

Hugo von Hofmannsthal.

Von
Ria Claassen.

(München.)

Es ist nur wenige Jahre her, etwa seit dem Beginn dieses Jahrzehnts, dass diese neue Dichtkunst unter uns auftauchte, über deren einen Hauptvertreter hier Einiges zu sagen versucht sein soll. Freilich ist sie auch in dieser Zeit kaum im wirklichen Sinne hervorgetreten, denn sie sucht im Allgemeinen die Oeffentlichkeit nicht auf, sondern sie lässt sich aufsuchen, und die Blätter für die Kunst, welche ihr eigentliches Organ bilden, erscheinen bis jetzt immer noch für einen geschlossenen Leserkreis.

Es ist nicht leicht auszudrücken, worin denn das völlig Andersartige dieser Kunst gegen all unsere frühere Dichtkunst besteht. Wenn man versucht, über das unzweifelhafte Gefühl davon ins Klare zu kommen, so drängt sich einem zunächst etwa das auf, dass sie offenbar, wie keine Kunst vor ihr, ein ganz reiner Ausdruck des veränderten Weltbildes ist, welches wir aus der modernen philosophischen und der modernen Naturerkenntnis empfangen. Ich meine jene Erkenntnis, die, wie früher den idealistischen, nun auch den materialistischen Dogmatismus aufgegeben hat und all unseren Besitz an Wirklichkeit in die inneren Vorgänge setzt, welche in uns in ewigem Wechsel und Fluss sich erhalten, sowie in die Formen, worin sie auftreten: eine Einsicht, aus der die ganze Grösse des Daseins fast unerträglich auf uns eindringt, ohne je der inneren Anschauung ein Greifbares zu bieten, worauf sie ausruhen könnte. Von dieser Grundanschauung nun, welche sonst noch so wenig wirklich lebendig geworden ist, erscheint mir diese Dichtkunst beherrscht. Und Hugo von Hofmannsthal, der in so hohem Grade auch allseitiger dichterischer Geist ist, wo die Anderen nur Künstler sind und sein wollen, zieht die dadurch gegebene Stimmung sehr oft geradezu in den Kreis seiner künstlerischen Behandlung. So in der Ballade des äusseren Lebens, in der er, in ein paar raschen Bildern, das unbegreifliche Wechselspiel desselben wie in spielender Anmuth an uns vorbeihuschen lässt. Oder, in anderer Weise, in jenen herrlichen Terzinen: „Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,“ worin es von den Träumen in uns heisst:

„Das Innerste ist offen ihrem Weben;
Wie Geisterhände im versperrten Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und Drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.“

Er liebt für dies „Schwebende, Vielnamige, Wesenlose“, hinter dem „die ungeheuren Abgründe des Daseins“ liegen, das Bild des Springbrunnens, der uns in Myriaden „immer neuer, immer fremder“ Tropfen den bleibenden Strahl vorlügt. Oder, für unser Gefühl davon, das Gleichnis des Schwimmers, der, im Strom der untergehenden Sonne nachschwimmend, „zwischen so ungeheurer Bereicherung, so unwiderbringlichen Verlusten, sein Auge nicht gross genug, Alles aufzufassen, seiner selbst unsicher wird und nur eines gewaltigen Daseins grenzenlos versichert.“

Ich denke hierbei auch an den Weissen Fächer, ein Zwischenspiel, wie Hofmannsthal es nennt, worin an zwei Menschenschicksalen, die nur leicht aufeinanderprallen, um sich zu einem zu vereinen, — so weit sie auch im

Anfang von einander waren, — das haltlos Gleitende des Lebens gezeigt wird, unendlich zart, „mit einem heitern, einem nassen Auge“ sozusagen: „Man muss sich in Acht nehmen, denn fast nichts, das ist der ganze Stoff des Daseins . . .“

„ . . . Auf einem Wasser, welches fließt, der Schatten
Von Wolken ist ein minder nichtig Ding
Als was wir Leben nennen . . .“

Zum Spiegelbild des schwindelnd ungeheuren Daseins, welches doch „fast nichts“ ist da, wo man es greift, will Hofmannsthal seine alles offenbarende und leicht gleitende Kunst machen; und er als der Einzige, seit den namenlosen Dichtern unserer alten Volkslieder, als der Einzige auch unter seinen Genossen, hat diese Leichtigkeit, die nöthig ist, das Schwerste zu offenbaren. Das „schwerlose Gebild“ aus Worten,“ die „von Licht und Wasser triefen“, will er schaffen mit der überwachen Empfindlichkeit seiner Poesie — als den „Preis des dahingegebenen Lebens“.

Es werden also nicht so sehr die Dinge selbst sein, die in dieser Kunst zur Erscheinung kommen, sondern, als das Wesentlichere, die Eindrücke davon. Und auch sie werden nicht an sich etwas bedeuten, sondern nur, soweit sie sich fangen lassen im künstlerischen Ausdruck. Denn je unsicherer das Ausdrückende, desto mehr muss der Ausdruck selbst zum einzig greifbaren Halt werden. Und da eben nur der indirekte, der sinnbildliche Ausdruck jenes geheimnisvolle Mehr in sich aufzunehmen vermag, das über die starre, bloss begriffliche Bezeichnung eines Dinges hinausgeht, so musste er wohl zum Kern und Wesen ganz besonders dieser Poesie werden, — und musste sich der nach festem Maass und klarer Begrenzung dürstenden Seele hier als einzige Erlösung aus der Flucht der Erscheinungen, als einzige Beruhigung innerhalb derselben darbieten.

„Mit dem ungeheueren Gemenge,
Das er selbst im Innern trägt, beginnt er
Nach dem ungeheueren Gemenge
Aussern Daseins gleichnißhaft zu haschen,“

sagt Hofmannsthal von dem erkenntnissuchenden Jüngling in seinem Puppenspiel: Das kleine Welttheater. Die Form aber wurde hier zum Wesen, weil in ihr, am ungewissen sinnlichen Eindruck vorbei, das Bedeutsame unmittelbar ergriffen werden soll.

„Ich weiss nicht,“ heisst es bei Hofmannsthal in einem Aufsatz über Poesie und Leben, „ob Ihnen unter all dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort, nicht das Bewusstsein dafür abhanden gekommen ist, dass das Material der Poesie die Worte sind, dass ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen. . . . Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Geschehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirirten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann.“ Und ein andermal in den Blättern für die Kunst: „Die Leute suchen gern hinter einem Gedicht, was sie den „eigentlichen Sinn“ nennen. Sie sind wie die Affen, die auch immer mit den Händen hinter einen Spiegel fahren, als müsse dort ein Körper

zu fassen sein.“ Man begreift danach leichter das Wort von ihm, dass der innerste Kern des Dichterwesens nichts Anderes sei, als sein Wissen, dass er ein Dichter ist: „dieses einen über alle Zweifel bewusst, sonst aber leicht und leer, stehe er dem Weltwesen gegenüber.“ Und man begreift in dieser neuen Kunst vielleicht auch das Wort Goethes erst ganz und gar, dass die Poesie „auf ihrem höchsten Gipfel ganz äusserlich sei; je mehr sie sich ins Innere zurückziehe, desto mehr sei sie auf dem Wege zu sinken.“

Das klingt uns natürlich verwunderlich in die Ohren. Denn wir haben, auch in der Kunst, eigentlich immer das grosse Wollen am höchsten geschätzt, und unsere Litteratur ist voll von bedeutenden Fragmenten. Vielleicht war das so, weil wir hierdurch ein selbstschöpferisches religiöses Empfinden, dass wir dem rein ästhetischen vorzogen, stärker angeregt fühlten; vielleicht aber auch nur deshalb, weil wir in reineren Formen unsere Eigenart bisher nicht so stark hätten empfinden können, wie zum Beispiel in der rastlosen Unruhe der Gothik oder in der schönen Verwirrung des Shakespeareschen Dramas. In unseren Dichtern aber rang doch diese kommende Möglichkeit längst schon nach Gestaltung! Man denke an Schillers leidenschaftliches Streben nach der „idealen Typenhaftigkeit“, oder wie er es auch nennt, nach der „Reduktion empirischer Formen auf ästhetische“, in welchem er mit Goethes künstlerischen Bestrebungen während dessen ganzer zweiten Lebenshälfte so eng zusammentraf. Nur dass es auch Schiller hierin schliesslich wie Faust erging, welchem nach dem raschen Wiederentschwinden Helenas zum Hades nur ihre Gewandhüllen, die todten, leeren Symbole, zurückbleiben! Erst Richard Wagner konnte dies Streben zu einem herrlichen Ziel führen in seinem gewaltigen Nibelungen-Werk. Denn er entdeckte hinter der Historie, dieser Stoffquelle Schillers mit ihrem unkünstlerischen erdrückenden Ballast ganz äusserlicher Motive, und noch hinter dem krausen Sagengebiet der Romantiker den heimischen Mythos, — der nicht tot war, wie die fremden Symbole Goethes und Schillers, sondern der nur den langen Walkürensclaf auf dem Felsen geschlafen hatte. Und in seine grossen, kargen Linien goss er das lebendige brausende Blut der symphonischen Musik, in deren schrankenloser Ausbreitung als „unendliche Melodie“ er das „Schweigen“ der reinen Kunst laut werden lassen konnte. Aber man sieht sofort, welch ein Unterschied zwischen dieser grosszügigen typenschaffenden Gedankensymbolik und der schwebenden Stimmungssymbolik der Neuren ist. Und dennoch ist Richard Wagner auch für die Letztere zum Vorläufer geworden, und in diesem Sinne der Erfüller des feberhaften Wollens, welches in unserer alten Romantik nach Ausdruck rang. Diese neue Stimmungssymbolik ist bei ihm in jene andere gleichsam eingeschmolzen, bis sie sich in Tristan und Isolde fast fessellos freimacht. Nur musste ihr immer eine Schranke bleiben in der Art und dem ungeheuren Aufwand des grossen Wort-Tondramas, für welches als Bedingung bleibt: der Festgenuss der Masse. Und sie bedarf zu voller Entfaltung der reinen Lyrik, der Kunst für die Einzelnen, welche, wie Richard Wagner selbst sagt, „Anfang und Ende aller Dichtkunst“ ist.

Das ist eben das Neue in den Dichtungen Hofmannsthals, sowie in denen Stefan Georges, des anerkannten Hauptes dieser Dichtergruppe, dass in ihnen die Kunst der Worte zu einem Ausdruck gesteigert worden ist, durch den jedes Wort, jedes Bild, in völliger innerer Reinheit auftretend, bei kargster



HUGO VON HOFMANNSTHAL.



Knappheit und strengster Nothwendigkeit, weit über sich hinaus, in bisher nicht geahnte Weiten zu weisen scheint. Hier ist in den Worten selbst eingefangen, was im Musikdrama neben den Worten das symbolische Kunstwerk schaffen half: die lebendige Plastik der Geberde, und der volle Strom der Musik. Tritt die Geberde bei Stefan George grösser, langsamer und feierlicher hervor, so bei Hofmannsthal sprunghafter, nervöser, und mit jener überlegen-lässigen Grazie, die einen so grossen Theil des unbeschreiblichen, ganz neuen Reizes seiner Art bildet:

„Von den Händen fliessen ihm die Schätze,
Von den Lippen Trunkenheit des Siegers,
Laufend auf des Lebens bunten Hügeln!“

Und wenn es durch Stefan Georges Dichtungen mehr wie die unisono-Klänge einer antiken Hirtenflöte hallt, so bebt durch die Hofmannsthalschen Verse „das rosenrothe Tönen wie von Geigen“, wie es in dem dramatischen Fragment: Der Tod des Tizian, heisst, und das dunklere wie von Violoncellen. Man achte zum Beispiel auf die beklommen anschwellende und plötzlich verhalten nachlassende Klangfülle dieser wenigen Verse aus dem Tod des Tizian:

„Mir war, als ginge durch die blaue Nacht,
Die athmende, ein räthselhaftes Rufen.
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur.
Mit Athemholen tief, und feuchten Lippen,
So lag sie horchend in das grosse Dunkel
Und lauschte auf geheimer Dinge Spur.
Und sickernd, rieselnd kam das Sterngefunkel
Hernieder auf die weiche, wache Flur.
Und alle Früchte, schweren Blutes, schwellen
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 . . .“

Diese in Hofmannsthals frühen Dichtungen süß und voll dahinströmenden Harmonieen weichen dann vor den eindringlicheren, herberen Geberden seiner letzten Werke leise zurück, um sich in seinem jüngst aufgeführten Drama, der Madonna Dianora, wieder in dem Strom dieser zarten Liebesleidenschaft zu entfesseln. Am vollendetsten aber scheint mir ein harmonisches Gleichgewicht zwischen kräftiger Bildlichkeit und musikalischer Fülle etwa in seiner Idylle vorzuwalten, die, in knapper dramatischer Form, zu einem antiken Vasenbild in jambischen Trimetern gedichtet ist. Ich möchte gerade auf sie die Worte anwenden, die Hofmannsthal von Stefan Georges Hirten- und Preisgedichten braucht: „Strenge Hintergründe bieten das Nothwendige: . . . sparsame und bedeutende Linien wie an alten Krügen, Vieles sagend, wie im Traum, Umrisslinien des unterworfenen Lebens!“ — All das hier Angedeutete sagt freilich immer noch nichts über den eigentlichen Eindruck, den einzigen Eindruck gerade der Hofmannsthalschen Poesie, und man soll auch garnicht versuchen wollen, diesen wiederzugeben. Denn seine Poesie ist angefüllt mit einem so besonderen, geheimnissvollen, nicht zu nennenden und nicht zu deutenden Zauber, dass man in Wahrheit verwirrt vor dieser künstlerischen Offenbarung steht und nur im tiefsten Gefühl derselben ausruhen möchte und sollte. „Das Unbeschreibliche, hier ist es gethan!“

Hofmannsthal hat übrigens auch, als Einziger, seine neugeschaffene Sprache zu einem ganz eigenartigen Prosastil ausgebildet — in allerlei kleinen Aufsätzen voll spürender Gedankentiefe, in denen er über verschiedene Erscheinungen der Zeit spricht —; zu einem Styl, dessen herbe, vornehm abgeschlossene Art von der kraftlosen Maniertheit oder der schwülstigen Dunkelheit aller sonstigen „modernen“ Prosa sehr scharf absticht.

* * *

Es fragt sich nun, welcher Art der Antheil sein wird, der diese Kunst mit den Geschenissen unseres Lebens, mit den ungewissen Dingen dieser Welt noch näher verbindet. Es ist klar, dass sie sich ihnen nicht hingeben kann; dazu sind alle diese Dinge zu zufällig, zu wenig das Wesentliche bedeutend. Aber sie steht doch auch nicht ausserhalb ihrer, wie manche frühere idealistische Kunst. Sie ist nicht in den Dingen; aber die Dinge sind doch in ihr. Schon die starke, heilige Empfindung, die sie von sich selbst hat, ist ohne eine solche Beziehung nicht denkbar.

- . . . Den reinen Drang
Des Lebens hab ich hier, nur so gekühlt,
Wie grüne Kelche sich vom Boden heben,“

lässt Hofmannsthal den Gärtner im Kleinen Welttheater sprechen. Das Leben ist auf eine tiefe Art hineinverwebt, die man spürt, auch ohne sich dessen immer voll bewusst zu sein: und zwar alle Freude des Lebens verwebt wie in den matten Schein eines Lächelns, welches unendlich beklemmt, und aller Schmerz des Lebens wie in eine fast unmerklich zuckende Geherde, welche Stolz und Freude erregt. Keine Empfindung ist laut, keine ganz ungemischt. Denn, gehören die Empfindungen der eigenen Seele nicht auch zu den unsicheren Dingen dieser Welt, gegen die man auf der Hut sein muss?

„Wir haben aus dem Leben, das wir leben,
Ein Spiel gemacht, und unsere Wahrheit gleitet
Mit unserer Komödie durcheinander
Wie eines Taschenspielers hohle Becher —
Je mehr ihr hinsieht, desto mehr betrogen!“

So heisst es in einem Prolog von Hofmannsthal. Und weiter:

„Ward je ein so verworr'nes Spiel gespielt?
Es stiehlt uns von uns selbst und ist nicht lieblich,
Wie tanzen oder auf dem Wasser singen,
Und doch ist es das reichste an Verführung
Von allen Spielen, die wir Kinder wissen,
Wir Kinder dieser sonderbaren Zeit.“

Das ist der wesentlichste Punkt, in dem sich die Kunst der Neueren, und insbesondere die Hofmannsthals, auch innerlich von der der alten Romantik unterscheidet. Diese konnte noch, auf dem Grunde von Gläubigkeit gegen ihr eigenes Wesen, ihre „Ironie“ in toller Laune oder in überlegenem Spott spielen lassen. In der neuromantischen Ironie schlägt die geheime Skepsis, die sich gegen sich selbst kehrt, in eine verhaltene Wehmuth um, in eine versteckte Sehnsucht über sich selbst hinaus. Es wird hier etwa das ersehnt, was R. Wagner meint, wenn er von der Kunst sagt: „Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: doch dass wir uns willig täuschen wollten, führte uns dazu, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen.“ Die sehnsüchtige Kraft zu solchem Neu-Erkennen aber quillt aus

ebendem, was so wesentlich die ganz aparte Wirkung dieser Kunst begründen hilft: aus der grossen Jugend, die sich in ihr ausspricht neben ihrer seltsam reifen, gleichsam hellseherischen Lebenserfahrung. Der ganze bezwingende Zauber der Jugend ist in ihr, einer „leichtschreitenden hochköpfigen Menschlichkeit“, wie Hofmannsthal es einmal nennt, und der ganze Zauber „der im unsicheren Licht der frühen Morgenstunden geschehen Welt“. Und das giebt dem Verhältniss dieser Dichter zum „lebendigen“ Leben in der Zurückhaltung etwas unaussprechlich Zartes, in der Hinnegung etwas Scheues, oft fast Ehrfürchtiges. Es kann sich, im letzteren Fall, aussprechen als andächtige Freude an den dunkelgefühlten tiefsinnigen Schönheiten des Lebens, als neugierige Erwartung seiner unbegreiflichen Wunder, wie in Leopold Andrians Garten der Erkenntniss; oder, wie bei Hofmannsthal in seinen früheren Werken, als Lohengrin-Sehnsucht aus der Tempelkühle in heiligen Hainen heraus nach der warmen Umarmung des einfachen Lebens:

„ . . . Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben“

heisst es in seinem Gedicht: Erlebniss. Und in dem lyrischen Drama: Der Thor und der Tod neidet gar Claudio, der Thor, die in „engen Wänden“ um ihre „dumpfe Welt“:

„Sie können sich mit einfachen Worten,
Was nöthig zum Weinen und Lachen, sagen,
Müssen nicht an sieben vernagelte Pforten
Mit blutigen Fingern schlagen“.

Aber Hofmannsthal, in dem gerade die verborgensten unserer Zeitgedanken lebendig geworden zu sein scheinen und nach unmittelbarem Ausdruck ringen, geht auch hier tiefer. Er zerrt die ungeheure Tragik dieses ganzen Verhältnisses ans Licht und weiss sie künstlerisch zu entfesseln. Die unerbittliche Zusammengehörigkeit alles Lebendigen: das ist ihm die Wurzel, aus der sie sprosst. Niemand taucht ungestraft im „Quell des grenzenlosen Schönen“ unter, Niemand reisst ungestraft das „grosse Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter“ an sich: denn diese leichtbeschwingte schöne Geistigkeit muss unfruchtbar bleiben, weil die träge Masse des zurückgebliebenen Lebens sich zentnerschwer an sie hängt:

„ . . . Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens.
Andern sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenem Leben
In die andern Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abthun von meinen Lidern.
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne . . .“

Wer immer zwischen schimmernden Tempelsäulen in heiliger Einsamkeit weilt und der Göttin der traumhaften Schönheit sein tiefstes Wesen opfert, je

reiner, je inbrünstiger er träumt, desto eher verfällt er dem Verhängniß seines Träumens. Und mittendurch überkommt es ihn schwindelnd:

„ . . . es wacht der Rausch, die Qual,
Der Hass, der Geist, das Blut, das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächt'ge —
Man kann es haben und darauf vergessen! . . .“

Das Leben ist unentrinnbar. Mit der „zwei Keulen“ fürchterlich betäubender Fülle und fürchterlich demoralisirender Oede „schlägt es abwechselnd auf die Köpfe Derer, die ihm nicht dienen“. So betäubt es die Kraft zum Wollen in ihnen. „Es hängt aber das ganze Leben an der geheimnißvollen Verknüpfung von Denken und Thun“. Erst wer sie zu finden wüsste, lebte wahrhaft.

Das etwa scheint mir knapp und primitiv herausgezogen, der eine durchgehende Gedanke der Hofmannsthalschen Kunst. Noch einmal drückt er ihn besonders scharf im Weissen Fächer aus. Dort sagt Fortunio zu Miranda:

„Es giebt Verschuldigungen gegen das Leben, die der gemeine Sinn übersieht: aber sie rächen sich furchtbar . . . Das Leben trägt ein ehernes Gesetz in sich und jedes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges, auf der erhöhten Einsicht die geschwächte Kraft des Empfindens, auf der glühenden Empfindung die entsetzliche Verödung. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod . . . unaufhörlich zahlt Jeder mit seinem eigenen Wesen, und so kann Keiner Höheres als ihm ziemt, um billigeren Preis erkaufen. Und das geht bis in den Tod: die marmornen Stirnen zerschlägt das Schicksal mit einer diamantenen Keule, die irdenen einzuschlagen nimmt es einen dünnen Ast.“

Die Tragik der Königlich-Geborenen, der „Ausgeschlossenen“ in „dieser nähernden lebendigen Luft der Welt“, wie es in der Idylle heisst, tritt mit beklemmender Schrecklichkeit hervor in Hofmannsthal's Märchen der 672ten Nacht, in der Geschichte des jungen, reichen Kaufmannssohnes, den die Existenz seiner vier Diener, die „unbestimmte, ihn quälende Forderung“, die durch sie auf ihn eindringt, in den Tod treibt. Er fühlt sie leben, seine Diener, „stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte . . . Wie das Grauen und die tödtliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen vergessenen Tralles, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wussten, in den Gliedern“. Und als er stirbt, ist es voll Hass gegen die „Sinnlosigkeit“ dieser Qualen.

Das Gestalten dieser Tragik ist es, welches Hofmannsthal immer wieder aus der lyrischen in die dramatische Form treibt. Und es ist von Interesse, auch bei ihm, in ganz eigener Weise, jene Umwandlung der Gesetze des Tragischen zu finden, welche sich im neuen symbolischen Drama zu vollziehen scheint. Auch bei Hofmannsthal ist das über alles Begreifen hinausgehende Schicksal in uns das im Tiefsten Entscheidende, und die Katastrophe wird nicht durch die Handlung, sondern durch das bloße Sein des Einzelnen entfesselt. Und zwar vollzieht dies Schicksal sich nicht, wie noch in Ibsens letzten Dramen, durch den Einzelnen, sondern, wie in denen Maeterlincks, nur am Einzelnen. Aber bei Maeterlinck steht das Schicksal — dem hier der einzelne Mensch, in der Beseligung, es dadurch zu begreifen, sich sogar in Schmerzen mit einer Art religiöser Inbrunst hingiebt — ganz allein im Mittelpunkt des Interesses. Bei Hofmannsthal ist es der Einzelne, auf den alles Interesse sich konzentriert, und das Schicksal wirft sich über ihn, sinnlos furchtbar und zermalmend. Und zwar ist es bis dahin der sich entwickelnde weltliche Vorgang allein, an den der dramatische Fortgang bei ihm anknüpft.

So bildet in Gestern, einer einaktigen „Studie“, mit welcher er im Jahre 1891, nur 17 Jahre alt, zuerst vor die Oeffentlichkeit trat, ein innerer Vorgang, eine jähe, aber nothwendig eintretende innere Erleuchtung, den einzigen Anstoss selbst zum Eintritt der Katastrophe. Und schon hier, in Gestern, streift das Schicksal den Helden, indem es ihm aus seiner eigenen Weise: vom Triebe jedes Augenblicks sich treiben zu lassen und taub zu sein gegen die Forderungen des todten „Gestern“, die Schlinge knüpft, in der er sich verfängt. Gross und ruhig steht es dann, in: Der Thor und der Tod, vor dem Thoren da, welcher ihm jetzt, angesichts des Todes, keine Minute wahreren Daseins mehr abbeteln kann. In der Idylle aber schleudert es mit der Hand des Schmiedes wie mit der des werkhätigen tüchtigen Lebens selbst, dem in den Rausch der ungebundenen Schönheit entfliehenden Weibe den Speer in den Rücken, dass es sterbend zusammensinkt. Und ebenso tritt es in der Madonna Dianora dieser im Augenblick der höchsten erdentrückten Trunkenheit entgegen, unheimlich, furchtbar, fast stumm, um seine grausige Mission an ihr zu vollziehen.

„Mir ist, als wär ich doppelt, könnte selber
 Mir zuseh'n, wissend, dass ich's selber bin,
 Und nun auch völlig fühlen, was es heisst:
 Dies: unentfliehbar ist der Gott in uns!“

Den Tod verstehen lernen als den „grossen Gott der Seele“, ihn schauernd zu empfangen wissen als Boten des beledigten Lebens — dies ist der Sinn des Schicksals für alle diese Menschen. Doch auch wie der es bändigen kann, der ihm furchtlos entgegengeht, davon finden wir hier Spuren. „Durch Mitleid wissend“ — auch dies Motiv hallt wie ein verschwebender Harfenklang hier und da durch die Hofmannsthalsche Poesie, und am reinsten glauben wir ihn in den Worten jenes Jünglings zu hören, der durch die kahle Frühlings-Landschaft zu den vielen Bettlern und den vielen Kindern hinabsteigt:

„Und war bereit, an unbekannter Schwelle
 Ein neues Leben dienend hinzubringen.
 Ihm fiel nicht ein, den Reichthum seiner Seele,
 Die frühern Wege, und Erinnerung
 Verschlungner Finger und gefauschter Seelen,
 Für mehr als nichtigen Besitz zu halten.
 Der Duft der Blumen redete ihm nur
 Von fremder Schönheit, und die neue Luft
 Nahm er stillathmend ein, doch ohne Sehnsucht.
 Nur dass er dienen durfte, freute ihn.“

Es kann mir natürlich nicht gelingen, mit solch mühseligen Andeutungen in die ganze verwirrende Fülle von Tiefsinn und Schönheit zu dringen, mit der die Hofmannsthalsche Kunst gesättigt ist. Es müssen diese wenigen Anregungen genügen. Um so mehr darf es aber wohl in Verwunderung setzen, in der litterarischen Kritik der letzten Zeit soviel davon zu hören, was alles man von Hofmannsthal erwartet, und so verhältnissmässig wenig über das, was er gegeben hat. Auch scheint man irgend etwas Anderes, Lauteres, Lärmenderes von ihm zu „erwarten“, als bisher seine Art war. Aber so gewiss es ist, dass er über den Kreis der Kunst, mit der im Zusammenhang ich ihn anfangs zu zeigen versuchte, hinausgreift, so gewiss scheint mir seine Art diesen Zusammenhang doch nicht ganz entbehren zu dürfen. „Wir sind dem Aufwachen nahe,“ sagt Novalis, „wenn wir träumen, dass wir träumen.“ Aber

eben dies Beinahe des wachen Lebens ist es, welches den ganz eigenthümlichen Reiz der Hofmannsthalschen Kunst ausmacht. Möchte man ihn missen? Es giebt so viele Wache! Und so wird er uns auch immer das am besten geben können, was wir aus seinen Versen gerade wie eine köstliche Befreiung empfinden: „Nicht die Schwere vieler Erden, nur die spielenden Geberden!“

Die praktische und die theoretische Moralwissenschaft.

Von

Alfonso Asturaro.

(Chiavari.)

[Schluss.]

Wenn die Sozialwissenschaft zu der Forderung einer radikalen Umwandlung gelangt, so entsteht natürlich die Frage: Ergiebt sich vielleicht daraus ein Konflikt zwischen der praktischen Soziologie und jenen Klassen, die während der langen ökonomischen Entwicklung Vortheile errungen oder die, die sie hatten, vermehrt haben, und die demnach über die sozialen Kräfte verfügen können? Werden diese sich nicht der ökonomischen Umwandlung widersetzen?

Sicherlich. Und in dem Stadium, von dem jetzt die Rede ist, können den Mann der Wissenschaft, der es ehrlich meint, schwere Nachtheile treffen, besonders im Vergleich zu den Vortheilen, die Denen zufallen, die ihr Gewissen in den Dienst der herrschenden Klasse stellen. Dann tritt zum ersten Male in der Geschichte jedes Volkes zu Tage, dass zum Erforschen und Verbreiten der Wahrheit ein starker moralischer Charakter gehört. Aber jetzt darf uns nicht das Schicksal jener Männer beschäftigen, das sich übrigens mit der fortschreitenden Zivilisation immer besser gestaltet; vielmehr ist es das Bedenken, das aus dem Vorhandensein dieses Konfliktes aufsteigt, das Bedenken von der absoluten Nutzlosigkeit wissenschaftlicher Vorschriften, wenn sich die Klasse, die über die soziale Kraft verfügt, ihnen widersetzt. Und dieser Zweifel würde zur Gewissheit, wenn die gesammte soziale Kraft in den Händen der begünstigten Klasse läge, wenn die Herrschaft ganz Denen zufiele, die das *après nous le déluge* zu ihrem Wahlspruch gemacht haben, und wenn alle Vorschriften der praktischen Soziologie für die von der Regierung ausgeschlossenen Elemente unausführbar wären, während sich in den privilegierten Klassen keine Tendenz geltend mache, den unteren sozialen Schichten Schlimmeres zu ersparen. Aber obwohl es klar ist, dass die praktische Sozialwissenschaft nicht in jedem Stadium die Gesellschaft führen kann, es sei denn, dass eine grosse soziale Umwandlung das wohl verstandene Interesse der Leiter oder Administratoren zusammenfallen liesse, mit dem der ganzen Gesellschaft oder die Regierung eine absolute moralische Elite darstellte — indem so die Analogie verwirklicht würde zwischen dem sozialen, von der Wissenschaft geleiteten Willen und dem individuellen Willen, der der Intelligenz folgt — oder endlich — was noch schwerer ist — dass der leitenden Körperschaft nichts Anderes obläge, als den freien und einigen Willen der Gesammtheit auszuführen, ist es dennoch augenscheinlich, dass in der Aufeinanderfolge von Wirthschaftsformen die sozialen Verhältnisse sich immer verbessert haben; während sie im Alterthum der praktischen Sozialwissenschaft, wenn eine solche existirt hätte, keinerlei fühlbaren Einfluss auf die gesellschaftlichen Umwandlungen zugestanden hätten, ist heute schon viel geändert, wo die unterworfenen Klasse Wissen erwirbt und in verschiedener Weise an dem öffentlichen Leben Theil hat, wo die Mittelklassen zahlreich und gebildet sind und selbst in der privilegierten Klasse sich maassgebende Stimmen zu Gunsten der Gerechtigkeit und des sozialen Fortschritts erheben und, wo Alles dahin zu streben scheint, eine nachgerade unvermeidliche und vielleicht schon verspätete Umwandlung zu fördern. Daher können wir nicht umhin, das historische Zusammentreffen zu bewundern, wodurch in dem Zeitpunkte der individuellen Entwicklung, wo ein ernstes und allgemeines Studium der gesellschaftlichen Erscheinungen möglich war, ein solches Studium auch die Wahr-