jaspers und die Ausarbeitung der Todesfrage durch Heidegger erinnert werden darf. Hier berührt sich Hofmannsthal wiederum mit Rilke, der [60/61] den Weg zur äußersten Entschiedenheit der „Duineser Elegien“ ebenfalls in ständiger Auseinandersetzung mit der Todesfrage gegangen ist. Und es ist Hugo Von Hofmannsthals bleibendes Verdienst, zum ersten Mal an die tieferen Fragen der existentiellen Todesdeutung gerührt zu haben. An diesen Fragen setzt dann auch seine weitere Entwicklung ein, die von der Lebensmystik des „Kleinen Welttheaters“ zur religiösen Wendung des „Salzburger Großen Welttheaters“ hinüberführt. Aber dieser Weg liegt nicht mehr im Bereich der gegenwärtigen Überlegungen, die ganz auf den lebensphilosophischen Ansatz seiner Frühzeit

gerichtet sind<sup>5</sup>. Diese behält nicht nur den Zauber der auf keiner späteren Stufe so wieder erreichten schwermütigen dichterischen Schönheit, sondern auch philosophisch durch das selbständige und folgerichtige Nachleben der äußersten im Lebensbegriff gelegenen Möglichkeiten ihren unüberholbaren Wert, so daß die Beschränkung auf diesen Bereich im Wesen der Sache gerechtfertigt scheint.

Wenn abschließend noch einmal an die hier leitende Fragestellung erinnert werden darf, was die Dichtung Hugo von Hofmannsthal allgemein für das Verständnis des lebensphilosophischen Ansatzes zu sagen hat, und wenn wir uns in diesem Zusammenhang noch einmal den weiteren Horizont vergegenwärtigen, so scheint das genau mit dem einleitend gestreiften Gegensatz zwischen der Nietzscheschen und der Diltheyschen Form der Lebensphilosophie zusammenzuhängen. Hofmannsthal folgt, wie die vorherrschende Strömung um die Jahrhundertwende überhaupt, vorwiegend der von Nietzsche verkörperten Ausprägung. Zwei Züge scheinen an dieser von Nietzsche verkörperten (nicht etwa von Nietzsche hervorgebrachten) Richtung für die spätere Entwicklung bedeutsam zu sein. Erstens: das Leben wird als das schlechthin Irrationale, jedem Denken Unzugängliche gefaßt. „In dein Auge schaute ich jüngst, oh Lehen! Ins Unergründliche schien ich mir da zu sinken“<sup>6</sup> heißt es etwa im „Zarathustra“. Dadurch löst sich aber das Verhältnis zum Leben aus der Zucht methodischen wissenschaftlichen Denkens und führt zu jener dann in Hofmannsthal rein verkörperten Form rauschhafter Einswerdung, die in einer unbestimmten und schwer [61/62] zu überprüfenden Weise den ganzen Kosmos umschließen will. Zweitens: das Schöpferische, in dem man zu Recht das Wesen des Lebens sieht, wird nur vom Subjektiven her gefaßt. Leben ist der gestaltensmächtige Untergrund, der alle Formen aus sich her austreibt, aber diese Formen sind abgelöstes, bedeutungslos gewordenen Erzeugnis, nicht mehr das Leben selbst. Dieses bleibt vielmehr selber gestaltlos. Damit verblaßt die gestaltete Lebenswirklichkeit, d. h. die ganze geistige Welt, zum belanglosen Hintergrund. Der Nihilismus ist die notwendige Folge ihrer Entwertung, und der Ästhetizismus nur ein letzter, unzulänglicher Versuch, sich diesen Nihilismus zu verbergen. Losgelöst von der Verantwortung für die Gestaltung und Umgestaltung seiner Welt verliert aber auch das Leben seinen Sinn und entartet zu einem als Selbstzweck genossenen Sichwandeln, bis vor der offenbar gewordenen Sinnlosigkeit der Rausch verfliegt und die Verzweiflung das letzte Wort erhält. Das ist der Weg, der sich schon im Übergang vom „Tod des Tizian“ zum „Tor und Tod“ deutlich abzeichnet.

Angesichts dieser Ausweglosigkeit erhebt sich die Frage: versagt hier der Lebensbegriff überhaupt oder nur eine bestimmte Ausprägung? Gewisse Gründe sprechen dafür, daß das zweite der Fall ist. Darum wendet sich die Aufmerksamkeit zurück auf die von Dilthey entwickelte Form einer geschichtlichen Lebensphilosophie, die sich zwar bescheidener und nüchterner auf die menschliche Welt beschränkt, aber hier in der wissenschaftlichen Analyse des in seinen Objektivierungen zur geistigen Welt gestalteten Lebens die Verbindung zwischen der schaffenden Lebendigkeit des Lebens und der gestalteten Welt der Bedeutungen zu finden und damit über die nihilistische Folge des Lebensbegriffs hinwegzuführen verspricht. Der Umschlag zu einer den Lebensbegriff verneinenden existenzialistischen Haltung ist so lange eine verfrühte Vereinfachung, als nicht dieser Weg wirklich bis ans Ende gegangen ist.

<sup>5</sup> Für die weitere Entwicklung kann ich auf die Darstellung bei H. Urs von Balthasar, Apokalypse der deutschen Seele, Studien zu einer Lehre von den letzten Haltungen, Bd. III, Salzburg 1939, S. 442 ff. verweisen, der in seinen weit ausholenden und tief eindringenden Untersuchungen zur Geistesgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte Hugo von Hofmannsthal im „Großen Welttheater“ das letzte Wort läßt.

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, Zarathustra, Klassikerausgabe Bd. VI, S. 157, vgl. S. 328.