

Helena Jaklová

Pavel Knápek



Künstlerische Stationen

Betrachtungen über Kunst und Künstler. Ein Blick
in die deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts

Künstlerische Stationen

Betrachtungen über Kunst und Künstler. Ein Blick in die
deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts

Helena Jaklová
Pavel Knápek

Univerzita Pardubice
2014

Autoři publikace předem děkují za upozornění na citaci této knihy na adresy:
Helena.Jaklova@upce.cz, Pavel.Knapek@upce.cz.

Die Autoren bedanken sich im Voraus für Hinweise auf eventuelle Zitate des vorliegenden
Textes an folgende Adressen: Helena.Jaklova@upce.cz, Pavel.Knapek@upce.cz.

Autoři / Autoren

PhDr. Helena Jaklová, Ph.D.:

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Wackenroder* und *Tieck*

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *E. T. A. Hoffmann*

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Hermann Hesse*

Mgr. Pavel Knápek, Ph.D.:

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Hugo von Hofmannsthal*

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Thomas Mann*

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Stefan George*

Recenzenti / Rezensenten:

PhDr. Petra Besedová, Ph.D.

Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc.

© Katedra cizích jazyků

Fakulta filozofická

Univerzita Pardubice

© Helena Jaklová, Pavel Knápek,

© **Veškeré ilustrace v textu i na obálce / Sämtliche Illustrationen im Text und auf dem Umschlag:** Mgr. et Bc. Marcela Jaklová-Hebertová

ISBN 978-80-7395-826-8 (Print)

ISBN 978-80-7395-827-5 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Einführung	5
Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei <i>Wackenroder</i> und <i>Tieck</i>	11
Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei <i>E. T. A. Hoffmann</i>	25
Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei <i>Hugo von Hofmannsthal</i>	39
Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei <i>Thomas Mann</i>	59
Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei <i>Stefan George</i>	73
Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei <i>Hermann Hesse</i>	89
Resumé	109
Resumé	111
Literaturverzeichnis	113
Anmerkungen	119

Einführung

Das vorliegende Buch umfasst Kapitel, die sich mit der Kunstauffassung und der Künstlerproblematik im Werk einiger der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller zwischen der Romantik und dem Ende des zweiten Weltkriegs befassen. Im Fokus der Forschung stehen solche Autoren, in deren Werk die Problematik der Kunst und des Künstlers im Mittelpunkt steht und die die Bedeutung der Kunst und die Stellung des Künstlers meist kritisch reflektieren, sei es auf eine direkte oder indirekte (metaphorische) Weise in ihrem lyrischen, epischen und dramatischen Werk sowie in ihren Essays, Aufzeichnungen, Tagebüchern und Briefen. Das Thema der Kunst und des Künstlers stellt für die hier präsentierten Autoren ein existentielles Thema dar, welches im direkten Zusammenhang mit ihrer Suche nach dem Sinn des Lebens bzw. der richtigen Lebensführung steht. Die existentielle Verankerung der Künstlerproblematik ist neben der literarischen Qualität wohl die Hauptursache des nicht nachlassenden Interesses der Leser und der Forscher für das Werk der Autoren, denen das vorliegende Buch gewidmet ist. Die hier veröffentlichten Studien gehen der Absicht nach, in den analysierten Texten vordergründig das Verhältnis des jeweiligen Autors zum Sinn und Wert der Kunst zu rekonstruieren und somit die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft zu bestimmen, ggf. den oft behaupteten Gegensatz zwischen dem Künstler und dem Bürger zu erörtern. Eine andere Aufgabe, die sich die Autoren dieses Bandes stellen, besteht darin, so gut wie möglich die Verfasserschaft der einzelnen Schriftsteller im literaturhistorischen Zusammenhang zu beleuchten. Es zeigt sich nämlich, dass das Verständnis vieler der analysierten Texte ohne die Kenntnis gewisser kunsttheoretischer oder philosophischer Konzepte maßgeblich beeinträchtigt wäre. Gleichzeitig repräsentieren die gewählten Autoren zwei glänzende Epochen der deutschsprachigen Literatur, die Romantik und das Fin de Siècle. Die in den literarisch philosophischen Kontext eingebettete Beschäftigung mit dem Werk der gewählten Schriftsteller verhilft zum besseren Verständnis der beiden literaturgeschichtlichen Zeiträume. Freilich handelt es sich bei dieser Studie um keinen umfangreichen Band, der imstande wäre alle wichtigen Autoren und Werke der gewählten Epochen zu präsentieren. Die einzelnen Kapitel zielen vielmehr auf eine textnahe Analyse der Problematik in repräsentativen Werken.

Als berechtigt sehen wir die Frage an, inwiefern die Literatur der Romantik oder des beginnenden 20. Jahrhunderts für die Leser des angehenden 21. Jahrhunderts von Interesse ist. Für unsere Analyse haben wir deshalb vordergründig solche Autoren ausgewählt, die sich auch heutzutage eines stabilen oder wachsenden Leserinteresses erfreuen. Die Fülle der neuen Sekundärliteratur über Thomas Mann, zum Beispiel, ist überwältigend. Am Beispiel der Rezeption dieses Schriftstellers können wir außerdem

sehen, dass das Interesse für das Werk eines Verfassers mit der Zeit sehr unterschiedlich verlaufen und eine kaum vorsehbare Renaissance erleben kann. Thomas Manns Werk galt für viele in den 1970er Jahren als ziemlich verstaubt und uninteressant, so dass nicht wenige Schriftsteller ihren Widerwillen gegen den Schreibstil und das Schaffen des Autors äußerten.¹ Im nächsten Jahrzehnt stieg das Interesse des Publikums jedoch beträchtlich, und zwar bei weitem nicht nur wegen der Publizierung von Thomas Manns Tagebüchern (ab 1977). Eine weitaus wichtigere Rolle spielten Veränderungen im literarischen Geschmack der damaligen Leserschaft, deren Interesse für die eben gerade vorhin favorisierte politisch engagierte Literatur zugunsten einer eher persönlich-subjektiven Ansatzweise nachließ. Ähnlich wird die Attraktivität des Werkes von Hermann Hesse für die heutigen Leser dadurch gesteigert, dass er als Künstler der Moderne auf die Endzeitstimmung der vorletzten Jahrhundertwende markant reagierte. Seine literarischen Anfänge im Geist der Neuromantik (*Peter Camenzind*, 1904) überwand er schnell. Aus der heutigen Sicht ist bewundernswert, wie ihn die vielseitige und tiefe Beschäftigung mit dem Menschen und dessen innerem und äußerem Milieu inspirierte. Unter dem Einfluss von Nietzsches und Schopenhauers Philosophie, der Psychologie C. G. Jungs, der neuen Medien, musikästhetischer Schriften und nicht zuletzt seiner durch das Studium der fernöstlichen Spiritualität gereiften Weltanschauung wandelt er auch die traditionellen Formen der Novelle und des Romans um. Heute kann man Hesses späteres Werk (*Steppenwolf*, 1927 und *Das Glasperlenspiel*, 1943) als modernes Medium einer transkulturellen Kommunikation betrachten. Das ästhetische Spiel sowie die Schaffung der hybriden Identität können ebenso als Mittel zur Überwindung der erstarrten Befürchtung vor sich selbst gedeutet werden.

Es ist unmöglich alle bedeutenden Werke der Sekundärliteratur zu den hier präsentierten Autoren aufzulisten. Trotzdem führen wir im folgenden Abschnitt einige der wichtigsten Titel der letzten Zeit an, um einigermaßen Überblick über den neuesten Forschungsstand zu den gewählten Autoren zu bieten. Als ein sehr informatives Werk zu der literarischen Epoche der Frühromantik kann hier Lothar Pikuliks Buch *Frühromantik: Epoche-Werke-Wirkung* (2000) genannt werden. Trotz eines relativ beschränkten Umfangs gelingt es dem Autor, den behandelten Stoff in verständlicher Weise darzustellen. Unter den Hauptvertretern der Epoche konzentriert er sich auf das Schaffen von **Wackenroder und Tieck**. Zu den interessantesten Veröffentlichungen in der aktuellen Forschung zu **E. T. A. Hoffmann** und der Romantik gehören zweifellos die Monografien von Rüdiger Safranski (*E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, 1984 und *Romantik. Eine deutsche Affäre*, 2007). Die Monografie von Andreas Groh *Die Gesellschaftskritik der politischen Romantik. Eine*

Neubewertung ihrer Auseinandersetzung mit den Vorboten von Industrialisierung und Modernisierung (2004) bietet einen kontroversen Blick auf die sogenannte „politische Romantik“ im Kontext des zivilisatorischen Fortschritts. Zu den wichtigsten Titeln der **Thomas-Mann**-Forschung zählen auf jeden Fall die Biographie von Hermann Kurzke (von 1999) oder das etwa 1000-seitige Kompendium *Thomas-Mann-Handbuch* (2005) mit Beiträgen zum gesamten Schaffen des Dichters (einschließlich Essays, Briefwechsel, Tagebücher und Gesamtausgaben) und zahlreichen Erläuterungen, die Thomas Manns Werk in Bezug auf unterschiedlichste Themen beleuchten. Eine umfassende Analyse der Forschung der letzten 30 Jahre liefert das neulich erschienene Buch *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung* (2008). Seit 2002 erscheint die *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, von der die meisten Bände bereits publiziert worden sind. Die Sekundärliteratur zu **Hugo von Hofmannsthal** ist fast so umfangreich wie die zu Thomas Mann. Hofmannsthals Dichtung mit deren suggestiver Kraft, aber auch den komplexen Bezugsgeflechten zieht das Interesse der Leser und Forscher verstärkt auf sich. Spätestens seit dem Ende der 1960er Jahre erschienen wichtige komplexe Werke über das Schaffen dieses österreichischen Dichters (Alewyn, Kobel, Tarot). Sie bleiben bis heute unentbehrliche Quellen für die Beschäftigung mit dem Autor. Als eine wichtige aber zugleich umstrittene Frage gilt jedoch bis heute das Verhältnis des Autors zur Kunst, ihrer Bedeutung und ihrem Bezug zum Leben. Auf dieses Thema konzentriert sich die vorliegende Studie und sie berücksichtigt dabei thematisch entsprechende neu erschienene Titel der Forschungsliteratur (u.a. Streim, Bamberg). Eine umfassende Übersicht zur Hofmannsthal-Forschung der letzten fünfzehn Jahre bietet das Buch von Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hrsg.) *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung* (2008). Zur Literaturforschung über Stefan George sind gerade in den letzten Jahren neue wichtige Werke herausgegeben worden, unter denen die große Biographie von Thomas Karlauf auffällt sowie der textorientierte Band *Stefan George. Gedichte für Dich* (2011) von Christophe Fricker. Die verwickelte Beziehung zwischen George und Hofmannsthal untersucht im ständigen Rückgriff auf Primärquellen Jens Rieckmanns Analyse *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George* (1997). Für die Textanalysen von Georges Gedichten ist jedoch weiterhin Manfred Durzaks Werk *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung* von 1968 sehr hilfreich. Die aktuelle **Hermann-Hesse**-Forschung stützt sich gewissermaßen auf das wachsende Interesse für Hesses Werk, das besonders in den letzten Jahren auffallend ist. Hesses Dichtung wird in der Tschechischen Republik häufig übersetzt, vor allem von Vladimír Tomeš und Vratislav Slezák. Das Kulturministerium der Tschechischen Republik erteilte im Jahre 2013 Vratislav Slezák den Staatlichen Preis für sein lebenslanges Schaffen auf dem Gebiet der Übersetzung, vor allem mit Berücksichtigung seiner Hesse-Übersetzungen. Von den aktuellen

deutschen Hesse-Monografien sind die Werke von Herwig-Trabert (Hg.) *Der Grenzgänger Hermann Hesse* (2013) und Schwilks *Hermann Hesse. Das Leben des Glasperlenspielers* (2012) zu nennen.

Da das vorliegende Buch nur ausgewählte Autoren detailliert erörtert, wollen wir in dieser Einführung das Werk der analysierten Autoren ansatzweise in den Kontext der ästhetischen Theorien der Zeit und der Künstlerproblematik setzen.

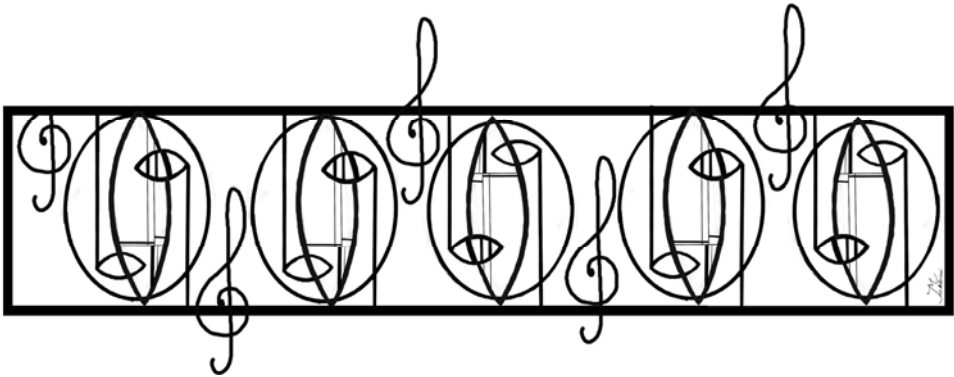
Spätestens seit der Periode des Sturm und Drang, im Zusammenhang mit dem Kult der Empfindsamkeit und des Genies, erwachte das Interesse für die Kunst und den Künstler, der nicht mehr als Vermittler von bloß gedanklich gefassten Wahrheiten betrachtet wurde. Das wachsende Interesse für den empfindenden Künstler ist wohl auf die Idee zurückzuführen, dass der Intellekt zur vollen Entfaltung der Humanität nicht ausreicht. Die Akzentuierung der Künstlerthematik erreichte ihren Höhepunkt bezeichnenderweise in der Romantik, die die Poetisierung der Realität zum Zweck der Wiedergewinnung der verlorenen Harmonie zwischen „Geist“ und „Natur“ forderte. Eine ähnliche Denk- und Fühlweise, die das schöpferische Potenzial des Künstlers samt dessen Kraft zur Verwandlung der Realität hervorhebt, begegnet uns aber nicht nur bei den Romantikern (besonders bei Novalis, Tieck, Schlegel und Schelling), sondern schon früher oder parallel dazu bei Hölderlin, Goethe und Schiller. Der letztere hat in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung* die Theorie entwickelt, nach der der Weg zum moralischen Handeln des Menschen einzig und allein über die Veredelung seiner Empfindungsweise kraft der Wirkung der Kunst führe. Goethe hat in seinen Briefen Schillers Theorie über die erzieherische Wirkung der Kunst mit Begeisterung aufgenommen und darüber hinaus selbst neue kunsttheoretische Ansätze wie zum Beispiel seine wirkungsreiche Symboltheorie entwickelt. Der Dichter hat in seinem Werk jedoch auch moralisch problematische Künstlerfiguren erschaffen, wie zum Beispiel Clavigo oder Torquato Tasso in den gleichnamigen Stücken. In diesen Dramen entfaltet sich bereits der in der deutschen Literatur oft reflektierte Künstler-Bürger-Gegensatz, in dessen Rahmen die Persönlichkeit des Künstlers oft moralisch bedenklich erscheint. Die ethisch motivierten Zweifel am Künstlerberuf begegnen uns wohl am deutlichsten im Werk Thomas Manns. Trotz ihrer Vergötterung der Kunst thematisierten aber schon die Romantiker das Wesen der Kunst als für den Menschen gefährlich (Heinrich Wilhelm Wackenroder und E.T.A. Hoffmann) und definierten den Bürger-Künstler-Gegensatz, der bereits bei Goethe auf eine künstlerisch wirksame und äußerst sublime Weise herausgearbeitet worden war. Den zweiten Höhepunkt der Beschäftigung mit der Kunst stellt die Ära der Jahrhundertwende dar, in der sich das Interesse am Ästhetischen und dessen Wirkung ähnlich wie zu Zeiten der Romantik verstärkte und die wahre Kunst als eine lebensspendende Macht jenseits des

zweckorientierten Denkens gefeiert wurde. Die Kunstauffassung des Fin des Siècle wurde (unter anderem im Zuge der Schopenhauer- und Nietzsche-Rezeption) von einem säkularem Monismus dominiert, der in vielem – etwa in der Auffassung der Welt als Einheit – an die Romantik anknüpfte, aber sich von dieser in seiner Betonung des Triebhaften als des Lebensprinzips unterschied. Deutschsprachige Lyriker wie George, Hofmannsthal, Rilke, Trakl oder Dehmel versuchten dem Leser auf verschiedene Art und Weise das Gefühl des Lebens- und Weltzusammenhangs zu vermitteln. Im Werk einzelner Autoren wurden parallel dazu verschiedene Kunstauffassungen verglichen und der Künstler-Bürger-Gegensatz kam erneut in den Vordergrund. Oftmals wurde die Entfremdung des Künstlers von dem eigenen Leben und den Menschen thematisiert. Besonders im Werk Thomas Manns, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesses oder Gerhart Hauptmanns finden wir das Motiv der Künstlerproblematik bearbeitet. In der Vielfalt der kunsttheoretischen Konzepte des 20. Jahrhunderts, die auch das literarische Schaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägen, sind die musikalischen Ansichten von Theodor Adorno zu erwähnen. In seinem *Fragment über Musik und Sprache* fragt der Autor nach dem Inhalt der Musik. Er glaubt nicht, dass Musik nur Gefühl sei und behauptet, sie sei rational und verweise auf etwas. Dies spiegelte sich auch in dem Anspruch des Kunstwerks auf die Autonomie. Die Kritiker und Wissenschaftler seien die einzigen, die die Autonomie des Kunstwerks bewahren können. Durch die sogenannte „werkimmanente Interpretation“ versucht Adorno, die gesellschaftlichen sowie ästhetischen Spannungen nach dem Zweiten Weltkrieg zu überbrücken. Er verteidigt den Wert des Kunstwerkes gegen die ideologische Belastung oder die bloße Funktionalität. Das Problem der Kunst und des Künstlers kommt als Thema des literarischen Schaffens bei manchen deutschsprachigen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck. Ingeborg Bachmann vergleicht das Schreiben mit dem Komponieren, ihre Lyrik kann man als „musikalisch“ bezeichnen. Vielfältige Bezüge zur Musik sind bei Thomas Bernhard zu finden. Er war musikalisch ausgebildet, in seinen Romanen (*Der Untergeher*, *Alte Meister*) bedient er sich oft der Variationsform. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek stellt ins Zentrum ihres Romans *Klavier-spielerin* eine gescheiterte Konservatoriumslehrerin. In diesem Werk wird Musik im sozialen Zusammenhang dargestellt. Der Musikbetrieb wird hier auch von dessen abgekehrter Seite gezeigt, und zwar als Macht- und Unterdrückungsmittel. Eine Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst sucht Hans-Georg Gadamer in seinem Buch *Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Die Vielfalt der Darstellungsweisen der Kunst im 20. Jahrhundert einigt er in den drei genannten Begriffen. Das Spiel sichere der Kunst die Freiheit, durch die Symbole könne die Kunst das sagen, was sie sagen will. Sie sei aber keine Allegorie. In dem Phänomen

des Festes komme es zur Vereinigung und Kommunikation im Rahmen der Zeit. An dem Kunstwerk lernen die Rezipienten ihre Zeit zu „verzögern“, so dass durch das Fest die objektive Zeit sozusagen aufgehoben wird. Von daher führe der Weg zur Ewigkeit des Kunstwerks. Diese „Verzögerung“ sehen auch die Autoren dieser Monografie als ein wichtiges Moment in der heutigen hektischen postindustriellen Gesellschaft. Der Überfluss von Kommunikationsmöglichkeiten kann paradoxerweise auf der Ebene des persönlichen Kontaktes störend wirken. Deshalb lassen wir uns durch die Gadammersche Aufforderung zu einer „ruhigen und ewigen Vereinbarung“ inspirieren, die uns die Welt der Kunst gewähren kann.

Autoren

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Wackenroder* und *Tieck*



In diesem Kapitel werden die Ansätze der frühromantischen Ästhetik mit dem Schwerpunkt im Bereich Musik beschrieben. Um diese Problematik im zeitlichen Kontext der Entwicklung der deutschsprachigen Literatur verfolgen zu können, werden die Werke der Frühromantiker mit den vorromantischen Ansichten verglichen. Tauglich für diesen Vergleich zeigten sich die musikästhetischen Ansichten von Karl Philipp Moritz und Johann Friedrich Reichardt, weil in ihren Werken nicht nur das allgemein Ästhetische, sondern auch die Persönlichkeit des Künstlers in den Vordergrund gestellt wird. Wackenroders und Tiecks romantische Figur von Joseph Berglinger bietet eine tiefere Analyse der Persönlichkeit des Künstlers sowie der Kunstauffassung aus der Sicht des literarischen Geschehens um 1800.

1. Joseph Berglinger: Musikphantasien eines Kapellmeisters

Die Jugendfreundschaft von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck lässt zwei Schriften entstehen, die bis heute zum Kanon der deutschsprachigen literarischen Romantik gehören: die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und die *Phantasien über die Kunst*. Da es zwischen beiden Schriftstellern einen regen Meinungs austausch gab, ist die Autorschaft einzelner Teile unklar. Manche Gedanken, die im Briefwechsel beider Freunde diskutiert worden waren, finden sich wieder in ihren Sammlungen. Vermutlich ist Tieck Autor von vier Aufsätzen der *Herzensergießungen* und zwölf Aufsätzen der *Phantasien*, wobei er als Herausgeber der zuletzt genannten Sammlung gilt.

Im Rahmen dieser Werke entsteht die fiktive Gestalt des Kapellmeisters Joseph Berglinger. Aufgrund erhaltener Berichte aus Wackenroders Leben und seiner Korrespondenz mit Tieck ist sichtbar, dass sich in der Berglinger-Figur Wackenroders eigene Meinungen und Einstellungen zu Fragen der Kunst und Musik widerspiegeln (vgl. KI, 25, 28f.).

2. Die göttliche Kunst

Die Deutung der Kunst als Religion, wie es der Kapellmeister Joseph Berglinger erlebt, wurzelt in Wackenroders lebenslanger Berührung mit Religiosität und Glauben. Der Autor versucht, dem Rationalismus der Aufklärung seines orthodoxen Lutheranischen Vaterhauses seine Vorliebe für Kirchenmusik entgegenzusetzen. Die geistliche Musik bietet dem Gefühl einen Zufluchtsort an und führt die Emotion in den sonst sachlichen Gottesdienst ein. So wird durch die Tonkunst der emotionale Eindruck auf den Kirchenbesucher erreicht.

Joseph Berglinger besucht während seines Aufenthaltes in der bischöflichen Residenz die Kirchen, um „die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre“ zu hören. Das Musikhören wird dementsprechend in den Rahmen der Messe eingesetzt. Josephs Wahrnehmung der Musik mit den „unverrückt auf den Boden gehefteten Augen“ erinnert an ein Gebet. Er wird nicht von dem kirchlichen Ritual, sondern von der „Gewalt der Töne“ tief innerlich beeindruckt. Die Tonkunst übernimmt weiterhin auch die kathartische Funktion des religiösen Ritus:

Soviel ist gewiß, dass er sich, wenn die Musik geendigt war und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. Sein ganzes Wesen glühte noch von dem geistigen Weine, der ihn berauscht hatte, und er sah alle Vorübergehende mit andern Augen an. (WA, 232)

Die geistliche Musik halten Wackenroder und Tieck für die edelste und höchste. Die Kirchenmusik ruft nämlich in dem Menschen einerseits das Edelmütige hervor, andererseits zeigt sie auch sein ehrwürdiges innerliches Gemüt (WA, 316f.).

Auch die mit Tieck in den katholischen Süden unternommene Kunstreise formt stark die religiöse Empfindsamkeit Wackenroders. Die Religion in Verbindung mit Musik und Empfindung bekommt für Wackenroder einen tieferen Sinn. Von dort führt der Weg zur Berglingers Kunstauffassung und zum Ziel seiner Sehnsucht.

In den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* wird die These über den Ursprung der Kunst formuliert. Aus der schöpferischen göttlichen Hand stammen die ganze Erde und der Mensch. Der Schöpfer säte „unendlich-mannigfaltige

Keime“ auf die Welt aus, die dann „unendlich-mannigfaltige Früchte“ tragen. Bei diesem Prozess werden jedoch die göttlichen Attribute auf den schaffenden Menschen übertragen. Gott macht den Menschen in der Gestalt des Künstlers zu seinem Vermittler auf der Erde:

Auf mancherlei Weise hört er die Stimmen der Menschen von den himmlischen Dingen durcheinanderreden und weiß, dass alle – alle, wär´es auch wider ihr Wissen und Willen – dennoch ihn, den Unnennbaren, meinen. (WA, 178)

Die Kunst hat also ihr Vorbild im Himmel, Wackenroder nennt sie jedoch zugleich „die Blume menschlicher Empfindung“. In diesem Zusammenhang gesteht er dem Künstler die Autonomie zu, wobei der göttliche Rahmen der Kunst bewahrt wird:

Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen übergang, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. (WA, 178f.)

Die Hierarchie der Künste richtet sich bei Wackenroder und Tieck nach der Art und Weise ihrer Wirkung. Am höchsten wird die Tonkunst geschätzt, weil sie unmittelbar die Emotionen anregt, während die Poesie durch Sprache als erkenntnismäßige Wahrnehmung bedingt ist und die Malerei sich auf visuelle Rezeption stützt. Trotz dieser Kategorisierung bleiben alle drei Künste schwesterlich verbunden:

Ich glaube aber wohl, daß die vernunftreiche Muse der Dichtkunst, und vorzüglich die stille und ernste Muse der Malerei, ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersetzbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung, und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schar lebendiger Wesen, von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt. (WA, 316)

Für Wackenroder bedeutet die Musik allerdings kein bloßes Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen, wie es bei Forkel war. Sie löst sich aus dem großen Ganzen der christlichen Religion gemeinsam mit den von ihr erregten Gefühlen und prägt die Intensität des Gottesdiensterlebnisses. Somit wird die Tonkunst zum Selbstzweck und der Künstler steht vor der Frage, ob er noch Gott verherrlicht oder einem selbstbezogenen Gefühlsritus huldigt (vgl. KI, 102):

Ja, jeden Augenblick schwankt unser Herz bei denselben Tönen, ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten der Welt verachtet, und mit edlem Stolz zum Himmel hinaufstrebt, - oder ob sie alle Himmel und Götter verachtet, und mit frechen Streben nur einer

einzig irdischen Seligkeit entgegendringt. Und ebendiese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmäßig-zweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen. (WA, 330f.)

An Berglingers subjektiv – expressiver Auffassung der Musik wird sichtbar, dass sie von der Absicht des Klosterbruders abweicht, den religiösen Auftrag von der alten Malerei auf die neue Kirchenmusik zu übertragen. Der Kapellmeister empfindet nämlich im Einklang mit Wackenroders Gesamtkonzept der *Herzensergießungen* die Kunst als Religion, nicht die Religion als Kunst (vgl. TH, 117). So bildet das Religiöse einen bloßen Hintergrund von Berglingers Begegnungen mit der Tonkunst:

Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen. (WA, 232)

3. Eine wunderbare Sprache

Im Abschnitt *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft* entwirft Wackenroder sein Konzept der Ausdrucksformen unter den Medien Mensch, Gott, Kunst und Natur. Eine besondere Kategorie in diesem System bildet die Sprache der Worte – „eine ewige Wohltat des Schöpfers“, die dem Menschen eigen ist. Sie begrenzt sich jedoch nur auf Benennung irdischer Gegenstände.

Um „das Unsichtbare, das über uns schwebt“ zu fassen, gewährte Gott dem Menschen zwei wunderbare Sprachen, die das Nicht-Rationale im Menschenwesen bewegen können: die Sprache der Natur und die Sprache der Kunst. Der zuerst angegebenen Ausdrucksweise bedient sich Gott und der zuletzt genannten nur einige von ihm Auserwählte – die Künstler. Die Sprache der Kunst verfügt über eigenes wortloses Zeichensystem der bildhaften Hieroglyphenschrift, die das Geistige und Nicht-Sinnliche verbindet und dadurch den Menschen berührt und erschüttert.

Die Kunst ist laut Wackenroder eine Sprache, die durch ihre wunderbare Kraft zu wirken weiß. Dieses Ziel wird dem Gesamtkonzept der *Herzensergießungen* entsprechend durch Empfindungen erreicht, allerdings lässt sich Wackenroder auf diesem Gebiet durch Moritz¹ inspirieren. Sein Andreas Hartknopf versucht nämlich auch, „die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen (MO, 131).“ Der Flötist ist der Meinung, dass die wortlose Ausdrucksweise der „unartikulierten Töne“ für seine Absicht geeigneter ist als die Sprache des Verstandes.

Um die anscheinend unvereinbaren Medien zu verbinden, bedient sich Wackenroder des schon auch bei Moritz erwähnten Prinzips der Sympathie. Der Kapellmeister Berglinger hofft, dass ihm das sympathetische Verfahren auf der zwischenmenschlichen Ebene zur künstlerischen Anerkennung verhilft:

Freilich ist der Gedanke ein wenig tröstend, daß vielleicht in irgendeinem kleinen Winkel von Deutschland, wohin dies oder jenes von meiner Hand, wenn auch lange nach meinem Tode, einmal hinkommt, ein oder der andere Mensch lebt, in den der Himmel eine solche Sympathie zu meiner Seele gelegt hat, daß er aus meinen Melodien grade das herausfühlt, was ich beim Niederschreiben empfand und was ich so gern hineinlegen wollte. (WA, 242)

Berglingers Hörmodell scheint jedoch im Widerspruch zu seiner Musikauffassung zu stehen, denn die Bilder und Gedanken, die beim Musikhören aufkommen, sind eng an die Sprache der Worte gebunden (vgl. LU, 142). Die Mehrdeutigkeit von Josephs Einstellung zur Tonkunst hängt mit dem musikästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts zusammen, d. h. mit dem Streit zwischen der Melodie- und Harmonie-ästhetik.² Die kindisch unberührten melodischen Musikphantasien der Jugendzeit Berglingers repräsentieren die Rousseausche Tradition, dagegen stehen hier die mathematischen Modelle, denen er seine Musikpraxis als Kapellmeister unterordnen muss, für die Nachfolge Rameaus. Wohin der Kapellmeister Berglinger tendiert, ist aus seinem Bekenntnis im Brief an den Pater sichtbar. Nicht nur die Schlussbemerkung, wo er sich nach den Alpenliedern des simplen Schweizerhirten sehnt, sondern auch die Beschreibung seiner aktuellen professionellen Lage lassen die Kritik der Rameauschen Tradition ahnen:

Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! (WA, 240)

Berglinger wird gezwungen, die Sprache der Kunst, die aufgrund eines gefühlvollen Phantasierens entsteht, in ein nüchternes mathematisches Zeichensystem zu überführen. Damit kann er sich nicht auseinandersetzen, weil in diesem Moment seine Sympathielehre versagt. Ihm ist unvorstellbar, die wortlose Tonkunst in ein mechanisches Zeichensystem zu versetzen. Dieses Dilemma verursacht die Ent-

täuschung über seine mangelnde Vermittlungsfähigkeit (vgl. NA, 55) und trägt zur eigenen negativen Selbsteinschätzung als Künstler bei.

4. Kunst und Leben

Die Problematik von Kunst und Leben hängt bei Wackenroder/Tieck eng mit dem Erlebnis der Zeit zusammen. Das Thema der Zeit steht im Vordergrund des Abschnitts *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, dem einige Forscher die Zentralstelle innerhalb der *Phantasien über die Kunst* zusprechen (vgl. NA, 61). Dem alles beherrschenden Prinzip der Zeitlichkeit werden die gesamten Tätigkeiten aus der menschlichen Sphäre in der Form der Arbeit untergeordnet. Der verzweifelte Heilige sucht vergeblich etwas, was seine „verzehrende Sehnsucht nach unbekanntem schönen Dingen“ (WA, 306) befriedigen könnte. Zur Aufhebung der allumfassenden Macht der Zeit kommt es erst, wenn der Gesang der Liebenden ertönt. Die Tonkunst tritt hier also wieder in der Position eines Erlösungsmittels auf, diesmal aus der Beschränktheit durch die Zeit zugunsten eines unendlichen Schönheitserlebnisses.

In dem Aufsatz *Die Ewigkeit der Kunst* wird die Zeit dementsprechend als grober Stoff und bloße Bedingung charakterisiert. Die Ewigkeit sei nämlich weder in der Zukunft, noch in den vergangenen Momenten zu finden. Ewigkeit und Unsterblichkeit könne nur das vollendete Kunstwerk der Gegenwart gewähren. So verschmilzt bei Tieck die Grenze zwischen Leben und Kunst, indem er behauptet:

Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln, und wir dürfen kühnlich behaupten, daß wir dann schon irdisch unsterblich sind. (WA, 302)

Ebenfalls durchlebt Joseph Berglinger die Tonkunst und empfindet sie als Versinken in die ewig zeitlose Gegenwart eines berausenden Musikerlebnisses, dem ihn die erzwungene Teilnahme am nüchternen Leben entreißt:

Er dachte: Du mußt zeitlebens, ohne Aufhören, in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß eine Musik sein. (WA, 232)

Berglingers Überlegungen über die Unvergänglichkeit des Lebens in der Kunst bilden eine Parallele zu Moritz' *Andreas Hartknopf* und seiner Lehre. Was bei Wackenroder Ewigkeit heißt, nennt Moritz Hoffnung auf neues Leben. Im Unterschied zu Wackenroder wird die Akzentuierung der menschlichen Aktivität in den Vordergrund des Hartknopf-Romans gestellt. Moritz macht den Leser auf die Kürze des Lebens aufmerksam, wobei der Tod als Katalysator des Lebens präsentiert wird.

Die passive Lebenshaltung Joseph Berglingers findet ihren Niederschlag in seiner Auffassung der Tonkunst. Die Musikwahrnehmung seiner Jugendjahre kann als eine untätige Hingabe an den Kunstgenuss charakterisiert werden. Er lässt sich auf dem Strom der Melodie in ein eigenes wunderbares Reich der Phantasie tragen:

Seine Hauptfreude war von seinen frühesten Jahren an die Musik gewesen. Er hörte zuweilen jemanden auf dem Klaviere spielen und spielte auch selber etwas. Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte. (WA, 230)

Josephs jugendliche Passivität ist mit der Isolation im Bereich der sozialen Kontakte verbunden. Seine Abgeschlossenheit von der Gesellschaft wurzelt schon in der Familie, vor allem in der Beziehung zu seinem Vater. Dieser ist Arzt, ein „gutherziger“ Mensch, der seinen „Himmel auf Erden“ findet, der in Augen Josephs allerdings durch das „eifrige Studium“, d. h. durch eine vernunftmäßige geistige Tätigkeit, vergiftet wird. Dieses „nervenbetäubende Gift“ hindert ihn laut Joseph daran, die Saiten in seinem Innern erklingen zu lassen. Die Interaktion mit den Familienangehörigen wird während seiner musikalischen Träumereien zur Last:

Ach aber! – wenn ihm nun so eine entzückte Stunde, da er in ätherischen Träumen lebte oder da er eben ganz berauscht von dem Genuß einer herrlichen Musik kam, dadurch unterbrochen wurde, daß seine Geschwister sich um ein neues Kleid zankten, oder daß sein Vater der ältesten nicht hinreichend Geld zu Wirtschaft geben wollte [...]; - ach! Es gibt in der Welt keine so entsetzlich bittere, so herzdurchschneidende Empfindung, als von der Joseph alsdann zerrissen ward. (WA, 235)

Josephs physische Trennung von der Familie ist also ein logisches Ergebnis des Mangels an gegenseitigem Verständnis. Der Sohn zeigt kaum den Willen, sich in den Familienalltag einzuleben oder den Anforderungen seines Vaters nachzukommen, daher unterliegt er der Versuchung „nach der herrlichen Stadt“ (WA, 237) zu entfliehen.

Auch seine Begegnungen außerhalb des Familienkreises spielen sich eher in der Atmosphäre der Lästigkeit ab. Er betrachtet und kommentiert aus der Perspektive seines Verbleibens im eigenen Reich der musikalischen Phantasien sein soziales Umfeld. In dem phantasievollen Rausch ist er freilich ein Sonderling, der die Anwesenheit anderer Leute als störend empfindet:

Wenn er dann etwa ein paar Leute auf dem Spaziergange zusammenstehn und lachen oder sich Neuigkeiten erzählen sah, so machte das einen ganz eignen widrigen Eindruck auf ihn. (WA, 232)

Dank seines Außenseitertums ist er unfähig, seinem Publikum entgegenzukommen. Er erwartet von diesem Reaktionen, die seinem eigenen Musikempfinden entsprechen. An dieser Stelle widerspiegelt Berglingers Stellungnahme die im 18. Jahrhundert veränderte Musikauffassung, die einem Teil der Musik die gesellschaftlich unterhaltende Funktion zusprach, dem anderen dagegen den höheren Zweck, der sich auf ihre künstlerische Autonomie stützt (KW, 104). Das musikalisch ungebildete Publikum kommt ins Konzert, bloß um sich ohne Anstrengung zu unterhalten. Seitens des Publikums geht es also kaum um musikalisches Interesse, sondern eher um einen gesellschaftlichen Akt. Joseph äußert sich enttäuscht über diese Tatsache:

Daß ich mir einbilden konnte, diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen, um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! Können doch diese Seelen selbst in dem majestätischen Dom, am heiligsten Feiertage, indem alles Große und Schöne, was Kunst und Religion nur hat, mit Gewalt auf sie eindringt, können sie dann nicht einmal erhitzt werden, und sie sollten im Konzertsaal? (WA, 241)

Berglinger kann diese niedere Form der Musik nicht akzeptieren. Ihm ist die Tonkunst eine von dem ganzen Irdischen losgelöste himmlische Gabe. Die Kluft im sozialen Bereich wird dementsprechend in den künstlerischen übertragen. Die Problematik dieser musikalischen Dichotomie (Unterhaltung versus Autonomie) taucht ebenfalls in Reichardts Gulden-Roman³ auf. Hier kann sich jedoch der produktive Künstler selber nicht mit der Tatsache auseinandersetzen, er pflege keine hohe Kunst, sondern nur einen Anlass zur Unterhaltung und Sinnlichkeit der Zuhörenden. Die von Reichardt angerührte Problematik wird von Wackenroder weiterentwickelt, indem die unwürdige Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und die Verkennung seines hohen künstlerischen Potentials zu heiklen Themen der Zeit werden:

Allein das Allerabscheulichste sind noch alle die andern Verhältnisse, worin der Künstler eingestrickt wird. Von allen dem ekelhaften Neid und hämischen Wesen, von allen den widrig-kleinlichen Sitten und Begegnungen, von aller der Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes; - es widersteht mir ein Wort davon zu reden, - es ist alles so unwürdig und die menschliche Seele so erniedrigend [...]. Ein dreifaches Unglück für die Musik, [...]. Ich sammle und erhebe meine ganze Seele [...] und hundert empfindungslose und leere Köpfe reden mit ein und verlangen dieses und jenes. (WA, 241)

Berglingers Isolierung gegenüber der Gesellschaft ist keine bloße Folge seiner passiven Lebenshaltung, sondern auch ein Ergebnis seiner Erfahrung als Kapellmeister. Nur einmal erlebt er die Reaktion des Publikums, wie er sie sich vorstellt. Ein

„stillen Beifall“ entspricht der Intimität, die Berglinger in seinen musikalischen Phantasien erlebt. Gerade in diesem Augenblick fühlt er die Erfüllung als Künstler.

Seine Begeisterung kann jedoch nicht lange dauern. Nach dem erfolgreichen Konzert begegnet er seiner jüngsten Schwester, die über die todbringende Krankheit des Vaters berichtet und die Joseph zurück nach Hause führt. Der Sohn versucht wenigstens, die Familie finanziell zu unterstützen und dadurch Vaters Enttäuschung über seine Kapellmeisterkarriere zu mildern. Die materielle Hilfe wird jedoch von der ältesten Schwester abgelehnt. In diesem Moment erlebt Joseph eine zweifache Sinnlosigkeit des Lebens: Als Musiker findet er für seine hohe Kunst keine Anerkennung beim Publikum, als Sohn kann er nicht einmal auf der bescheidensten Ebene nützlich sein.

Hier kulminiert die Polarität zwischen seinem schwärmerischen Wunsch, Musiker zu werden und dem Zwang, eine bürgerliche Existenz zu führen. Berglinger hält die Kunst für sein Leben, fühlt jedoch zugleich eine nachträgliche Verpflichtung seiner Familie gegenüber. Diese Diskrepanz zwischen der Bürger- und Künstlerexistenz vollendet seine lebenslange Passion.

5. Berglinger – ein leidender Dilettant

Die im ausgehenden 18. Jahrhundert aktuelle Problematik des Dilettantismus findet ebenfalls seinen Niederschlag in der Schilderung der künstlerischen Existenz von Joseph Berglinger. Das zentrale Kennzeichen, auf das sich der Begriff des Dilettantismus stützt, heißt Genuss (vgl. KW, 92). Es ist unwiderstreitbar, dass Berglinger sein Vergnügen an Musik oft für Kunst hält. Dementsprechend kann auch sein Umgang mit Tonkunst als dilettantisch charakterisiert werden, denn auch der Klosterbruder spielt am Ende von Berglingers Lebensbeschreibung mit der Frage, ob er „mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben“ (WA, 247). Berglingers Vorliebe für Musik wird allerdings auch zum indirekten Anlass eines ernsthaften Musikstudiums. Selbst die Tatsache, dass er als Kapellmeister in der bischöflichen Residenz tätig ist, macht sein Dilettantentum fraglich.

Josephs Weg zur Tonkunst führt über Empfinden und Emotionen. Seit Anfang seines künstlerischen Werdeganges versinnbildlichen die musikalischen Phantasien seine inneren Erlebnisse und umgekehrt: Sein internes emotionales Leben wird zum unendlichen Tönen. Musik und Emotionen fließen bei Berglinger zusammen:

Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; - es war, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte, oder auch, als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, - so frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen

Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab. (WA, 232f.)

Durch das Kapellmeisteramt wird Berglinger allmählich ins reale Musikleben einbezogen. Der Musikunterricht reißt ihn aus seiner Welt der musikalischen Phantasien, indem er feststellt, dass alle Melodien, die in ihm so wunderbare Empfindungen erzeugen, „einem einzigen zwingenden mathematischen Gesetze“ unterliegen. Mit dieser Erkenntnis fängt in Josephs Biographie die Periode der Enttäuschung an, die bis zum Ende seiner Tage gesteigert wird. Die Kraft seiner jugendlichen Begeisterung für Musik, die in einer reinen Hingabe in die himmlischen Melodie wurzelt und von dem irdisch mechanischen Drang unberührt ist, lässt jedoch nicht nach.

Als Kapellmeister muss er noch feststellen, dass die göttliche Kunst von dem der Mode unterliegenden Publikum zum bloß materiellen Gut degradiert wird, d. h. dass Musik als Ware behandelt wird. Dies ist ein harter Schlag für einen Künstler, der in Wackenroders Auffassung als Gottesmedium auf der Erde gedeutet wird und dessen Werke der göttlichen Schöpfung gleichen. Durch die professionelle schöpferische Tätigkeit verliert Berglinger also das, was für seine künstlerische Existenz entscheidend war – den Kunstgenuss (KW, 99).

Hiermit gerät Berglinger in einen inneren Konflikt. Er befindet sich zwischen den starken Bestrebungen, große musikalische Werke zu schaffen, und der Sehnsucht, sich ins Reich seiner jugendlichen Musikträumereien zurückzuziehen:

Genug, ich lebe in einer sehr unreinen Luft. Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt und von lauter seidnen Kleidern, lauter Sternen und Kreuzen, lauter kultivierten und geschmackvollen Menschen umgeben, ausübe! – Was ich möchte? – Ich möchte all diese Kultur im Stiche lassen und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh bekommt, mit ihm spielen. (WA, 243)

Doch zeigt sich letztlich, dass Berglinger aus dem Bereich des Dilettantentums zu rücken weiß. Fast symbolisch wirkt die Tatsache, dass er eine Passionsmusik zum Osterfest komponieren soll. In der aktuellen Phase seines Lebens erlebt er nämlich eine zweifache Passion: Als Musiker leidet er unter dem Missverständnis des Publikums und dem damit zusammenhängenden Zweifel am Sinn der eigenen künstlerischen Existenz, als Sohn muss er sich mit dem Tod des Vaters auseinandersetzen. Diese Umstände verursachen die Zuspitzung seiner inneren Zerrissenheit, sodass der Kapellmeister im Moment des Schaffens dem Wahnsinn verfällt:

Endlich riß er sich mit Gewalt auf und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemütsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxysmus größere Stärke als ein Gesunder zeigt. (WA, 246)

Das Leiden nimmt bei Berglinger eine besondere Position ein. Laut Kertz-Welzel (vgl. KW, 100) verwandele Wackenroder dadurch die äußere schöpferische Problematik zu einer kunstinternen. Ins Zentrum werde bei ihm nicht die Existenz des Pseudo-Künstlers gestellt, sondern die des produktiven Künstlers. In diesem Sinne muss man das Leiden als positives Merkmal im Rahmen der künstlerischen Existenz betrachten. Der sich ursprünglich seinen musikalischen Phantasien nur passiv hingebende Berglinger wird erst durch dieses Leiden aufgerüttelt, ein großes Meisterwerk zu schaffen. Das Leiden wird also bei Wackenroder zur Voraussetzung der künstlerischen Aktivität erhöht.

Die märtyrerhaften Züge einer künstlerischen Existenz sind auch bei Moritz' Hartknopf zu betrachten. Der Flötist leidet jedoch ausschließlich unter äußeren sozialen Umständen. Im Inneren verfolgt er bewusst als ausgeglichene Persönlichkeit sein Lebensziel. Er macht seine Existenz sinnvoll, indem er auf die unabänderlichen äußeren sozialen Umstände resigniert.

Berglinger wird ebenfalls zum Märtyrer der äußeren sozialen Bedingungen. Er kann sich zwar vom Urteil des Publikums lösen, in seinem Inneren bejaht er jedoch die märtyrerhafte Lebenshaltung, weil er sich der sozialen Wirkungslosigkeit seiner Werke bewusst ist. Daher stilisiert Wackenroder die künstlerische Existenz Berglingers absichtlich zu einem leidenden Individuum, das allerdings die Wirkungskraft seines Kunstwerks nicht vom Erfolg beim Publikum ableitet (vgl. KW, 110ff.). Bei Wackenroder stellt das Leiden dementsprechend einen weiteren Schritt zur Autonomie der Musik und des musikalischen Ausdrucks dar, die sich in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts immer häufiger durchsetzt. Infolgedessen ist das angedeutete Scheitern des leidenden Kapellmeisters Berglinger, ebenso wie die des Flötisten Hartknopf, nur vermeintlich. Die innerliche Befreiung von dem bindenden gesellschaftlichen Prinzip eröffnet dem Künstler einen neuen Raum und macht ihn zum Protagonisten einer neuen Epoche, in der die Kunst ihrem eigenen Weg folgt.

6. Schopenhauers Reflexion von Wackenroder

Schopenhauer beschäftigte sich mit Wackenroders Werk im Jahre 1806, in der Zeit eines persönlichen Umbruchs. Ein Jahr nach dem Selbstmord seines Vaters übersiedelt die Familie nach Weimar, wo Arthur Schopenhauer vor der Wahl steht, die Kaufmannslehre in der Familientradition fortzuführen oder sich den geistigen Studien zu widmen. In der Lektüre von den Texten Wackenroders und Tiecks findet er eine imaginäre Welt der Kunst und Musik, die ihm einerseits Fluchtmöglichkeiten aus der realen Welt anbietet, ihn andererseits zur Formulierung eines eigenen philosophischen Systems inspiriert. Seine Musikästhetik stellt also sowohl eine philosophische Reflexion der frühromantischen und romantischen Verherrlichung der Musik als auch ihre Weiterentwicklung dar.

Als wichtigster Berührungspunkt von Wackenroder/Tieck und Schopenhauer ist die Tatsache zu nennen, dass für sie die Tonkunst den höchsten Rang unter den Künsten einnimmt. Bei Wackenroder besteht der Grund in ihrem göttlichen Ursprung und ihrer emotionalen Auswirkung, bei Schopenhauer in ihrem direkten Zugang zum Willen. Tieck charakterisiert die Musik im Abschnitt *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* als „das [...] sehnüchtige Schmachten der Liebe“ (WA, 328), das durch ewiges Anwachsen und Vergehen der Sehnsucht begleitet wird. Die Tonkunst ist eine endlose unruhige Erscheinung, die „aus einem unbefriedigten Streben sich mit wollüstigem Unmut in ein andres windet, gern auf sanft-schmerzlichen Akkorden ausruht, ewig nach Auflösung strebt und am Ende nur mit Tränen sich auflöst (WA, 328).“ Diese Auffassung antizipiert die spätere Nebeneinanderstellung von Musik und Willen bei Schopenhauer.

Die ausschließliche Position der Musik in Schopenhauers Lehre wird dadurch bestätigt, dass sie als Abbild des Willens charakterisiert wird. Wenn das Sinnliche im Zentrum seines Interesses steht, beschreibt er die Musik mit dem Vokabular des Willens (vgl. KW, 234), sodass der Unterschied zwischen Tonkunst und Willen beinahe verschmilzt:

[...] eine Dissonanz, welche die mit Gewißheit erwartete finale Konsonanz verzögert; wodurch das Verlangen nach ihr verstärkt wird und ihr Eintritt desto mehr befriedigt: offenbar ein Analogon der durch Verzögerung erhöhten Befriedigung des Willens. Die vollkommene Kadenz erfordert den vorhergehenden Septimenakkord auf der Dominante; weil nur auf das dringendste Verlangen die am tiefsten gefühlte Befriedigung und gänzliche Beruhigung folgen kann. Durchgängig also besteht die Musik in einem steten Wechsel von mehr oder minder beunruhigenden, d. i. Verlangen erregenden Akkorden mit mehr oder minder beruhigenden und befriedigenden; eben wie das Leben des Herzens (der

Wille) ein steter Wechsel von größerer oder geringerer Beunruhigung durch Wunsch oder Furcht mit ebenso verschieden gemessener Beruhigung ist. (SCH II, 585)

Der Musiker spielt sowohl bei Wackenroder/Tieck als auch bei Schopenhauer die Rolle eines Vermittlers der Tonkunst auf der Erde. Alle sind sich auch darin einig, dass es sich um ein auserwähltes Individuum, d. h. um einen genialen Künstler handeln muss. Der Kapellmeister Berglinger fühlt sich jedoch in seiner Künstlerexistenz unsicher und sucht für sie fortlaufend eine Rechtfertigung (vgl. KW, 219). Schopenhauers Genie dagegen kommt seiner Bestimmung sicher entgegen, ist von seiner Sonderexistenz überzeugt und distanziert sich seinerseits vorwurfslos von der alltäglichen Realität.

Wackenroders Künstler wird als Vermittlung Gottes gedeutet. Diese Tatsache trägt zu seinem inneren Konflikt zwischen göttlicher Offenbarung und eigenem Ausdrucksbedürfnis bei. Berglinger unterscheidet auch nicht konsequent zwischen der künstlerischen und bürgerlichen Existenz. Der Künstler bei Schopenhauer wird allerdings zum Medium des Willens, den die Inspiration vom Berglingerschen inneren Konflikt befreit. Die Tonkunst wird bei Schopenhauer nicht nur inhaltlich, sondern auch förmlich entgöttlicht, da der Wille praktisch als Ausdruck der emotionalen inneren Substanz erklärt werden kann. Dadurch, dass der Wille emotional über das Wesen dieser Welt spricht, ist auch die Musik ein sinnliches Medium und verschiebt sich in irdische Dimensionen. Die Kunst gilt hier nicht mehr als Kommunikationsmittel mit Gott, für den weder im Himmel noch auf der leidvollen Erde Platz übrig ist (vgl. KW, 220ff.). Wackenroder und Tieck schlagen in ihrer Musikästhetik auf diese Weise den Weg zur künstlerischen Autonomie ein, den Schopenhauer in seinem System zur Vollendung führt.

7. Berglingers Flucht vor der Realität ins Reich der Phantasie

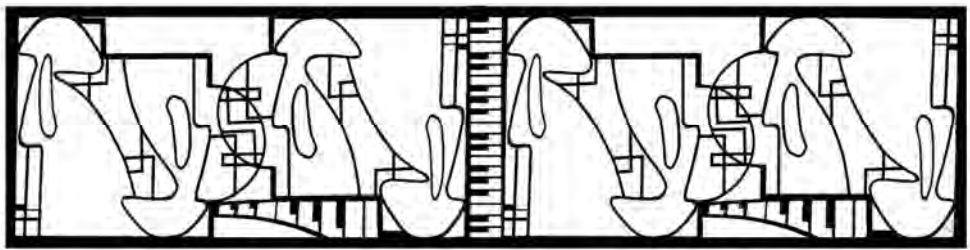
Das Motiv der Flucht vor der Wirklichkeit wird seit dem 18. Jahrhundert oft in der Gestalt eines Einsiedlers oder Mönchs versinnbildlicht (vgl. FR, 126). Auch Wackenroder bedient sich dieses Mittels, um die tiefsten Dimensionen eines Individuums zu zeigen. Der Klosterbruder tritt daher in den *Herzensergießungen* als Berglingers geistliches Pendant auf, das das Refugium für seine Tätigkeit in einem Kloster findet und „in der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens (WA, 141)“ die Aufsätze über die Kunst verfasst.

Im Unterschied zu dem mit seinem eigenen Schicksal versöhnten Klosterbruder fühlt sich Berglinger ständig unter dem Druck seines Milieus. Er verlässt das väterliche Haus und vermeidet so das vom Vater erwünschte Medizinstudium, um in die

Traumwelt der Musik fliehen zu können. Nach der Enttäuschung im Kapellmeisteramt will Joseph paradoxerweise wieder in die kindisch-naive Welt der musikalischen Phantasien flüchten. In seiner phantasievollen Welt der Musik hofft Joseph Berglinger einen Zufluchtsort vor der „unreinen Luft“ der Bischofsresidenz zu finden. Auch hier kann er nicht bestehen, weil bei ihm im Unterschied zu Hartknopf die Phantasie von der Schöpfungskraft überwiegend getrennt auftritt. Daher kann er seine Position in der bürgerlichen Welt weder als Künstler noch als Mensch verteidigen. Infolgedessen gelingt ihm das Entkommen von der realen Welt in die Phantasiewelt der Kunst nie bedingungslos. Aus diesem Grunde kann man seine ständigen Ausbrüche außerhalb des Rahmens der Wirklichkeit eher als ewige Flucht vor sich selbst deuten. Berglingers innere Zerrissenheit widerspiegelt auch die Abschlussrede des Paters:

Manche Träne hab ich ihm geschenkt, und es ist mir seltsam zumut, wenn ich sein Leben übersehe. Warum wollte der Himmel, daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde ihn so unglücklich machen und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib voneinander reißen sollte! (WA, 246)

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *E. T. A. Hoffmann*



In diesem Kapitel wird gezeigt, wie das durch die vor- und frühromantische Ästhetik vorgeschlagene Konzept der Kunst und des schaffenden Individuums weiterentwickelt wird. An der Figur des Kapellmeisters Kreisler von Hoffmann wird auch eine Bestätigung der vorangehenden Autonomie des Künstlers sichtbar. Es werden außer der literarischen Darstellung des Künstlerischen auch außerliterarische Aspekte in Betracht gezogen. In der ersten Reihe wird Hoffmanns Tätigkeit als Musikrezensent erwähnt, weiter wird ein Vergleich mit der realen Persönlichkeit des Komponisten in der Gestalt von Beethoven angeboten. Den zentralen Aspekt des Kapitels wird Kreislers Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Milieu mit Hinblick auf eine breite Palette von Erscheinungen im Rahmen der künstlerischen Existenz darstellen.

1. Im Reich des Ungeheuern: Johannes Kreisler

Der Kapellmeister Kreisler wird als Tonkünstler durch ein übersteigertes Maß an Inspiration und Phantasie charakterisiert. Andererseits wird er mit der Nivellierung des künstlerischen Ausdrucks durch die bürgerliche Gesellschaft konfrontiert. Dieses Phänomen der Doppexistenz eines Künstlers verleiht ihm im bürgerlichen Kontext das Attribut des Wahnsinnigen.

2. Kreisler und die Berglingersche Tradition

Die Tatsache, dass Hoffmann Wackenroders *Herzensergießungen* schon während seines ersten Aufenthaltes in Berlin 1798 kennenlernte (FR, II), lässt die Hypothese zu, dass es auch zwischen beiden fiktiven Kapellmeistern Berührungspunkte gibt. Hoffmanns Kenntnis von Wackenroders Schriften kann einerseits indirekt lexikalisch

belegt werden, denn er bedient sich des Ausdrucks „Herzensergießungen“ im Vorwort zu den *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors*, andererseits ist in beiden fiktiven Biografien die inhaltliche und kompositorische Verwandtschaft direkt zu sehen. Laut Frey kam es jedoch zu keinem näheren persönlichen Kontakt zwischen den Schriftstellern (FR, IIf.).

Der Aufbau der *Herzensergießungen* spiegelt sich entscheidend in einzelnen Lebensstationen Kreislers wider, obwohl es sich nicht um eine chronologische Schilderung des Lebensschicksals handelt. Das väterliche Haus wird hier ebenfalls erwähnt, wobei Kreislers Vater auch als dominante Persönlichkeit auftritt, weil er hier als „strenger eigensinniger Mann“ (HO5, 280) charakterisiert wird, der seinen Sohn in der Kunst des Orgelbaues unterweisen will. Beide Kapellmeister kommen in Berührung mit kirchlichen Institutionen, die ihnen den Zufluchtsort und die für ihren Umgang mit Musik gewünschte Ruhe gewähren. Für ihre musikalische Bildung ist der Umgang mit der katholischen Kirchenmusik prägend. Sowohl Berglinger, als auch Kreisler sind sich ihrer Bestimmtheit für einen höheren Zweck bewusst und können unter den gewöhnlichen Menschen kaum ihre Betätigung finden. Daher stoßen sie zwangsweise auf das Missverständnis des Publikums. Nicht zuletzt muss bei beiden fiktiven Künstlern der Hang zur psychischem Labilität erwähnt werden, der durch Anfälle von Melancholie und Wahnsinn zutage tritt.

3. Hoffmanns Musikästhetik in Anlehnung an Wackenroder und Tieck

Hoffmann setzt auch die von Wackenroder und Tieck eingeschlagene Linie fort, dass die Musik unter den Künsten den ersten Rang einnimmt. Sie schätzen die Kirchenmusik sehr hoch. Bei beiden fiktiven Tonkünstlern eröffnet nämlich die katholische Kirchenmusik die Perspektive für den Beruf des Kapellmeisters, sei es im Rahmen des Berglingerschen Aufenthaltes in der bischöflichen Residenz oder durch die musikalische Führung des Meisters Abraham Liscov, der in Kreislers Brust eine wahnsinnige Ekstase hervorruft.

Sichtbare Übereinstimmungen gibt es vor allem in ihren Ansichten über die Instrumentalmusik. Ganz im Sinne der poetischen Aussagekraft der Tonkunst preist Tieck in seinen *Symphonien* den ästhetischen Wert dieser musikalischen Gattung:

So blüht in jeder Kunst eine volle, üppige Pracht, in der alle Lebensfülle, alle einzelnen Empfindungen sich vereinigen und nach allen Seiten streben und drängen und ein vereinigt Leben mit bunten Farben, mit verschiedenen Klängen darstellen. Nichts scheint mir in der Musik so diese Stelle auszufüllen, als die großen, aus mannigfachen Elementen zusammengesetzten Symphonien. (WA, 351)

Laut dieser Aussage bilden nicht die einzelnen Empfindungen einen festen Bestandteil der Tonkunst, sondern ihre erhabene Form. Diese Metamorphose der Gefühle überschreitet den Raum des Irdischen und Rationalen und rückt in die Welt des romantisch Unendlichen.

Auch Hoffmann hebt in seiner Rezension der 5. Symphonie Beethovens die Bedeutung der Instrumentalmusik hervor:

Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste. (HM, 34)

Die Hochschätzung der empfindungsreichen Botschaft der Tonkunst überschreitet bei Hoffmann den Rahmen seines literarischen Schaffens und wird für ihn als Musikrezensenten zu einem wichtigen Ansatzpunkt. Am Anfang der oben genannten Rezension erwähnt er die Komponisten, die das eigentümliche Wesen der Musik erkannten und dadurch die Tonkunst zu dem Gipfel leiteten, den für ihn Beethoven darstellt:

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die, schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher. (HM, 36)

Auch hier ist die poetische Dimension der Instrumentalmusik abzulesen. Sowie Tieck über die „sich vereinigenden Empfindungen“ spricht, schildert Hoffmann „einen vollstimmigen Zusammenhang aller Leidenschaften“, der dem Hörer eine transzendente Dimension aufschließt. Hier jedoch werden einzelne Affekte nicht zerstört, sondern in Einklang gebracht. Daraus folgt, dass auch der Instrumentalmusik der Bereich des Poetischen eigen ist.¹ In der Auffassung von Wackenroder, Tieck und Hoffmann hat die Instrumentalmusik einen Inhalt, der sich im Inneren eines genialen und besonnenen Menschen befindet, dessen Brust er mit seiner Fülle zu zersprengen vermag.

Als „entzückte Geisterseher“ können dementsprechend auch die fiktiven Kapellmeister Berglinger und Kreisler charakterisiert werden. Die romantische Art des

Musikhörens wird zu einem passiven Sich-Hingeben an den Strom der Töne, deren charakteristisches Merkmal das Augenschließen ist (KE, 119).

Als die Ouvertüre in allerlei kindischem Jubel mit Pauken und Trompetten geschlossen hatte, entstand eine stille Pause, als erwartete man etwas recht wichtiges. Das tat mir wohl, ich schloß die Augen, und indem ich in meinem Innern angenehmere Erscheinungen suchte [...], vergaß ich das Konzert ... (HO2, 43)

4. Unter dem Eindruck von Beethoven

Sowohl im musikalischen als auch im literarischen Schaffen Hoffmanns spielt die Inspiriertheit durch Beethoven eine wichtige Rolle. Beethoven war einer der wenigen Künstler seiner Zeit, die man als wirklich freischaffend bezeichnen kann. Dank seiner generösen Mäzene geriet er nie unter finanziellen Druck. Daher bietet seine Biografie idealen Stoff für die literarische Gestaltung eines freien, selbstbewusst genialen Tonkünstlers an.

Die seit 1801/02 zunehmende Taubheit Beethovens bestätigte seine feste innere Überzeugung, als selbstsicherer Komponist aufzutreten, und erschloss ihm neue Zusammenhänge in der Wahrnehmung der Musik und im Prozess des Komponierens. Von der Gehörkrankheit wurde er in die Einsamkeit getrieben und erlebte die bisher unbekanntenen Schranken zwischen sich und seinem Milieu. Die einzigen Kommunikationselemente waren die inneren Gespräche mit sich selbst und mit seiner Tonkunst. Während seiner Erkrankung entsteht der wesentlichste Teil seines musikalischen Werkes, was die innere Hingabe an die Kunst, den unbegrenzten Glauben an die eigene Leistungsfähigkeit und nicht zuletzt den Mut, sich dem ungünstigen Schicksal entgegenzustellen, bestätigt. Die Trotzigkeit eines genialen Künstlers scheint auch für Hoffmanns Kreislerfigur inspirierend zu sein:

Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: O bester Hr. Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasieren: o phantasieren Sie uns doch Eins! Nur ein wenig! Ich bitte! Ich versetze ganz trocken, die Phantasie sei mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert [...], ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langweile, denk' ich, und arbeite drauf los. (HO2, 38)

In der Rezension der 5. Symphonie Beethovens schätzt Hoffmann die Phantasie des Komponisten hoch. Er hält sie für einen Bestandteil seiner „genialen Methode“, die im

Augenblick des Schaffens wie „im Feuer“ arbeitet (HO2, 55). Hoffmanns Johannes Kreisler verfügt ebenso über ein hohes Maß an Phantasie:

... die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Pflagma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselbe, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. (HO2, 32f.)

Bei Kreisler der *Kreisleriana* wirkt die künstlerische Phantasie nicht nur auf die sozialen Beziehungen der Künstlerfigur sondern vor allem auf ihre künstlerische Produktion zerstörerisch. Im Fall Beethovens beschreibt Hoffmann einen Mechanismus, der das gewünschte Gleichgewicht zwischen der emotionalen und rationalen Schaffensphase sichert, u. zw. die Besonnenheit:

[...] so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. Tief im Gemüte trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. (HM, 37)

So setzt Hoffmann, durch das eifrige Studium von Beethoven angeregt, in seiner Kreisler-Gestalt eine neue Linie der Künstlerbetrachtung an. In diesem Zusammenhang fasst er den Künstler als ein psychologisch interessantes Exemplar des Sonderlings auf. Dies bedeutet, dass der autonome Künstler seine Position sowohl in der Gesellschaft als auch in der Literatur immer deutlicher bestätigt.

5. Kreislers Künstlertum

Am Anfang des ersten Teils der *Kreisleriana* wird Johannes Kreisler als geheimnisvolle Persönlichkeit dargestellt, deren musikalische Herkunft unklar bleibt:

Wessen Schüler ist er? – Eines guten Meisters, denn er spielt vortrefflich, und da er Verstand und Bildung hat, kann man ihn wohl dulden, ja ihm sogar den Unterricht in der Musik verstaten. (HO2, 32)

Im Unterschied zu Berglingers Dilettantentum wird hier ein gebildeter Musiker präsentiert, der über eine eigene künstlerische Strategie verfügt und die Erstrangigkeit seiner musikalischen Visionen der gesellschaftlichen sowie künstlerischen Konformität entgegenstellt. Er lehnt es ab, im Auftrag eine Oper zu komponieren, und verkennt

auch die allgemein geachteten prominenten Sänger. Als solcher wird er von seinem Kapellmeisteramt entlassen.

Seine Werke komponiert er ausschließlich in der Nacht. Von dem Wimmeln der bürgerlichen Welt losgelöst, schenkt er sich ein Glas Burgunder ein und greift zu einem Blatt weißem Papier. Durch den Umgang mit seiner Musik gerät er in die „exaltierteste Stimmung“, die an einen Alkoholrausch erinnert. Beim Klavierspiel gelangt er ebenfalls dank der Erregung durch Musik in einen ungewöhnlichen Bewusstseinszustand:

Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten – der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken – der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düster und düster brannten – zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder. (HO2, 38)

Kreislers Kompositionen bleiben jedoch nur in dessen Phantasie verschlossen, denn er weigert sich, sie zu Papier zu bringen oder er vernichtet alle über die Nacht aufgeschriebenen Noten. Ein ähnliches Motiv des weißen Blattes taucht auch in Hoffmanns *Ritter Gluck* auf. Der wahre Meister braucht nämlich keine Notizen, seine Kunst befindet sich in seinem Inneren und von hier aus soll es ohne Hindernisse strömen. Mit seinem typischen Humor belegt Hoffmann diese Tatsache durch eine Anekdote über Mozart: Seine Ouvertüre zu Don Giovanni war an dem Tag vor der Aufführung noch nicht fertig, erst „am Tage der Aufführung am frühen Morgen habe er in wenigen Stunden die Ouvertüre komponiert (HO2, 64).“ In der Tat handelte es sich um kein Komponieren, sondern um bloßes mechanisches Aufschreiben der längst in seinem Gemüt getragenen Gedanken. Der große Meister wartete nur auf den günstigsten Augenblick, um das fertige Werk schriftlich zu fixieren. In dieser Phase kann also von einer künstlerischen Tätigkeit kaum die Rede sein, daher wird sie auch von Kreisler vernachlässigt und für unnützlich gehalten.

6. Kreislers musikalische Leiden

Kreislers Aufenthalt im Haus des geheimen Rates Röderleins gibt manche Impulse, die das Leiden des Kapellmeisters herbeiführen. Sein Leiden wird u. a. von Außen angeregt, d. h. durch die a priori zweitrangige gesellschaftliche Position der Tonkunst. In dem erwähnten bürgerlichen Salon wird nämlich Musik als eine zum Amüsieren geeignete Konsumware angeboten, wodurch ihr künstlerischer Anspruch völlig verneint wird. Ein solcher Umgang mit der Kunst erinnert an den 1779 erschienenen

Gulden-Roman, von dem sich die Kreisler-Episoden nur durch das mittelständische bürgerliche Milieu, fast fünfunddreißig Jahre und die ironische Haltung des Erzählers unterscheiden:

[...] neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrorenen etc. wird auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird. Die Einrichtung ist so: nachdem jeder Gast Zeit genug hat, eine beliebige Zahl Tassen Tee zu trinken, und nachdem zweimal Punsch und Gefrorenes herumgegeben worden ist, rücken die Bedienten die Spieltische heran für den älteren, solideren Teil der Gesellschaft, der dem musikalischen das Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der Tat nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt. (HO2, 35)

Zu den weiteren äußeren Anregungen, die Kreislers Leiden verursachen, gehört der oberflächliche Umgang mit der Kunst in Häusern der Patrizier. Johannes' Überzeugung, die Musik ströme aus dem Innersten der menschlichen Seele, wird hier dem kalten Vortrag der eingeübten oder auswendig gelernten Arien und Stücke entgegengestellt. Kreisler wird also auch in die verwünschte Welt des Virtuositums einbezogen, die seine romantischen Musikvorstellungen stört.

Die innere Anregung musikalischer Leiden Kreislers hängt mit seiner persönlichen Wahrnehmung der Musik zusammen. Die musikalische Existenz des Kapellmeisters ist mit dissonanten und verstimmten Tönen verbunden. Er vernimmt sehr empfindlich alle unreinen Töne, die in seiner Umgebung erklingen. Während des Duetts zweier junger Töchter im Haus des geheimen Rates Röderlein singt die Finanzrätin Eberstein mit, um auf sich aufmerksam zu machen. Ihr falscher Sologesang unter Kreislers Begleitung stellt für denselben eine richtige Qual dar:

O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwingt und zerrt! Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern. Sind denn alle unreinen Töne kreischender Marktschreier-Trompeten in diesen kleinen Hals gebannt? (HO2, 37)

Auch während der nächtlichen Heimkehr wirkt auf ihn der Mädchengesang in den Straßen störend. Er leidet unter Verstimmungen und Dissonanzen, wenn sie keine innere Spannung und Unruhe widerspiegeln, sondern nur falsches mechanisches Reproduzieren ohne innerliche Teilnahme darstellen. Durch diese kunstlosen Versuche einer künstlerischen Produktion erschöpft, bedauert er die Missachtung der Musik:

Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde? Wahrhaftig, mit keiner Kunst wird so viel verdammter

Mißbrauch getrieben, als mit der herrlichen, heiligen Musica, die in ihrem zarten Wesen so leicht entweiht wird! (HO2, 39)

Das Phänomen der Dissonanz spielt bei Kreisler jedoch auch eine positive Rolle. Im musikalischen Kontext handelt es sich um eine Aufgabe, die aufgrund der Regeln der Harmonielehre gelöst wird. Die Arbeit mit Dissonanzen wird für ihn als Musiker besonders reizvoll:

Kreisler war eben in einer Dissonanz begriffen, natürlicherweise mußte er diese auflösen, und konnte daher nicht mit der Prinzessin den Geierstein und die Abendsonne bewundern. [...] Nun mußte Kreisler wohl, nachdem er einen tüchtigen Schlußakkord angeschlagen, zu der Prinzessin an das Fenster treten, der Aufforderung zum Gespräch höflich gnügend. (HO5, 169)

Der Dissonanzbegriff geht weit über den musiktheoretischen Rahmen hinaus und wird ebenfalls im gesellschaftlichen Zusammenhang verwendet. Kreislers Aufenthalt auf dem Fürstenhof zu Sieghartsweiler wird von solchen Dissonanzen geprägt:

Und immer werden Sie, erwiderte die Benzon, mit dieser fantastischen Überspanntheit, mit dieser Herz zerschneidenden Ironie, nichts anstiften als Unruhe – Verwirrung – völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse wie sie nun einmal bestehen. O wundervoller Kapellmeister, rief Johannes Kreisler lachend, der solcher Dissonanzen mächtig! (HO5, 76f.)

Die Dissonanzen gewinnen nämlich in der Epoche der Romantik wesentlich an Bedeutung. Laut Pahlen (PA, 340f.) sei der Grund sowohl in der komplexen Darstellung der seelischen Zustände eines Individuums als auch in den sozialen Spannungen in der Gesellschaft zu sehen. Mit der Romantik schließt sich eine Etappe der abendländischen Kultur, um im raschen Tempo in das hektische technische Zeitalter überzugehen. Daher enthält die romantische Kunst einen Hauch des Melancholischen und eine unendliche Sehnsucht nach der reinen gefühlvollen Welt.

Aus der ausschließlich musikalischen Sicht ist die reine Stimmung unmöglich. So muss besonders die mehrstimmige Instrumentalmusik unbedingt verstimmt klingen. Eine Ausnahme bildet die Stimme eines Sängers, der intuitiv die Intervalle möglichst rein intoniert (KE, 124). Dieser Tatsache ist sich auch Hoffmann bewusst, wenn er die musikalische Seele des Kapellmeisters Kreisler, die durch verstimmte gekünstelte Töne gekränkt wird, durch die Wirkung einer reinen weiblichen Stimme wieder heilen lässt.

7. Künstlerliebe

Die Frauenstimme wird bei Hoffmann nicht als bloßes Heilmittel des leidenden Künstlers präsentiert, vielmehr setzt sie die Existenz eines freischaffenden Musikers in einen breiteren erotisch dämonischen Kontext. Auf diese Weise wird der Musiker erneut in einen leidvollen Zustand gebracht, der für ihn im gewissen Maße auch inspirierend sein kann.

Das Auftreten einer schicksalhaften Frauengestalt mit einer reinen verführerischen Stimme ist auf Hoffmanns persönliches Erlebnis zurückzuführen. Während seines Aufenthaltes in Bamberg lernt er im Hause der verwitweten Konsulin Mark deren zwei Töchter kennen, die er im Gesang unterrichten soll. Die ältere, erst dreizehnjährige Julia, bezaubert Hoffmann durch ihre schöne Stimme. Hoffmann verliebt sich in sie wahnsinnig, und obwohl er seine Gefühle zuerst nur dem Tagebuch anvertraut, entsteht nach einigen Jahren von Hoffmanns Wirken in der Familie Mark ein diesbezüglicher Verdacht. Die Erfüllung einer möglichen Beziehung ist jedoch für den dreiunddreißigjährigen verheirateten Hoffmann aussichtslos. Die junge, schöne, aus einer angesehenen Familie stammende Julia heiratet Johann Gerhard Graepel, einen wohlhabenden Kaufmannssohn aus Hamburg, den ihr ihre Mutter aussuchte. Die Ehe scheidet nach wenigen Jahren, Hoffmanns Leidenschaft für Julia hält allerdings in der Form der literarischen Gestaltung an. Seine Frauengestalten wie die Cäcilia in *Berganza*, die Klara in *Der Sandmann*, die Julie in *Abenteuer einer Silvesternacht*, die Aurelie in *Die Elixiere des Teufels* oder die Julia in *Kater Murr* verleugnen kaum den Einfluss seiner Bamberger Liebesgeschichte.

Die literarische Gestaltung des schaffenden Künstlers weist bei Hoffmann ebenfalls manche autobiografische Züge auf. Das erste Erlebnis der reizenden musikalischen Leiden wurde Kreisler von einem weiblichen Wesen, seiner Tante Sofie, vermittelt. Ihre süße Stimme und ihr Lautenspiel scheint nicht nur das naive Kind, sondern auch die besonnene reife erwachsene Zuhörerschaft tief zu beeindrucken:

Gesetzte Männer, die schreiben und rechnen können, und wohl noch mehr als das, haben in meiner Gegenwart Tränen vergossen, wenn sie bloß dachten an das Lautenspiel der seligen Mamsell Sophie, mir ist es deshalb gar nicht zu verdenken, wenn ich ein durstig Kind, meiner selbst nicht mächtig, noch ohne in Wort und Rede aufgekeimtes Bewußtsein, alle Wehmut des wunderbaren Tonzaubers, den die Lautenistin aus ihrem Innersten strömen ließ, in begierigen Zügen einschlürfte – (HO5, 103)

Die Verflechtung von Liebe und Musik wird zu einem Leitthema der Lebensgeschichte des Kapellmeisters Kreisler (TH, 81). Der verzaubernde Schmerz

des jugendlichen Musikerlebnisses begleitet ihn auch während seiner späteren musikalischen Laufbahn. Ein Liebesgefühl erlebt er erneut, wenn er eine musizierende Nonne des Klosters mit seiner längst verstorbenen Tante identifiziert.

Hatte ich nicht zu der Zeit, als ich mich, zwanzig oder dreißig Meilen weit von meiner Vaterstadt, in das Clarissen Kloster führtet, um die erste wahrhaft katholische Kirchenmusik zu hören; hatte ich, sag'ich, damals nicht den gerechtesten Anspruch auf die brillianteste Lämmelhaftigkeit, da ich gerade mitten in den Lämmeljahren stand? War es nicht desto schöner, daß dem unerachtet der längst verwundene Schmerz des dreijährigen Knaben erwachte mit neuer Kraft, und einen Wahn gebar, der meine Brust mit allem tödenden Entzücken der herzzerschneidendsten Wehmut erfüllte? (HO5, 105)

Für Kreislers musikalische Karriere ist die glückbringende Einheit von Liebe und Musik (TH, 80) prägend. Die enge Verbindung von Kunst und Emotion unter Ausschluss der Vernunft kann als Bedingung von Kreislers Künstlertum betrachtet werden. Im Kreislerianum Nr. 2, *Ombra Adorata*, wird die weibliche Stimme zur Trägerin dieser Einheit gemacht.

Durch die Töne der herrlichen Sängerin wird Kreisler „in das ferne Land“ getragen, „wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust wie im höchsten Entzücken mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt (HO2, 44f.).“ Das Gefühl der inneren Erfüllung durch die Tonkunst schützt ihn auch vor dem Kleinmut der bürgerlichen Welt. Die Begeisterung durch die Töne erhebt ihn über „die Schmach des Irdischen“ (HO2, 45) und auf dem bezaubernd dämonischen Hintergrund der Töne, die wie „funkelnde Salamander zum flammenden Bilde“ (HO2, 45) werden, erscheint die durch eigenen Gesang verklärte und verherrlichte Gestalt der Sängerin.

Die singende Frau wird bei Hoffmann oft zum Anlass der künstlerischen Kreativität. Während die gesungenen Melodien der herrlichen Sängerin in *Ombra adorata* auf die tröstende Wirkung begrenzt sind, führt die Musikalität Julias in *Kater Murr* zur musikalischen Vollendung Kreislers (TH, 48). Im Laufe des Schauspiels am fürstlichen Hof lässt Meister Abraham im Hintergrund ein von Kreislers Melodien zusammengesetztes „Geisterschauspiel“ erklingen. Obwohl der Kapellmeister absent ist, vernimmt Julia den verborgenen Sinn seiner Musik, die Kreislers Begeisterung für ihre Persönlichkeit ausdrückt (HO5, 31).

Kreislers geheimnisvolle Erscheinung im Park von Sieghartshof zeigt den dilettantischen Umgang mit Musik, bei dem ebenfalls Julias Gesang positiv mitwirkt. In diesem Kontext wird die Gitarre als ein um 1800 typisches Dilettanteninstrument (vgl. KE, 125) benutzt:

Julia konnte es nicht unterlassen, sie schlug einen Akkord auf dem zierlichen Instrument an, und erschrak beinahe über den mächtigen vollen Klang, der aus dem kleinen Dinge heraustönte. O herrlich – herrlich, rief sie aus und spielte weiter. Da sie aber gewohnt, nur ihren Gesang mit der Gitarre zu begleiten, so konnte es nicht fehlen, daß sie bald unwillkürlich zu singen begann [...] (HO5, 64)

Der Gesang Julias wird zu einem unmittelbaren Impuls für Kreislers schöpferische Kraft. Während seiner Arbeit am Agnus dei im Kloster erscheint ihm Julia als Verkörperung seiner Gedanken und seines Sehns. Sie tritt in der Form einer Engelsgestalt auf und singt „mit Tönen des Himmels“ (HO5, 303) die von Kreisler noch nicht fertig gestellte Komposition vor. Nach dem Erwachen schreibt der Kapellmeister die Melodien auf, die er in seinem Traum vernahm.

In Hoffmanns Auffassung ist die Künstlerliebe programmatisch unerfüllbar und dadurch auch unendlich (vgl. TH, 84f.). Dies gilt auch für die Kunst. So ist der Zweifel der Prinzessin Hedwiga an der platonischen Künstlerliebe als eine sinnliche Bedrohung von Kreislers Schöpfertum zu deuten.

Die Liebe des Künstlers, sprach sie, indem sie niedersank in den Lehnstuhl, und wie im Nachsinnen den Kopf auf die Hand stützte, die Liebe des Künstlers! – so geliebt zu werden! – o, es ist ein schöner herrlicher Traum des Himmels – nur ein Traum, ein leerer Traum. – (HO5, 175)

Dagegen korrespondiert Julias Konzept der geistigen Liebe mit Kreislers musikalischer Innenwelt und erlaubt dem Kapellmeister, seine neu gewonnene Schaffenskraft in Gang zu bringen.

8. Inspiration versus Technik

In *Johannes Kreislers Lehrbrief* beschreibt der Junge Chrystosomus seine Begegnungen mit Musik. Von klein auf, durch die Geschichte vom Stein angeregt, die ihm sein Vater erzählte, fühlte er eine Neigung zur Musik:

Unbekannte Gesänge, die ich nie gehört, durchströmten mein Inneres und es war mir dann, nicht des Vaters Lied, sondern eben jene Gesänge, die mich wie Geisterstimmen umtönten, wären in den Moosen des Steins wie in gemeinen wundervollen Zeichen aufbewahrt und wenn man sich recht mit voller Liebe anschau, müßten die Lieder des Fräuleins in den leuchtenden Tönen ihrer anmutigen Stimme hervorgehen. (HO2, 451)

Der Junge entscheidet sich, die Laufbahn des Komponisten anzutreten. Das Fehlen an technischer Fertigkeit führt bei ihm jedoch zur Desillusion, weil er unfähig ist, die in seinem Inneren tönenden Melodien auf dem Klavier zu spielen. In dieser Phase ist er noch nicht dazu reif, sich dem technischen Studium der Musik zu widmen.

Erst während seiner Bildungszeit am Lyzeum interessiert er sich erneut für Musik. Diesmal verfällt er der mechanischen Seite dieser Kunst, wodurch die Inspiration in seinem Innern gedämpft wird. Durch das eifrige Studium und die Beherrschung der Technik fühlt sich jetzt Chrystosomus als „ganzer Musiker (HO2, 452).“

Nach der Rückkehr in sein Dorf wird jedoch seine vergessene musikalische Kreativität lebendig. Er muss erkennen, dass erst die Einheit von Inspiration und Technik zur wahren Kunst der Musik führt. Zu diesem Schluss kommt auch Johannes Kreisler in seinem Lehrbrief:

Je lebhafter, je durchdringender die Erkenntnis wird, desto höher steht der Musiker als Komponist, und die Fähigkeit, jene Anregungen wie mit einer besonderen geistigen Kraft festzuhalten und festzubannen in Zeichen und Schrift, ist die Kunst des Komponierens. Diese Macht ist das Erzeugnis der musikalischen künstlichen Ausbildung, die auf das ungezwungene geläufige Vorstellen der Zeichen (Noten) hinarbeitet. Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, daß kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe – (den Buchstaben der Schrift) erzeugt, die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht. (HO2, 454)

Laut Frey (FR, 36) sei es gerade die technische Übung, die die hohe Inspiration in große Meisterwerke umwandeln kann. In diesem Zusammenhang weist sie ebenfalls auf die allmähliche Entfaltung des Künstlertums in dem begabten Individuum hin, die eben durch das Einüben der technischen Fertigkeiten bedingt ist.

9. Akzeptanz des realen Lebens: Humor und Ironie

Der Kapellmeister Kreisler des Romans *Lebensansichten des Katers Murr* unterscheidet sich wesentlich von dem der *Kreisleriana* auch in der persönlichen Einstellung zur Realität. In dem Gespräch mit der Rätin Benzon tritt er als selbstbewusste Persönlichkeit auf, der es sogar an Selbstironie nicht fehlt:

In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen

unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie. (HO5, 78)

Kreislers Sehnsucht nach Freiheit stößt auf die gesellschaftlichen Schranken, die für ihn der Hofdienst darstellt. Die fehlende Freiheit können ihm eben Humor und Ironie ausgleichen, deren er sich nicht nur in den alltäglichen Situationen bedient:

Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun wieder eben jene Ironie sein, die Sie Verehrte! So bitter tadeln, nicht beachtend, daß die kräftige Mutter einen Sohn gebar, der in das Leben eintritt wie ein gebietender König. Ich meine den Humor, der nichts gemein hat mit seinem ungeratenen Stiefbruder, dem Spott! (HO5, 78)

Der Künstler Kreisler ist nur mit Hilfe des Humors und der Ironie fähig, das reale Leben zu akzeptieren (vgl. TH, 83). Von seinem „schneidenden Humor“ (HO5, 170) werden nicht nur die Gespräche mit seinen Mitmenschen beeinflusst, sondern auch seine Einstellung zur Tonkunst und zu einzelnen Komponisten (vgl. DO, 282). Als Kapellmeister distanziert er sich von der italienischen Opernmusik, die er für oberflächlich hält. Nur aus der Verpflichtung als großherzoglicher Musiker dirigiert er sie. Seine Ablehnung der italienischen Musik am Hof von Sieghartsweiler gibt er durch Übertreibungen zum Ausdruck. Die ironische und humorvolle Haltung wird also auch zum festen Bestandteil künstlerischer Persönlichkeit von Kreisler.

10. Kreisler zwischen Phantasie und Realität

Sicherlich hat Kreislers ironische und humorvolle Einstellung einen großen Anteil daran, dass er im Unterschied zu Joseph Berglinger oft als eine für das reale Leben geeignetere Persönlichkeit charakterisiert wird (vgl. FR, 74). Seine Unentschiedenheit, die als Wanken zwischen der bürgerlichen Karriere und der künstlerischen Lebensweise zutage tritt, belegt jedoch zweifellos Kreislers Neigung zu einer Dopelexistenz.

Trotz seines diplomatischen Charakters hatte Kreisler geziemliche Unschuld konserviert, und eben deshalb gab es Augenblicke, in denen er nicht wußte, wozu sich entschließen. Eben in einem solchen Augenblick erkundigte er sich bei einer hübschen Frau in tiefer Trauer, was sie überhaupt von Legationsräten halte? Sie erwiderte vieles in zierlichen artigen Worten, am Ende kam aber so viel heraus, daß sie von einem Legationsrat gar nicht viel halten könne, sobald er sich auf enthusiastische Weise mit der Kunst beschäftige, ohne sich ihr ganz zuzuwenden. (HO5, 133)

Der Erwerb der Position des Legationsrates ist ein Zeichen dafür, dass Kreisler der Versuchung des bürgerlichen Erfolgs unterliegt. Wenn nämlich sein Lehrer und geistiger Begleiter durch das musikalische Reich des Unheimlichen Liscov das Heimatstädtchen verlässt, nimmt der Druck seines bürgerlichen Milieus zu: „Der Oheim meinte, da er seine Studien vollendet, könne er in der Residenz sich unter den Fittig des Geheimen Legationsrates begeben und vollends ausbrüten lassen.“ (HO5, 132)

Kreislers Erkenntnis, sein Entschluss für die bürgerliche Laufbahn sei ein Irrtum, kommt allerdings erst dann, als er aus eigener Kraft nicht mehr fähig ist, sein Leben zu verändern (vgl. TH, 81). Paradoxerweise ist es die bürgerlich berechnende Rätin Benzon, die ihm hilft, die Kapellmeisterstelle am Hof des Großherzogs zu gewinnen. Kreislers wiederholte Passivität im praktischen bürgerlichen Leben bedarf erneut eines Impulses von außen. So bestätigt sich seine Bemühung um das Staatsamt als widersinnig.

Demgegenüber weist seine außergewöhnliche Begeisterung für Musik unübersehbare Züge der geistigen Störung auf. Bei Johannes Kreisler der *Kreisleriana* lassen sich „Spuren des Wahnsinns“ (HO2, 33) bemerken, im *Kater Murr* wird seine Einstellung zur Liebe und Musik eindeutig als Wahnsinn bezeichnet. In Kreislers Gestalt dient die Seelenstörung dazu, das pathologische Künstlertum und die Privilegierung einer wahnsinnigen Musikalität zu einer Synthese zu bringen (LU, 256f.).

Im Unterschied zu anderen Künstlergestalten Hoffmanns, wie z. B. Antonie Krespel, wird der Hang zur künstlerischen Existenz für Kreisler nicht lebensbedrohend. Vielmehr versucht er, die Harmonie zwischen der realen alltäglichen Welt und der Welt der Phantasie zu finden. Als symbolhaft für seine Bemühung kann die Übergabe des Katers Murr in Kreislers Obhut gedeutet werden, die auf der Ebene der humorvollen Perspektive nicht nur formal beide anscheinend heterogenen Romanteile verbindet, sondern auch die Aspekte der bürgerlichen und künstlerischen Existenz in einen engeren Zusammenhang bringt.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Hugo von Hofmannsthal*



Das vorliegende Kapitel präsentiert im ersten Teil die kunsttheoretischen Grundlagen von Hofmannsthals Konzeption der Kunst, während es in den folgenden Teilen die jeweiligen Künstlerfiguren beschreibt und sie in den kunsttheoretischen Zusammenhang von Hofmannsthals Werk setzt. Am Beispiel der Dramen *Der Kaiser und die Hexe* und *Das Bergwerk zu Falun*, die der Autor als „Analyse[n] der dichterischen Existenz“ (RA3, 608) bezeichnet hat, wird das in Hofmannsthals Augen für die Kunst und die künstlerische Existenz Charakteristische dargestellt. Der künstlernahe Typus des Dilettanten¹ wird im anschließenden Teil untersucht und an Beispielen des lyrischen Dramas *Der Tor und der Tod* und der Erzählung *Das Märchen der 627. Nacht* präsentiert. Der Kunst- und Künstlerthematik begegnen wir in Hofmannsthals Werk allerdings nicht nur in den gerade erwähnten Werken, sondern mehr oder weniger explizit auch in vielen anderen. Schon im Jugendwerk *Der Tod des Tizian* erscheint der Gegensatz zwischen einem produktiven Künstler (Tizian) und dessen Schülern, die als Dilettanten bezeichnet werden können. Trotz der fragmentarischen Form ist dieses lyrische Drama von der kunsttheoretischen Seite her für Hofmannsthals Schaffen repräsentativ, da es bereits unter dem Eindruck der Rezeption Georges, Nietzsches und Schopenhauers entstanden ist.

Hofmannsthals Kunstauffassung ist eng mit dem Phänomen der platonischen Ideen verknüpft.² Die Auffassung und Deutung dieses Phänomens im Werk des Autors wird im kunsttheoretischen Teil dieses Kapitels erläutert. Auf dieses Thema beziehen sich implizit alle Essays des Autors, die die Fragen der Kunst oder des Künstlertums behandeln. Der Essay *Die Bühne als Traumbild* spricht beispielsweise über die Notwendigkeit, die äußere Realität mittels der Kunst so darzustellen, dass sie in ihrer Wesenhaftigkeit (d.h. als platonische Idee in Schopenhauers Verständnis³) erscheint. Im Essay *Der Dichter und diese Zeit* spricht der Autor über die Aufgabe der Poesie, die darin bestehe, beim Leser die „verknüpfenden Gefühle“ (RA1, 65) der Anteilnahme an der Welt herauszulösen. Dies könne nur dann zustande kommen, wenn die Welt als

nichts Zufälliges oder Belangloses betrachtet werde, sondern in ihrem Bezug zur Wesenhaftigkeit der platonischen Ideen erscheine. In diesem Zusammenhang sei zunächst kurz auf das lyrische Drama *Das kleine Welttheater* eingegangen, da hier zwei typisierte Künstlerfiguren auftreten: der Dichter und „der Fremde“ – vermutlich ein Bildhauer. Sie beide suchen den Bezug zur Welt der platonischen Ideen und darüber hinaus zum Wesen der Welt. An mehreren Stellen der Notizen zum eigenen Werk (*Ad me ipsum*) weist Hofmannsthal auf das *Kleine Welttheater* hin und macht dabei jedoch vor allem auf das Problematische in der Lebenseinstellung der Figuren in diesem Stück aufmerksam. Das einseitige Verlangen des Künstlers nach der Wahrnehmung der Welt im Modus der platonischen Ideen wird problematisiert. Die hier auftretenden Künstlerfiguren würden, dem Autor zufolge, das unmittelbar und sinnlich Wahrnehmbare in ihrem Streben nach Allverbundenheit und Entgrenzung außer Acht lassen. Die beiden Figuren seien bestrebt, alles in dessen Vollkommenheit als „platonische Ideen“ zu betrachten und als Symbol zu erleben, doch dies könne den Künstler zu einer unheilvollen Vereinsamung und Passivität, oder zum Verdruss und Infragestellung der äußeren Wirklichkeit verführen. Solche Folgen werden im Stück *Der Tor und der Tod* geschildert, wo der Dilettant Claudio auftritt. *Das Kleine Welttheater* thematisiert das Dilettantentum nicht, zeigt jedoch einen Künstlertypus, dessen Funktion als Vermittler zwischen dem Reich der Ideen und der irdischen Realität gefährdet zu sein scheint. Als Ursache von Claudios Entfremdung von den Menschen und von der Kunst enthüllt die Analyse des lyrischen Dramas den fehlenden Bezug der Hauptfigur zu den eigenen Emotionen und zu ihren unmittelbaren Willensregungen. Claudios innere Kälte, Leidenschaftslosigkeit und Distanzierung von den anderen hängt mit seinem hypertrophierten Denken und seiner Neigung zur Analyse und Selbstbeobachtung zusammen (vgl. GD1, 282-3).

Im Kontrast zu Claudio oder ähnlichen Figurentypen in Hofmannsthals Werk erreicht die Sängerin Vittoria (in *Der Abenteurer und die Sängerin*) die Symbiose zwischen ihrem Leben und der Kunst (Gesangskunst). Noch nach 17 Jahren empfindet sie eine leidenschaftliche und hingebungsvolle Liebe zu ihrem einstigen Geliebtem Antonio. Der Gesang hilft ihr, das Leiden nach der Trennung zu überwinden, so dass in diesem Stück die Musik als ein Mittel der Integrierung der Schmerzen ins Leben gezeigt wird, indem diese durch den künstlerischen Ausdruck überwunden werden. Umgekehrt wird aber offenkundig, dass die Kunst (der Gesang) ein Produkt der Leidenschaft bzw. des Leidens ist und dass ihr Wesen im Zusammenspiel der Schmerzen und ihrer Verklärung begründet liegt. Das vorliegende Bühnenstück zeigt also, dass die Kunst ihren Ursprung im Leben hat und *Der Abenteurer und die Sängerin* ist somit ideenmäßig in den Kontext anderer Werke des Autors eingebettet.

1. Hofmannsthals kunsttheoretische Ansichten

Hugo von Hofmannsthal als ein seit frühester Jugend unheimlich belesener Autor beschäftigte sich mit verschiedensten philosophischen und psychologischen Konzepten und Ideen, von denen er sich begeistern ließ. Für die Ära der Jahrhundertwende, in der Hofmannsthal seine berühmten Gedichte und lyrischen Dramen publizierte, war die Bedeutung Schopenhauers herausragend. Sie schlug sich ebenfalls in der Kunstkonzeption des österreichischen Autors nieder. Von Schopenhauer scheint nämlich Hofmannsthals Verständnis der „Idee“ zu stammen. Die Idee bei Schopenhauer ist von Platons Ideenlehre übernommen worden und zum wichtigen Element seiner Ästhetik emporgestiegen. Schopenhauer versteht diesen Begriff als eine Anschauungsform, die für die künstlerische Betrachtung der Welt besonders tauglich ist. Er unterscheidet hier zwischen dem herkömmlichen – d.h. interessegeleiteten Blick und der reinen Anschauung, in der allein man die Dinge als „Ideen“ wahrnehmen kann. Seiner Lehre zufolge ist der Blick des Künstlers auf die Welt also völlig frei von subjektiven Willensregungen. Diese kontemplative Anschauungsweise zeichne sich durch das Gefühl der inneren Ruhe und Freiheit aus.⁴ Die Betrachtungsweise des künstlerisch empfindenden Individuums sei „ohne allen persönlichen Antheil, [...] unter völligem Schweigen des Willens“ (SCHOP2, 434). Schopenhauer betont, dass „jeder Affekt, oder Leidenschaft, die Erkenntnis trübt und verfälscht“ (SCHOP2, 434). Die dem Künstler eigene Auffassung der Dinge bezeichnet er als „rein objektiv“ (SCHOP2, 428). Dabei ist diese künstlerische Anschauungsweise für ihn gleichbedeutend mit der Erkenntnis der Ideen.⁵

Schopenhauers Kunstmetaphysik hat zahlreiche Denker und Künstler um die Jahrhundertwende fasziniert, die vieles von der ursprünglichen Konzeption verändert, ja oft ins Gegenteil umgekehrt haben. In diesen literaturgeschichtlichen Kontext muss die Untersuchung von der Ideenauffassung des österreichischen Autors einbezogen sein. Neuere Forschung zu dieser Problematik⁶ betont die Bedeutung von Nietzsches Frühwerk für Hofmannsthals Konzept der Ideen zuungunsten der Ideenlehre Schopenhauers. Trotzdem hat Hofmannsthal den Begriff der „Idee“ nicht verworfen, sondern in seinen kunsttheoretischen Schriften oft gebraucht. Die Aufgabe der Kunst besteht in seiner Auffassung weder in der Beschreibung der äußeren Realität, noch in der Schaffung bezugloser phantastischer Welten. Die Dichtung wiederspiegele keine „rohe Materie des Daseins“ (CHA, 111), sondern sie soll daran bestrebt sein, den Einblick in das Wesen der Dinge zu ermöglichen. Folgende Sätze aus Hofmannsthals Dialog *Über Gedichte* scheinen eine geeignete Definition seines Verständnisses der Idee zu sein: „Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes

herausschlürft [...]“ (CHA, 80). Wenn der Dichter ein beliebiges (lebendiges oder nicht lebendiges) Objekt darstellt, muss er es „mit den Augen der Poesie [betrachten], die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt“ (CHA, 83). Ein Schwan als „Idee“ kann (je nach der Stimmung des Gedichtes) zum Beispiel folgendermaßen dargestellt werden: „mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde“ (CHA, 83).

Im Einklang mit Schopenhauer sowie mit zahlreichen Denkern der Jahrhundertwende⁷ unterstreicht Hofmannsthal die Bedeutung und den Wert des künstlerisch geleiteten Blickes auf die Lebensrealität. Weder für Schopenhauer noch für Hofmannsthal lässt sich die Betrachtungsweise des Künstlers mit dem theoretischen Denken ersetzen. Beide Autoren unterscheiden „Ideen“ streng von abstrakten Begriffen als bloßen Denkkategorien. Im Gegensatz zu Begriffen sollen Ideen Unaussprechbares vermitteln können. Hofmannsthal ist im Allgemeinen davon überzeugt, dass abstrakte Begriffe längst ihre Bedeutung verloren haben und sinnentleert geworden sind. Lord Chandos äußert dies etwa in seinem berühmten Satz, dass „die abstrakten Worte [...] [ihm] wie modrige Pilze im Munde zerfielen“ (CHA, 51).

Zwischen Hofmannsthals und Schopenhauers Begriff der Idee lassen sich allerdings deutliche Unterschiede feststellen. Hofmannsthal konnotiert die „Idee“, die er praktisch gleichbedeutend mit dem Begriff „Symbol“ verwendet, mit dem dionysisch anmutenden Rauschzustand. Beim Erklären des Ursprungs des dichterischen Symbols im Gespräch *Über Gedichte* greift er auf das erste Schlachtopfer zurück, bei dem sich der Opfernde mit der Opfertiere instinktiv identifiziert und sich selbst im Tier getötet habe. Aus dieser Darstellung soll hervorgehen, dass die Wahrnehmung eines Objekts als Symbol bzw. Idee nur unter der Bedingung zustande kommt, dass sich der Betrachter mit den von ihm wahrgenommenen Objekten innerlich verknüpft. Dies ist jedoch ein Akt der Leidenschaft und von ihr versucht sich der Schopenhauersche Künstler zu befreien. Von diesem Gesichtspunkt her scheint Hofmannsthals Auffassung des Symbols bzw. der Idee im Gegensatz zu Schopenhauers kontemplativer Willenslosigkeit des Künstlers zu stehen. Jürgen Meyer Wendt betont dies, wenn er die Unterschiede zwischen der Kunstauffassung Hofmannsthals und Schopenhauers hervorhebt (vgl. MW, 70). Doch dieser Unterschied fällt meines Erachtens im Kontext der Kunstauffassung der beiden Autoren wesentlich geringer aus, als es scheint, da sowohl Hofmannsthals als auch Schopenhauers Künstler sich nach der Identifizierung mit den von ihnen betrachteten Objekten sehnen und somit die Entgrenzung und Ausweitung ihres eigenen Bewusstseins anstreben, welches sich in beiden Fällen der von ihnen wahrgenommenen Realität anpasst. Hofmannsthal nennt

diesen Vorgang das symbolische Sehen oder Erleben⁸, während Schopenhauer von einer „rein objektive[n] und daher richtige[n] Auffassung der Dinge“ spricht (SCHOP2, 434). Diesen Zustand zeichne „reine Kontemplation“ aus (SCHOP1, 266) und sie beruhe im „Aufgehen in der Anschauung, Verlieren ins Objekt, Vergessen aller Individualität“ (SCHOP1, 266). Der Hauptunterschied zwischen der Auffassung Hofmannsthals und Schopenhauers bleibt freilich das Ziel, zu welchem die ästhetische Betrachtungsweise den Kunstrezipienten führen soll. Hofmannsthal fordert, dass Symbole bzw. platonische Ideen sowohl im Künstler als auch im Rezipienten intensive Gefühle erwecken und schließlich zu seiner Integrierung ins Leben ihren Beitrag leisten. Hingegen soll Schopenhauer zufolge die Dichtung nicht zum aktiven Erleben stimulieren. Im Gegenteil soll sie die Ausschaltung aller Aktivität ermöglichen – sie soll jede Willensregung ruhen lassen.

Moderne Forschung⁹ kommt zu dem Schluss, dass die Kunstauffassung des frühen Hofmannsthal im großen Maße von Nietzsches „Artistenmetaphysik“ des Frühwerks (insbesondere der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) beeinflusst ist. Es scheint, dass Hofmannsthals Konzept der Idee bzw. des Symbols von dem hier präsentierten Prinzip des Dionysischen geprägt ist und dadurch sich von Platons und Schopenhauers Auffassung der Idee unterscheidet. Es ist die Komponente des intensiven Erlebnisses, welche für die Wirkung des Symbols (der Idee) in Hofmannsthals Augen notwendig ist und die der österreichische Autor von Nietzsches Konzept des Dionysischen übernommen hat. Nietzsche zufolge stellt das Dionysische, neben dem Apollinischen, ein für die Entstehung eines wertvollen Kunstwerks unentbehrliches Prinzip dar. Nietzsche sieht in der vorsokratischen griechischen Tragödie eine wunderbare symbiotische Verbindung der beiden „Kunsttriebe“. In seiner *Geburt der Tragödie* erscheint das Dionysische als die stärkste Kraft, die an der Entstehung der vorsokratischen Tragödie beteiligt ist. Im Rahmen dieser Kunstgattung vertritt das Dionysische die Musik und ihre Wirkung. Nietzsches Konzeption zufolge vermag der Zuschauer der Tragödie, die ihre Wurzeln im Chorgesang habe, unter dem Einfluss des Dionysischen die Welt *in ihrer Vielfalt* als illusorisch zu durchschauen. Dagegen sei er im Stande, die Welt als Einheit zu empfinden und den Tod als *relativ* wahrzunehmen. Die dionysische Weisheit, die dem Rezipienten des Kunstwerks zuteil wird, beschreibt Nietzsche als „die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen“ (NIE1, 73). Hofmannsthal lässt im Gespräch *Über Gedichte* sein Alter Ego Gabriel die gleiche Wahrheit aussprechen – nämlich „dass wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“ (CHA, 86). Der lyrische Künstler (in der Auffassung Nietzsches und des frühen Hofmannsthal) drückt seine „dionysische“ Erfahrung von der wesenhaften Identität aller Objekte mittels seiner traumhaften apollinischen Visionen aus. Das Apollinische konnotiert Nietzsche mit den Begriffen „Traum“ und „Schein“,

in seinem Verständnis also mit dem Lustvollen, plastisch Anschaulichen und spielerisch Unreflektierten.

Die Werke des frühen Hofmannsthal enthalten zahlreiche Bilder von Gegenständen, durch die die konventionellen Eigenschaften dieser Objekte gelegnet werden. Konkret sieht man besonders häufig Personifikationen (und umgekehrt „Verdinglichungen“) und allgemein viele Zustände und Situationen, die „objektiv gesehen“ nicht vorkommen und die den physikalischen Gesetzen widersprechen. Häufig werden außerdem Verweise auf bereits vorhandene Kunstwerke benutzt. Hofmannsthal hebt ebenfalls die Rolle von allen anderen formalen Mitteln in der Dichtung hervor: Rhythmus, Reim, Metrum und Gebrauch von Metaphern. Alle diese Mittel dienen dazu, die Ahnung der „Ideen“ im Inneren des Rezipienten möglich zu machen. Hofmannsthal versucht aber nie „die Idee [-] begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken“ (SCHÜ, 31). Dass er Dichtungen als Anhäufungen von *Verweisen* zu Symbolen bzw. platonischen Ideen betrachtet, bedeutet seine Akzeptierung der Tatsache, dass die Darstellung der reinen Ideen unmöglich ist. Hofmannsthal betont immer wieder, dass das Material der Poesie bloße Worte sind und dass man – auch als Künstler – fest in der Wirklichkeit, in Raum und Zeit, verwurzelt sein muss.¹⁰ Den Künstler sieht er vor allem als einen Vermittler zwischen der Realität und zwischen dem Reich der „Ideen“ – dem Reich des Absoluten. Der Autor macht darauf aufmerksam, dass die magischen Augenblicke der Ahnung des Weltzusammenhangs und der Gegenwart der „Idee“ nicht willentlich hervorgerufen werden können. Hofmannsthal schreibt u.a.:

Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug` aus unserer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herausschiel, und erstarren über die hinter den Erscheinungen hervoratmende überwältigende Größe der Idee. Diese Augenblicke darf man aber nicht zu oft hervorrufen wollen. (zitiert nach MW, 29)

Das Symbolhafte kommt ebenfalls in Hofmannsthals Spätwerk zum Vorschein. Die Wirkung der inneren Anteilnahme des Menschen an der Welt wird ebenfalls hier, jedoch mit anderen Mitteln angestrebt. Bereits in seinem Frühwerk sah der Autor die Ursache der inneren Spaltung des modernen Menschen (bzw. den Verlust seiner Identität) vor allem in dessen Unfähigkeit die eigene emotionale und triebhafte Seite zu akzeptieren. Dies interpretiert Hofmannsthal als ein charakteristisches Phänomen der modernen Zeit. Im Gegensatz hierzu weist der Autor auf die Menschen der vergangenen Epochen hin als auf Vorbilder, deren Inneres von der harmonischen Verknüpfung des Geistigen mit dem Emotionalen erfüllt war. Somit soll der Mensch des Altertums wesentlich näher der Idee des Menschseins gestanden haben als der an der „Zweiseelenkrankheit“ (vgl. RA1, 96) leidende Zeitgenosse. Doch auch der gegen-

wärtige mit der Natur eng verbundene Landmann¹¹ erscheint als Ideal im Vergleich zu dem entwurzelten intellektuellen Individualisten. Nach der Phase der lyrischen Dramen des Frühwerks schuf Hofmannsthal Bühnenstücke nach antiken Vorbildern (*Elektra*, *Alkestis*, *Ödipus*-Dramen), die dem modernen Menschen auf dem Weg zur Wiederfindung der eigenen Identität und zur Versöhnung mit der Welt helfen sollen. Die Stücke *Jedermann* und *Das Salzburger Große Welttheater* knüpfen wiederum an das große Erbe der mittelalterlichen Moralitäten und Mysterienspiele an, die aus der Kollektivseele des Volkes hervorgegangen sind. Mit seinen späteren Komödien bzw. Libretti stellt sich der Autor in die Tradition des Wiener Volkstheaters¹², was zum Beispiel im *Rosenkavalier* auffällt. Schließlich kommen in zahlreichen Werken Hofmannsthals die Elemente des Märchens vor – eines Genres, dessen Ausgangspunkt in der Phantasie des Volkes liegt.

2. Die Künstlerproblematik in Hofmannsthals Werk

Hugo von Hofmannsthal hat in den erläuternden Notizen zum eigenen Werk (*Ad me ipsum*) zwei seiner Werke, nämlich *Das Bergwerk zu Falun* und *Der Kaiser und die Hexe* als die „Analyse[n] der dichterischen Existenz“ (RA3, 608) bezeichnet. Die Bedeutung dieser Werke wird dadurch hervorgehoben, dass der Autor sie auch ca. 16 Jahre nach ihrer Verfassung in *Ad me ipsum* häufig zur Erklärung der Schwerpunkte seines Werkes heranzieht. Trotz dieser Tatsache bezeichnete der Dichter die beiden Dramen als „innerlich unvollständig“ (MAY, 55). Ähnliche selbstkritische Äußerungen des Autors finden wir jedoch auch in Bezug auf zahlreiche andere seiner Werke. In *Bergwerk zu Falun* sowie in *Der Kaiser und die Hexe* sehen wir das gleiche Hauptthema: Es ist der innere Kampf der beiden Hauptfiguren zwischen ihrer Zuneigung zu einer dämonischen Macht und ihrer Liebe zum Menschsein/Menschlichen und zur Welt. Elis Fröbom, die Hauptfigur des Stückes schwankt zwischen der Liebe zu Menschen (seiner Mutter, dem Mädchen Anna) und zwischen der Hingabe an die dämonische Bergkönigin, die ihn schließlich der Braut entreißt. In dem anderen Drama (*Der Kaiser und die Hexe*) wird der junge Kaiser Porphyrogenitus schließlich von der Leidenschaft zu einer Hexe erlöst, die ihn sieben Jahre lang geplagt hat. Dies gelingt ihm zum großen Teil dank der Hilfe seiner Mitmenschen, durch die er die Bedeutung seiner Lebensaufgabe einsieht. Er wird sich der Kraft und Wirkung seiner Taten bewusst und überzeugt sich von der Liebe seiner Mitmenschen.

Wodurch wird ersichtlich, dass es sich in den beiden Dramen um die Künstlerproblematik handelt, wie der Autor vermerkt hat? Der Beruf des Kaisers in *Der Kaiser und die Hexe* ist eine allegorische Darstellung des Künstlerberufs. Beiden

Berufen ist die „Herrschaft über die Welt“ gemeinsam. In Hofmannsthals Augen übt nicht nur das politische Oberhaupt die Herrschaft über ein Reich, sondern im gewissen Sinne auch der Dichter. Mittels seiner Dichtung empfindet er nämlich eine volle geistige Anteilnahme an den von ihm geschilderten Objekten. Indem er ihr Wesen in seinem Inneren spürt, beherrscht er sie. Zugleich wird aber diese Sichtweise der Kunst vom Autor hinterfragt. Die Hexe repräsentiert für den Kaiser Porphyrogenitus die Quelle der künstlerischen Inspiration, die dieser anderswo zu finden nicht fähig ist. Einige Stellen des Stückes zeigen, dass die Hexe dem Kaiser den Umgang mit der realen Welt ersetzt, doch dabei nur einen Teil seiner selbst repräsentiert. Während der Kaiser gegen seine Abhängigkeit von ihr kämpft, sagt sie ihm: „Brauchst die Wachen, dich zu schützen, / Armer Kaiser, vor dir selber?“¹³ (GD1, 483). Wichtig ist dabei das Streben des jungen Kaisers, durch den Umgang mit dem geisterhaften Wesen die Anteilnahme an der ganzen Welt in seinem Inneren zu erleben. Die Hexe drückt diese Sehnsucht des Kaisers folgendermaßen aus: „Festgebannt an diesen Augen / Und verstrickt in dieses Haar! / Völlig mich in dich zu saugen / Und in mir die ganze Welt“ (GD1, 506). Als kennzeichnend für die Daseinsweise einer künstlerisch veranlagten Persönlichkeit sieht Hofmannsthal ihren Drang nach der mystischen Verknüpfung mit der Welt zum Zweck der Wahrnehmung der äußeren Realität als Einheit. Die Sehnsucht nach dieser Empfindungsweise legen des Weiteren der Dilettant Claudio (in *Der Tor und der Tod*) oder Lord Chandos (in *Ein Brief*) an den Tag. Das Verlangen nach der inneren Anteilnahme an der Welt kann Hofmannsthal zufolge jedoch nur durch reale Verknüpfungen dauerhaft gestillt werden. In *Ad me ipsum*, meint der Autor, könne dies geschehen: „a) durch die Tat / b) durch das Werk / c) durch das Kind“ (RA3, 602). Die Möglichkeit b) bezeichnet dabei die Produktion von künstlerischen Werken. Soll der Künstler bzw. der Mensch im Allgemeinen den „Weg in die Existenz“ (RA3, 601) finden, darf ihm der Sinn für die Realität nicht abgehen. Der Künstler muss das eigentlich unaussprechbare Gefühl der Harmonie in konkrete Worte hüllen können. Seine Empfindungsweise wird so zur schöpferischen Tat, die ihn mit den Menschen verknüpft. Die jugendliche Sehnsucht des Kaisers nach dem Erleben der Welt als Einheit durch den Umgang mit der Hexe ordnet ihn der Sphäre des unproduktiven Künstlertums zu. Gleichzeitig wird aber sein starker Wille nach der Überwindung dieser Phase gezeigt. Porphyrogenitus sehnt sich aus seinem ganzen Herzen nach der Verknüpfung mit der Welt auf der realen Ebene und er besitzt einen Realitätssinn, der ihm die Augen für die wirklichen Verbindungen mit den Mitmenschen zu öffnen hilft. Es handelt sich um drei Begegnungen, die den jungen Kaiser von seiner faktischen Verknüpfung mit der Welt überzeugen. Im jungen Kämmerer Tarquinius erkennt er das Spiegelbild seiner selbst und voll von teilnehmender Fürsorglichkeit belehrt er ihn von der Gefahr der Verleugnung und des

Verlustes seiner Identität. Die zweite wichtige Begegnung ist die mit dem zu Tode verurteilten Rebellen Lydus, dessen leidenschaftlicher Kampf gegen das Unrecht ihn bis zur Stiftung neuen Unrechts führte. Die Opferbereitschaft des Aufständischen hat Porphyrogenitus gerührt, so dass er Lydus begnadigt und zum Kapitän ernennt. Dieser Schritt hat das Mitgefühl des jungen Kaisers bekundet und so kann er sich nicht mehr darüber beklagen, „daß er Menschenschicksal / So gelassen ansehen kann / Wie das Steigen und Zerstäuben / Der Springbrunnen! [...]“ (GD1, 487-488). Die dritte schicksalhafte Begegnung ist die mit dem „geblendeten Greis“, der ohne das Wissen des damals dreijährigen Kaisers, jedoch in seinem Namen, vom Thron gestürzt und verstoßen worden war. Porphyrogenitus wird sich dessen bewusst, dass er zwar untätig, aber trotzdem schuldbeladen sein kann. Er entscheidet sich am Ende für die aktive und verantwortliche Verwaltung seines Amtes. Sein früherer Umgang mit der Hexe dagegen ist der metaphorische Ausdruck der Verschließung ins eigene Innere und das Symptom des Verlustes der Realitätswahrnehmung. Nachdem Porphyrogenitus am Ende des Stückes den Bann der Hexe überwindet, erweist sich ihr Wesen als Trug und Wahn, da sie zu Staub zerfällt. Hofmannsthal hat in seinen Schriften oft hervorgehoben, dass das reale Leben einen größeren Wert hat als die Kunst.¹⁴ Auf die Künstlerproblematik angewendet, überträgt der Kaiser die ihm zunächst als Traum vorschwebende Idee der Harmonie der Welt in die konkrete Realität, indem er diese als Herrscher verständnisvoll und organisch gestaltet. Wenn Hofmannsthal die Rolle des Kaisers der des Künstlers ähnlich sieht, demonstriert er damit die gestalterische Funktion ihrer beiden Träger und auferlegt ihnen die Aufgabe der geistigen Durchdringung der Realität.

Das Bergwerk zu Falun bringt die Faszination der Hauptfigur von der Kraft der platonischen Ideen besonders suggestiv zum Ausdruck. Elis Fröbom ist eine tragisch wirkende Gestalt, die sich im jungen Alter von den Mitmenschen isoliert und in sein Inneres völlig verschlossen hat. Sein junges Leben ist bereits durch schwere Schicksalsschläge gekennzeichnet (der Tod der beiden Eltern) sowie durch die vom Vater vererbte Schwermut. Über den Vater sagt er Folgendes: „[...] sein Wandeln war stille Verzweigung. Tief war sein Sinn. Er lebte in der Furcht“ (DR2, 94). Seit den tragischen Ereignissen in seinem Leben ist er nicht mehr im Stande die Schönheit in der äußeren Lebensrealität wahrzunehmen. Ilsebill, das Mädchen das er einst geliebt hatte, findet er nun „schal“ (vgl. DR2, 94). Er fühlt sich nicht mehr heimisch auf der Welt, das Leben widert ihn an und unter Menschen fühlt er sich doppelt einsam (vgl. DR2, 94). Seine früheren Sehnsüchte versteht er nicht mehr und auch sein eigener Körper wird ihm fremd.¹⁵ Im ersten Akt kommt es zu einem Moment, in dem Elis sehnsüchtig das Leben auf der Erdoberfläche zu verlassen begehrt. Er wünscht sich die Rückkehr zurück in den Mutterleib – in die Tiefen der Erde, wo die Macht der Zeit

nicht waltet, wo „[d]er Vater mit der Mutter schläft“ (DR2, 99). Elis empfindet die sinnlich wahrnehmbare Welt als unecht und bezeichnet das Auge als einen „Lügensinn“ (DR2, 99). Darauf erscheint ihm die dämonische Gestalt des Bergmanns Torbern, der ihm den Weg in das Reich der Bergkönigin zeigt. Torbern verlockt Elis zu dieser Reise unter anderem mit dem Hinweis auf die Schönheit der unterirdischen Welt, an der sich die schale irdische Realität nicht messen lasse. Torbern zu Elis: „Dein Aug will Schönres sehen! [...] Dir widert Landluft, Seeluft widert dir“ (DR2, 102-3). Die Königin verkörpert die Zeitlosigkeit und das blendende Licht, dessen Intensität Elis' menschliche Natur nicht vertragen kann, aber nach dem sich seine Seele unwiderstehlich sehnt. Die Herrscherin des unterirdischen Reiches beschreibt Elis' Sehnsucht folgendermaßen: „Du warst zu Tod erstarrt, / Dein Mund verhangen, deine Augen öd. Da trats in dir empor, und wie im Traum / Griffst du mit Aug und Mund nach Strahlendem, / Gebunden wie ein Kind, und doch ein Zauberer!“ (DR2, 109). Elis vermag jedoch nicht ins blendend strahlende Gesicht der dämonischen Herrscherin zu schauen und seine irdischen Begehren sind in seinem Gemüt noch nicht völlig ausgelöscht. Aus diesem Grund muss er noch hinauf zu den Menschen, um sich von seiner Unfähigkeit zum Leben zu überzeugen.

Ähnlich wie der junge Kaiser Porphyrogenitus schwankt auch Elis Fröbom zwischen der Liebe zu den Menschen und zwischen der Faszination von einem dämonischen Wesen. Die Bergkönigin fesselt ihn mit ihrer Herrschaft über die Zeit und mit ihrer Macht über das Leben. Wenn Hofmannsthal das Stück als die „Analyse der dichterischen Existenz“ (RA3, 608) bezeichnet, erscheint das Wesen der Bergkönigin für ihn eng verwandt mit dem der Kunst. Der ästhetisch-idealistischen Tradition zufolge besteht die Aufgabe der Kunst in der Vermittlung der platonischen Ideen, die die *Ideale* der Erscheinungen äußerer Realität darstellen sollen. Die platonischen Ideen sind zugleich die Wurzeln aller Dinge und in Hofmannsthal's *Bergwerk zu Falun* werden sie durch die unterirdischen Bodenschätze suggeriert. Sie repräsentieren das zeitlose Wesen der Dinge, nach dem sich künstlerisch veranlagte Menschen sehnen. Die Kunstwerke in ihrer unveränderlichen Schönheit stehen dabei im bestimmten Gegensatz zur Sphäre der Alltagsrealität. Mit seiner Bearbeitung der Falun-Sage knüpft Hofmannsthal vor allem an E.T.A. Hoffmanns Novelle *Die Bergwerke zu Falun* an. Hoffmanns spätromantische Version der Darstellung des Falun-Vorkommnisses ist in der deutschsprachigen Literatur berühmt und Hofmannsthal orientiert sich bei der Schilderung der Begebenheiten stark an ihr. Sowohl bei Hofmannsthal als auch bei Hoffmann steht im Vordergrund Elis' Besessenheit und Sehnsucht nach der Welt der unveränderlichen Tiefe mit ihren Schätzen. Hoffmanns sowie Hofmannsthal's Elis verachten die äußere Lebensrealität, in der sie zu leben genötigt sind. Bei Hoffmann lesen wir Elis' Bekenntnis: „Torbern, hier

bin ich! – Du hattest recht, ich war ein schuftiger Gesell, daß ich alberner Lebenshoffnung auf der Oberfläche der Erde mich hingab! – Unten liegt mein Schatz, mein Leben, mein alles!“ (SE, 230). Im philosophischen und literaturgeschichtlichen Kontext betrachtet, lassen sowohl Hoffmanns Novelle *Die Bergwerke zu Falun* als auch Hofmannsthals Stück die Problematik des Künstlers anklingen, die bereits seit der Weimarer Klassik und besonders seit der Romantik traditionell einen weltfremden und zugleich von der Weltdurchdringung und Weltbeherrschung träumenden Künstlertypus darstellt. Bereits Arthur Schopenhauer unterscheidet zwischen dem herkömmlichen interessegeleiteten Blick des Menschen im Alltag und zwischen dem wahren „rein objektiv[en]“ (SCHOP2, 428) Betrachtungsmodus des Künstlers, der die zeitlosen platonischen Ideen zu erkennen vermag. In einem der bedeutendsten Werke der deutschen Romantik, Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen*, spielt die Figur des Bergmanns eine wichtige Rolle und steht in tiefer Verwandtschaft mit der des Dichters. Beide Berufe werden im Roman mit der Unschuld, der Reinheit und der wahren Sendung der Menschen assoziiert. Während bei Novalis der Künstlerberuf glorifiziert wird, präsentieren spätere Autoren wie bereits Hoffmann oder vor allem die Autoren der Moderne ein stark modifiziertes Bild des Künstlers, für den vor allem die Isolierung von der Gesellschaft eine Gefahr darstellt.

Wie bereits erwähnt, macht Elis nach der ersten Begegnung mit der Bergkönigin eine Lebensphase durch, in der er sich scheinbar von dem Lebensekel und Trübsinn befreit hat, die ihn so lange plagten. Im Haus des Herrn Dahlsjö eingetroffen, lässt er sich im Faluner Bergwerk als Knappe einstellen und binnen einem Jahr gelingt es ihm das verkommene Bergwerk neu zu beleben. Zwischen Elis und Dahlsjös Tochter Anna erwachen Gefühle liebevoller Zuneigung. Es scheint, dass Elis sich vollständig verändert hat. Im Haus der Bergmannsfamilie fühlt er sich heimisch – „Nicht [mehr] fremd und flüchtig wie das wilde Wasser / Nicht starr und finster, wie der Fels da drüben!“ Diese Verse signalisieren, dass Elis vom Widerspruch zwischen „Werden“ und „Sein“ losgekommen ist und dass er sich allen Wechseln des Lebens anzupassen vermag, ohne seine Identität zu verlieren. Nach der Einstellung eines neuen Knappen spricht er die folgenden Worte der Zuversicht aus:

*Da steht so einer da und starrt in Boden
Und beißt die Zähne zu und will nichts von der Welt.
Glaub mir, es löst sich auch der schwerste Krampf,
Und auch der tiefste Kerker tut sich auf.* (DR2, 102-3)

In dieser Phase der Zufriedenheit und des Zukunftsglaubens spricht Dahlsjö im Gespräch mit Elis über die Möglichkeit seiner Heirat mit Anna. Doch gerade zu diesem Zeitpunkt verfällt die Hauptfigur in tiefe Selbstzweifel und Selbstbeschuldigungen.

Offenbar kann Elis nicht glauben, dass er Anna Gutes bringen könnte. Im Gegenteil wird er von der Furcht besessen „ein Verworfenener zu sein, die Heimat verwirkt zu haben und ausgestoßen zu sein, verbannt aus dem Angesicht Gottes, dazu verbannt [...] Verderben zu bringen“ (KOB, 125). In diesem Zustand fühlt er sich von der Idee beherrscht, ins Bergwerk bzw. zu der Bergkönigin steigen zu müssen und verträgt den Gedanken an die Gemeinschaft mit den Menschen nicht mehr: „Elis: Hinein? zu ihnen, in die stille Stube? / Mir geht die Brust als ob sie springen sollte, / Und mich hinsetzen? reden dies und das? / [...] Oh, nun nicht mehr!“ (DR2, 102-3). Die Tragödie gipfelt im Moment, wo Elis die Gestalt des dämonischen Boten der Bergkönigin (Agmahd) erscheint, der Annas Aussehen angenommen hat. Der getäuschte Elis richtet sein innerstes Liebesgeständnis an Agmahd im Glauben, dass er mit Anna spricht. Nach der Feststellung der Täuschung fühlt er sich in seiner Seele tief erschüttert. Allerdings auch noch nach diesem verletzenden Erlebnis kommen Momente vor, in denen er im Gespräch mit Anna seine Hoffnung auf ihre gemeinsame Zukunft und seinen Wunsch auf die Erneuerung ihrer Beziehung bekundet. Anna ist aber nicht mehr in der Lage, an seine Liebe zu glauben und genauso wie er kommt sie in die Phase der Selbstzweifel und Verzweiflung: „[...] Nein, Elis, nein: Das weiß ich wohl, daß ich mit meiner Lieb` / Und meinem Leib und allem, was ich bin, / Dich niemals halten kann, dich nie, für den / Dies Leben hier nicht alles ist, wie mir“ (DR2, 165). Im letzten Akt am Hochzeitsmorgen erscheint Elis völlig verwandelt, von der Sehnsucht nach der Bergkönigin und ihrem unterirdischen Reich durchdrungen, welches den Bedingungen des Menschseins, vor allem der der Veränderlichkeit nicht ausgesetzt ist. Der Bräutigam trifft bei der Hochzeit nicht ein und Anna wartet auf ihn vergeblich.

Das unterirdische Bergreich symbolisiert Elis' innere Welt, in die er sich vor der äußeren Realität flüchtet und die ihm mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten die Außenwelt völlig ersetzen soll. Nach Hofmannsthal repräsentiert das unterirdische Bergwerk ebenfalls „das Reich der Worte, worin alles Gegenwart“ (zitiert nach KOB, 119) ist. „Worte reißen das Einzelne aus dem Strom des Vergehens, vergegenwärtigen = verewigen es“ (zitiert nach KOB, 119), schreibt der Autor. Erwin Kobel bezeichnet „den Sinnbezirk, für den Hofmannsthal die Chiffre der Bergkönigin setzt [...] mit dem Begriff 'Idee'“ (KOB, 118). Aus dem Gesagten geht hervor, dass die Tätigkeit des produktiven Dichters darin besteht, die Worte aus ihrer Potenzialität, der Sphäre des Inneren, in die zeitbedingte Welt zu übertragen. Der Dichter vermittelt demnach zwischen dem Reich der Zeitlosigkeit und dem der irdischen Zeitbedingtheit (Vergänglichkeit). Allegorisch ausgedrückt fördert er Bodenschätze (platonische Ideen) ans Tageslicht und seine Arbeit gleicht der des Bergmanns. Falls er sich jedoch einseitig der inneren Schau der „Ideen“ hingibt und sich vor der Außenwelt verschließt, wird seine Arbeit unmöglich und seine Aufgabe vereitelt. Das Schaffen

des Dichters, welches in der harmonischen Vermittlung zwischen den beiden Sphären besteht, wird in den folgenden Versen des Bergmannliedes angedeutet:

*Der Bergmann fährt in finstern Schacht,
Daraußen läßt er Weib und Kind.
Es rühren ihn an mit großer Macht
Die Kräfte, so im Dunklen sind.
Herr! nimm ihn Du in Deinen Schutz –
Sonst ist ihm schnell sein Sinn verwirrt –,
Daß er, ein Mensch, mit Ehr und Nutz
Dem Finstern wiederum entwid,
Daß er an seines Hauses Schwell
Sich nicht erst lang besinnen muß,
Mit unverstörter Seele schnell
Sich freu an Menschenblick und -kuß. (DR2, 173)*

An dieser Stelle möchte ich mich der Frage zuwenden, warum Elis der verheerenden Macht der Bergkönigin verfallen ist. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll *Das Bergwerk zu Falun* parallel zu *Der Kaiser und die Hexe* zu betrachten, da Hofmannsthal in seinen Notizen die beiden Werke als „Analyse[n] der dichterischen Existenz“ (RA3, 608) bezeichnet hat. Auffällig ist dabei das gleiche Motiv, welches zu Ende der beiden Werke vorkommt. Es ist die verhängnisvolle Täuschung der Hauptfigur durch eine dämonische Gestalt, die das Aussehen der Geliebten annimmt und an die die Hauptfigur (Elis bzw. Porphyrogenitus) ihr tiefstes Liebesgeständnis richtet. Im *Bergwerk zu Falun* wird Elis durch den Knaben Agmahd getäuscht, während im *Kaiser und die Hexe* sich die Hexe selbst in die Frau des Kaisers verwandelt. War für Elis die Erfahrung der Täuschung durch Agmahd fatal, so lacht Porphyrogenitus am Ende des Stückes über die Situation, die ihn ebenfalls seine süßesten Liebesworte an eine dämonische Gestalt verschwenden ließ. Dieser Vergleich deutet an, dass Elis' Tragödie nicht allein mit den tragischen äußeren Ereignissen seines Lebens erklärbar ist. Eine wahrscheinlich noch wichtigere Rolle spielt seine innere Veranlagung, die sich durch die Neigung zu Selbstzweifeln und zum Pessimismus auszeichnet und die anscheinend vom Vater vererbt ist. Später manifestiert sich dieser Charakterzug in Selbstvorwürfen und Gewissensbissen. Über seinen Vater sagt Elis Folgendes: „[...] sein Wandeln war stille Verzweiflung. Tief war sein Sinn. Er lebte in der Furcht“ (DR2, 94). Da es offenbar außerhalb von Elis' Kräften steht, ein dauerhaftes Vertrauen in sich selbst und in sein Leben zu finden, empfindet er die Flucht vor dem Leben mit Recht als sein Schicksal.

[...] *Der Wind kam her,
 Rührte mich an und wich wieder zurück,
 Verneigend sich vor mir, weil ich ein Wunder.
 Die Sterne wußtens auch. Der Berg erbebte.
 Da wußte ich: nun ist die Zeit erfüllt,
 Und alle Zeichen zogen noch einmal
 Durch meinen Sinn: Der Vater muß hinab,
 Die Mutter mußte fort sein, da ich kam,
 Damit auf meinen Lippen ein Geschmack
 Vom Tode säße so bei Tag wie Nacht,
 Und Seeluft mir zum Ekel würd und Landluft.* (DR2, 168-169)

3. Die Dilettantenproblematik in Hofmannsthals Werk

Hofmannsthals Werk präsentiert nicht nur Figuren produktiver Künstler, sondern (insbesondere in seiner frühen Schaffensperiode) oft auch Charaktertypen, die sich von der Kunst stark angezogen fühlen und sich ihrem Genuss widmen. Die bekanntesten Vertreter eines solchen Figurentypus sind Claudio (im lyrischen Drama *Der Tor und der Tod*) sowie der junge Kaufmannssohn (im *Märchen der 627. Nacht*). Diese beiden Figuren, die als „Dilettanten“ bezeichnet werden können, gehören innerhalb des Gesamtwerkes des Autors zu den berühmtesten. Den Begriff des Dilettantismus und des Dilettanten hat Hofmannsthal von Paul Bourget und dessen Amiel-Interpretation in *Essais de psychologie contemporaine* (1883) übernommen. Für Dilettanten in Hofmannsthals Auffassung ist typisch, dass sie sich der Analyse ihrer eigenen Gefühle zuwenden, die in ihnen die Betrachtung von Kunstwerken hervorruft. Sie möchten dadurch in ihrem Inneren die verlorene Verknüpfung mit der Welt wiedergewinnen. Der junge Edelmann Claudio hat in seiner Kindheit mächtige Gefühle der Anteilnahme an der Welt erlebt, aber die Fähigkeit dieser Empfindungsweise ist ihm mit den Jahren abhanden gekommen. Erst mit der Ankunft des personifizierten Todes bei ihm kommen auch die scheinbar längst erstorbenen Emotionen aus seiner Kindheit in seinem Bewusstsein wieder auf. „Claudio: [...]Ein Knabe stand ich so im Frühlingsglänzen / Und meinte aufzuschweben in das All, / Unendlich Sehnen über alle Grenzen / Durchwehte mich in ahnungsvollem Schwall!“ (GD1, 287). Dabei hatte sich Claudio die ganze Zeit nach der verloren geglaubten intensiven Erlebnisweise gesehnt. Zu diesem Zweck umgab er sich mit den Kunstgegenständen, die er als den Ausdruck tiefster menschlicher Leidenschaft und Phantasie betrachtete. Sie seien einmal von „zuckenden, lebendigen Launen“ (GD1, 284) zu Tage gebracht worden. Doch Claudio ist nicht imstande, durch das Studium der Kunstwerke die ersehnte

Verknüpfung mit der Welt zurückzugewinnen. Es scheint, dass die von ihm betriebene Selbstanalyse seine echten Gefühle geradezu erstickt und somit die Verbindung zu der unbewussten Seite seiner Persönlichkeit zerstört. Obwohl Hofmannsthal die Sehnsucht nach der gefühlsmäßigen Anteilnahme des Einzelnen an der Welt für einen typischen Charakterzug des Künstlers hält, weist er auf die Unfähigkeit des Dilettanten zum künstlerischen Ausdruck als auf etwas Gefährliches hin. Claudio fehlt nämlich die Verknüpfung mit der Welt auf der realen Ebene. Er empfindet den Wert der Liebe und der Freundschaft in seinem Inneren nicht und die Herzlichkeit seiner Worte gegenüber anderen ist vorgetäuscht. Claudio genießt die Kunstwerke, aber er ist nicht imstande selbst produktiv zu sein, so dass er mittels der Kunst seine Persönlichkeit zum Ausdruck bringen könnte, um auf diese Art und Weise mit den anderen in Kontakt treten zu können.

Im Werk des Autors repräsentiert Claudio nicht nur eine künstlernahe Dilettantenfigur, sondern auch den Typus eines jungen Menschen, der sich in einem „Zwischenzustand [...] zwischen Prae-existenz und Leben“ (RA3, 601-602) befindet. Die Präexistenz ist dabei die Lebensetappe der Kindheit und der Jugend, in der die junge Person noch die wesenhafte Einheit und den Zusammenhang der ganzen Welt erlebt. Sie empfindet die individuellen Unterschiede noch nicht so stark und spürt sich selbst in den anderen Menschen verkörpert, so dass diese für sie teilweise austauschbar sind. In Hofmannsthals erklärenden Notizen zum eigenen Werk (*Ad me ipsum*) lesen wir von dem notwendigen „Durchdringen [jedes jungen Menschen] aus [dem Stadium] der Präexistenz zur Existenz“ (RA3, 600) als von der Bedingung der Verknüpfung mit der Welt. Dieser Durchbruch könne geschehen: „a) durch die Tat / b) durch das Werk / c) durch das Kind“ (RA3, 602). Die Voraussetzung für alle hier genannten Verknüpfungsarten ist der Wille, das Streben und das aktive Eingreifen eines Subjekts. Claudios Einstellung zum Leben ist aber passiv. Der Leser erfährt weder etwas von seinen Taten noch von seinem Werk. Claudio gibt sich unzufrieden mit seinem Leben und erzählt von seiner Sehnsucht nach etwas Größerem, als das Leben ist. In der Jugend verspürte er eine „so hohe Ahnung von den Lebensdingen, daß dann die Dinge, wenn sie wirklich [waren], nur schale Schauer des Erinnerns [brachten]“ (GD1, 297). Sein eigenes Leben erscheint ihm als etwas nicht vollkommen Wirkliches, sondern eher wie ein Spiel. Diese persönliche Lebenseinstellung schlägt sich ebenfalls in den Beziehungen zu seinen Mitmenschen nieder. Claudio bekennt gegenüber dem Tod:

*Du meinst, ich hätte doch geliebt, gehaßt ...
Nein, nie hab ich den Kern davon erfaßt,
Es war ein Tausch von Schein und Worten leer!
Da schau, ich kann dir zeigen: Briefe, sieh,*

[...]

Mit Schwüren voll und Liebeswort und Klagen;

Meinst du, ich hätte je gespürt, was die –

Gespürt, was ich als Antwort schien zu sagen?! (GD1, 291)

Einen deutlichen Kontrast zu Claudios distanzierter Lebenshaltung bilden die Aussagen seiner verstorbenen Nächsten. Der Tod führt ihm seine Mutter, seine Geliebte und seinen Freund vor, die über ihre Beziehung zu ihm sprechen. Alle drei gestehen Schmerzen, die sie wegen ihm durchmachen mussten, aber trotzdem schauen sie mit Liebe und Dankbarkeit auf ihr Leben zurück und zeigen sich mit ihrem Schicksal einverstanden. Claudio lernt in diesem Augenblick verstehen, dass er für seine Nächsten sehr viel bedeutete. Er empfindet eine starke Reue über sein unerfülltes Leben und eine große Sehnsucht weiter zu leben, doch es ist schon zu spät.

In Hofmannsthals *Märchen der 627. Nacht* begegnen wir einer typologisch sehr ähnlichen Hauptfigur wie Claudio im lyrischen Drama *Der Tor und der Tod*. Der fünfundzwanzigjährige Kaufmannssohn umgibt sich ebenfalls mit Kunstgegenständen, deren belebende Wirkung ihm die Beziehungen mit den Menschen ersetzen soll.

Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. [...] Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. (ER, 7)

Hinter der Wirkungskraft der Kunstwerke spürt der junge Mann die gestaltende Leidenschaft ihrer Schöpfer, mit der sie sich ihrer Arbeit hingegeben haben. Er möchte sich an dieser Kraft berauschen lassen und durch ihre Wirkung die Welt als Einheit wahrnehmen. Deshalb wird in diesem Zusammenhang im Text von der allegorischen Bedeutung der Ornamente berichtet, die in ihren (jugendstilhaften) Formen von den „verschlungenen Wunder[n] der Welt“ (ER, 7) erzählen. Ähnlich wie Claudio möchte auch der Kaufmannssohn die innere Verknüpfung mit der Welt aufnehmen, aber dabei will er isoliert von den Menschen und der äußeren Realität bleiben. Er ist nicht bereit, die innere Anteilnahme an den Objekten der Alltagswelt zu entwickeln, doch versucht er mittels der Rezeption von Kunstwerken zum Wesen der Dinge durchzudringen, denn die Kunst sei imstande, in geläuterter Form das Wesenhafte der Welt zu offenbaren, welches alle Objekte verknüpft.

So wie Claudio befindet sich auch der junge reiche Erbe in der Lebensphase eines „zweideutigen und schrecklichen Zwischenzustand[es] der noch unvollkommenen Verknüpfung mit der Welt“ (KE, 8). In dieser Übergangsphase zwischen der Präexistenz und der Existenz gilt es, aktiv zu werden und eine reale Verknüpfung mit

der Welt aufzunehmen. Der junge Mensch in diesem Lebensstadium ist bereits aus der Sphäre der Präexistenz herausgefallen und empfindet daher seine Vereinzelung und seine Unterwerfung unter das Schicksal viel stärker als zuvor. Der junge Erbe fühlt sich plötzlichen Angstzuständen ausgeliefert und um seine Sicherheit besorgt. Er empfindet Entfremdung von den Menschen und stellt fest, dass die anderen viel stärker als er selbst in der äußeren Lebensrealität verwurzelt sind. Er fürchtet sich vor dem Leben und davor, was es ihm bringen wird. In seiner Passivität erlebt er die Hilflosigkeit und Ohnmacht vor dem eigenen Schicksal und ängstigt sich vor der Unterwerfung des Menschen unter die Macht des blinden Zufalls und der Naturgesetze. Insbesondere die Vision des Alterns und des Todes erfüllt ihn mit Entsetzen. Seine Gefühle über zwei seiner alternden Diener werden mit folgenden Worten beschrieben: „Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden [...] [Es] lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wußten, in den Gliedern“ (ER, 12). Die Geschichte gipfelt in dem Moment, wo sich der junge Kaufmannssohn auf die Fahrt in die Stadt macht, um die anonyme Beschuldigung gegen seinen Lieblingsdiener zu prüfen. Die Absicht der Reise kann nicht erfüllt werden und die Hauptfigur macht sich schließlich auf einen ziellosen Spaziergang durch die Stadt, während dessen ihr kleinere unangenehme Ereignisse zustoßen, durch die sie in große innere Unruhe versetzt wird. Schließlich gelangt der junge Erbe an einen schmutzigen Kasernenhof, wo sehr kläglich aussehende Soldaten schwere Brotsäcke schleppen und andere ihren Pferden die Hufe waschen. Indem der Kaufmannssohn einem von ihnen aus Mitleid eine Münze zuzuwerfen versucht, wird er aus aller Kraft von dessen Pferd getreten. Die Geschichte endet mit dem Tod der Hauptfigur. Der junge Erbe stirbt in großen Schmerzen und mit dem Gefühl einer bitteren Wut gegen sein Leben und dessen Sinnlosigkeit.

Während Hofmannsthal *Das Bergwerk zu Falun* und *Der Kaiser und die Hexe* als Studien der Künstlerproblematik bezeichnete, ist im *Märchen der 672. Nacht* und im lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* die oben beschriebene Dilettantenproblematik dargestellt. Da die Hauptfiguren in allen diesen Werken sich jedoch durch einen ähnlichen Charakter auszeichnen, erscheint es sinnvoll, sie miteinander zu vergleichen. Was sie verbindet, ist nicht nur ihre Neigung zur (allegorisch dargestellten) Kunst, sondern auch ihre ähnliche Lebenseinstellung. Sowohl Elis als auch Claudio sowie der junge Kaufmannssohn erleben das Gefühl der Entfremdung vom Leben, vom Menschsein und von den anderen. Gleichzeitig glauben sie nicht an ihre Fähigkeit, selbst glücklich zu werden oder andere glücklich zu machen und sie sehnen sich zurück in die Zeit ihrer Kindheit. Es bestehen hier aber auch wesentliche Unterschiede. Im Gegensatz zu der Hauptfigur des *Bergwerks* hat Claudio keine Schicksalsschläge

durchgemacht. Sein Leben ist arm an Erlebnissen und an durchlittenen Schmerzen. Im Eingangsmonolog charakterisiert er sein Leben als „versäumt[-]“ (GD1, 282). Er hat die Anteilnahme an den „Erdendinge[n]“ verloren und die Menschen wurden ihm zu „Puppen“ und „stummen Tieren“ (GD1, 290). In der Kindheit und Jugend war er allerdings fähig, die Lebendigkeit aller Dinge zu spüren und er empfand sich selbst als ein „lebend Glied im großen Lebensringe“ (GD1, 287). Dieses Gefühl ist ihm aber nach dem Verlassen des Stadiums der Präexistenz abhanden gekommen und er hat keinen Schritt getan, um die verlorene Anteilnahme an der Welt wiederzugewinnen. Er konnte sich nie ins Leben „darein verweben“ und hat sich „niemals daran verloren“. Die Existenz (d.h. die höhere Stufe im Vergleich mit der Präexistenz) kann, Hofmannsthal zufolge, entweder durch Werk, Taten oder die Ehe (vgl. RA3, 602) erreicht werden, aber die Dilettanten, welche durch Claudio oder den Kaufmannssohn repräsentiert sind, haben sich auf keinen dieser Wege eingelassen. Anders ist die Situation in den Dramen *Das Bergwerk zu Falun* und *Der Kaiser und die Hexe*. Die Hauptfigur des letztgenannten Werkes, der Kaiser Porphyrogenitus, kann als eine Künstlerallegorie gedeutet werden, da das Werk vom Autor als Analyse der Künstlerproblematik bezeichnet wurde. Im Unterschied zu den oben geschilderten Dilettantenfiguren ist der junge Kaiser verheiratet und im Besitz eines übermäßig würdigen und verantwortungsvollen Amtes. Trotzdem ist er der Gefahr ausgesetzt, dass er sich in seinem Inneren vor den Menschen sowie vor den herrschaftlichen Pflichten verschließen könnte. Diese Gefahr ist durch seinen Umgang mit der Hexe symbolisiert. Im inneren Kampf des Kaisers siegt aber schließlich sein Verständnis der Zugehörigkeit zur diesseitigen Welt, die er als seine schicksalhafte Verpflichtung begreift. Dazu verhelfen ihm die Begegnungen mit den Menschen, für deren Situation er genug Mitleid und Verständnis aufbringt. Voller Mitgefühl und Sympathie greift er in ihre Leben ein, so dass er selber zu ihrem Schicksal und somit ein „lebend Glied im großen Lebensringe“ (GD1, 287) wird. Der Dilettant Claudio entwickelt weder das Mitgefühl mit den anderen noch die Liebe zum Schicksal und zum Menschsein. Er hatte eine Freundin, die ihn sehr liebte, aber er selbst war der Erwidern ihrer Gefühle nicht fähig. Anstatt durch sie zur Verknüpfung mit der Welt und zur verantwortlichen Lebensweise zu gelangen, wurde er nach einiger Zeit ihrer überdrüssig, so dass „[i]hr ganzes Bild [in ihm] vom Überdruß [...] entstellt [worden sei] / [...] so fürchterlich verzerrt / Des wundervollen Zaubers so entblößt / Die Züge sinnlos, das lebendige Haar / Tot hängend“ (GD1, 296). Elis im *Bergwerk zu Falun* gleicht der Figur des Dilettanten noch wesentlich stärker als der junge Kaiser. So wie Claudio¹⁶ sehnt auch er sich nach der jenseitigen Einheit der Dinge, nach der Schau der Welt als Einheit, die dem Wandel der Zeit nicht unterworfen ist. Von der herkömmlichen Wirklichkeit fühlt sich Elis regelrecht angeekelt. Das Motiv des Verdrusses, der an die Stelle der Liebe

tritt, finden wir auch im *Bergwerk zu Falun* zum Ausdruck gebracht. Das Mädchen, das Elis einst geliebt hatte, findet er nun „schal“ (vgl. DR2, 94). Doch bevor Elis in eine solche Gemütsverfassung geraten ist, sind beide Eltern ihm unter tragischen Umständen gestorben, was er sich ewig zum Vorwurf macht. Im Gegensatz zu Claudio oder dem jungen Erben (im *Märchen der 672. Nacht*) ist Elis infolge des traumatischen Erlebnisses vorzeitig aus der Präexistenz herausgefallen. Ihm graut vor seinem Leben und er sehnt sich zurück in die Sicherheit der Elternliebe und der Schuldlosigkeit. Trotzdem hat er anschließend eine Phase der Liebe zum erdegebundenen Leben und zu den Menschen durchgemacht. Diese Phase des Bergmannberufes ist in meiner Analyse zugleich die Allegorie des Dichterberufes, die sich durch die Vermittlung zwischen der Welt der platonischen Ideen (in Hofmannsthals Verständnis) und der äußeren Realität auszeichnet. Trotz allem zeigt sich schließlich, dass Elis' Angst vor dem Leben und sein Misstrauen gegenüber sich selbst und den anderen viel zu tief verwurzelt sind, als dass er sich den Menschen hingeben und sich „an das Leben verlieren“ könnte. Die vorliegende Analyse hat gezeigt, dass die Hauptursache hierfür aber nicht vordergründig in Elis' tragischen Erfahrungen liegt, sondern vor allem in der vom Vater vererbten Schwermut. Da es offenbar außerhalb von Elis' Kräften steht, ein dauerhaftes Vertrauen in sich selbst und in sein Leben zu finden, empfindet er die Flucht vor dem Leben mit Recht als sein Schicksal.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Thomas Mann*



Das folgende Kapitel analysiert Thomas Manns Auffassung der Kunst sowie der Künstlerfiguren in seinen Werken. Das Augenmerk richtet sich dabei vor allem auf drei Erzählungen, in denen Künstler als Hauptfiguren auftreten und die die charakteristischen Varianten des Künstlertypus im Werk des Autors repräsentieren. Die hier analysierten Werke gehören vornehmlich in Manns frühe Schaffensphase, in der sich der Autor mit der Kunstauffassung am eingehendsten beschäftigt hat. Der letzte Teil des Kapitels skizziert kurz auch das Spätwerk im Hinblick auf die gleiche Problematik.

Die drei Analysen im vorliegenden Kapitel zeigen, dass das Werk des Autors viele von den künstlerisch-philosophischen Konzepten reflektiert, denen im Schaffen seines österreichischen Zeitgenossen Hofmannsthal ebenfalls eine wichtige Rolle zukommt. In Manns Werk finden wir unter anderem Anklänge an das Dionysische in Gestalt der für Thomas Mann typischen Verknüpfung des Todes und des Rausches mit der Sphäre der Kunst. Das Dionysische als Phänomen wurde bereits im Kapitel „Hofmannsthal kunsttheoretische Ansichten“ erörtert. Stellen wir einen Vergleich des Dionysischen bei Mann und Hofmannsthal an, so gelangen wir zu dem Schluss, dass dieses Prinzip im Werk des österreichischen Dichters positiver wirkt als in der Auffassung seines deutschen Kollegen. Grundsätzlich steht Thomas Mann dem Dionysischen als einer chaotischen, auflösenden und orgiastischen Macht kritisch gegenüber. Hofmannsthal dagegen betrachtet das Dionysische vor allem als diejenige Kraft, die das Leben schön und tief macht und die den Einzelnen in die Lebensgemeinschaft integriert.¹ Allerdings erscheint in Manns Werk die dionysische Sehnsucht nach der Vereinigung mit der Welt bzw. der Auflösung der Individualität als eine äußerst verlockende Kraft und sie wird nicht ausschließlich negativ aufgefasst. Dies belegt unter anderem die Beschreibung von Thomas Buddenbrooks faszinierender Lektüre Schopenhauers und sein überwältigender Wunsch nach der Selbstauflösung im gleichnamigen Roman (vgl. BU, 667-673). Das Dionysische repräsentiert hier die Lebensweisheit im Gegensatz zu der sinnlos gewordenen Alltagsrealität.

Ein weiteres für Hofmannsthal und Mann gemeinsames Thema, das auf ein künstlerisch philosophisches Konzept zurückgeführt werden kann, ist der Blick des Künstlers auf die äußere Wirklichkeit, die von diesem als Abglanz der platonischen Ideen im Sinne Schopenhauers wahrgenommen wird. Auch dieses Thema wird im folgenden Kapitel in Bezug auf Manns Werk analysiert – vor allem in den Novellen *Tristan* und *Der Tod in Venedig*. Es zeigt sich, dass Thomas Mann in seinem Werk das künstlerische Bestreben, reine platonische Ideen darstellen zu wollen, ins Lächerliche zieht. Es geht ihm vielmehr um eine realistische Darstellung der Figuren, deren Vorbilder hauptsächlich den realen Personen aus seinem Leben entstammen. Diese sollten eine möglichst plastische und tiefgründige Wiedergabe der von ihm beschriebenen Realität sein. Kritisch äußert sich Mann in seinem Tagebuch über eine „Höhenkunst“ oder „Tempelkunst“ wie er sie im Werk Wagners und Georges verkörpert sah (vgl. KU, 66).

Ein für Thomas Manns Kunst- und Künstlerauffassung kennzeichnendes Motiv ist der Gegensatz zwischen Bürgertum und Künstlertum. Das folgende Kapitel zeigt diese Dichotomie vor allem an drei Beispielen – den Erzählungen *Tristan*, *Tonio Kröger* und *Der Tod in Venedig*. Während *Tristan* einen im krassen Gegensatz zum Bürgerlichen stehenden Künstler thematisiert (und zugleich parodiert), repräsentiert *Tonio Kröger* einen zwischen den Sphären des Künstler- und Bürgertums schwankenden Menschen, der sich nach einer symbiotischen Verknüpfung der beiden Gegensätze sehnt. So zeigt das Kapitel beide für den Autor charakteristischen Künstlertypen. *Der Tod in Venedig* analysiert eine nur scheinbar reife Künstlerexistenz, die den Künstler-Bürger Gegensatz nur äußerlich überwunden hat, ihre Werteorientierung aber preisgab.

Wenn wir die Kunstauffassung Manns und Hofmannsthals vergleichen, entdecken wir mehrere interessante Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Beide Autoren lehnen die Idee der *L'art pour l'art* ab, denn die Kunst sei nicht zwecklos, sondern vielmehr ein Mittel der Integrierung des Einzelnen ins Leben. Künstler und kunstnahe Figuren bei Hofmannsthal und Mann sind üblicherweise Außenseiter. Thomas Manns typische Künstler befinden sich in ihrer Jugendphase in einer Protesthaltung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft.² Hofmannsthals Figuren machen meist keine jugendliche Protestphase durch. Vielmehr werden sie zu angepassten und willenlosen Welt- und Selbstbeobachtern, denen die Fähigkeit schöpferisch zu werden, abhanden gekommen ist. Hofmannsthal weist vor allem auf die Gefahren der Tat- und Willenlosigkeit des modernen Menschen hin, während Thomas Mann auch ihr scheinbares Gegenteil – den Verzicht auf die Reflexion – in *Tod in Venedig* – an den Pranger stellt. Die Handlung der letztgenannten Novelle zeigt, dass die „Kunsttriebe“ allein, nämlich das Apollinische und das Dionysische, ohne das Korrektiv der Reflexion und der Ethik den Einzelnen nicht leiten können. Obwohl das Apollinische mit solchen Begriffen wie

Maß und Form konnotiert ist, gewährleistet es ohne die ethische Grundlage keine Richtigkeit der Lebensführung. T.J. Reed weist darauf hin, dass es gerade die apollinische Schönheit (des Jungen Tadzio) ist, die die Hauptfigur der Novelle *Der Tod in Venedig* konsequenterweise in die dionysische Selbstdestruktion und in den Tod führt (vgl. REE, 405). Im Spätwerk Hofmannsthals sowie Thomas Manns zeigt sich schließlich, dass die beiden Autoren die Lebensaufgabe des Einzelnen darin finden, sich für andere aufzuopfern und in diesem Akt die wahre menschliche Sendung zu entdecken. Sowohl Hofmannsthal als auch Thomas Mann sehen den Menschen und insbesondere den Künstler als einen Versöhner der Gegensätze, der dazu berufen ist Extreme auszugleichen. So vermittelt er zwischen den Sinnen und der Moral, zwischen der Erdgebundenheit und den platonischen Ideen oder zwischen dem Intellekt und der Leidenschaft. Diese Idee sehen wir im Werk der beiden Autoren verarbeitet – vornehmlich in Hofmannsthals *Frau ohne Schatten* oder Thomas Manns Goetheroman *Lotte in Weimar*.

1. Tristan

Ebenfalls in Thomas Manns Blick auf die Kunst und den Künstler spielt das Konzept der platonischen Idee eine wesentliche Rolle. Besonders anschaulich lässt sich diese Problematik an *Tristan* (1903) zeigen – der Titelnovelle des gleichnamigen Bandes, mit dem sich der schriftstellerische Ruhm des Autors endgültig befestigt hat. *Tristan* reflektiert den für Thomas Mann typischen Künstler-Bürger-Gegensatz, indem er die Repräsentanten der beiden Kategorien – doch besonders die Künstler – parodiert. Als Vertreter der Sphäre des Künstlertums gilt in der vorliegenden Novelle der Romancier Detlev Spinell – der Autor eines einzigen Romans, dessen Beschreibung ein typisches Werk des Ästhetizismus der Jahrhundertwende assoziiert. Dies äußert sich sowohl in der graphischen Gestaltung, die jugendstilhafte Motive ahnen lässt³, als auch vor allem im Inhalt des Buches.

Es spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlesener Gegenstände waren, voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. (FE, 225)

Ästhetizistische Werke der Jahrhundertwende widmeten sich mit Vorliebe der Kontemplation von bereits existierenden Kunstwerken und analysierten ihre Wirkung auf die Rezipienten. Als ein typisches Beispiel der so genannten „Möbelpoesie“ erscheint der italienische Schriftsteller Gabriele d’Annunzio, beschrieben im frühen Aufsatz Hugo von Hofmannsthals. Der Wiener Autor schildert an D’Annunzios

Beispiel die Neigung seiner Zeitgenossen, sich nur von künstlicher Schönheit (Kunstwerken) beeindrucken zu lassen: „Ein Antiquitätenladen [ist für sie] die rechte Insel Cythera; wie andere Generationen sich in den Urwald hinaus–, ins goldene Zeitalter zurückgeträumt haben, so träumen [sie sich] auf gemalte Fächer“ (GD1, 183). In diesem Zusammenhang ist besonders Hans R. Vaget's Hinweis interessant, der von D'Annunzios Roman *Triumph des Todes* als von einer Inspirationsquelle für *Tristan* spricht. Im erwähnten Werk D'Annunzios, so wie später in Thomas Manns *Tristan*, werde „[Wagners] Tristan-Musik [für die Handlung der Novelle] gleichsam als Vehikel zum Tode [eingesetzt]“ (VA, 558).

Manns Satire *Tristan* legt eine an Nietzsche geschulte Ästhetizismus-Kritik an den Tag. Der spätere Nietzsche beurteilt Künstler je nach dem, auf welche psychologischen Voraussetzungen ihr Schaffen zurückzuführen sei. In der *Fröhlichen Wissenschaft* schildert der Philosoph mehrere Typen von Künstlern und Kunstrezipienten in Bezug auf ihr Verhältnis zum Leben. Dieser Theorie zufolge leidet Detlev Spinell in Manns *Tristan* an der Verarmung des Lebens und deshalb sucht er in der Kunst „den Rausch, den Krampf, die Betäubung [und] den Wahnsinn“ (NIE3, 620). Typisch für ihn ist, dass die Schönheit ihn zuweilen in einen unkontrollierbaren Rausch versetzt.⁴ Zugleich ist Spinell ein Menschentypus, der das rohe alltägliche Leben hasst, während ihn Todeserscheinungen (z.B. der Liebestod in *Tristan und Isolde*) faszinieren. Die folgende Beschreibung Nietzsches charakterisiert ihn:

Das Verlangen nach Zerstörung, Wechsel, Werden kann der Ausdruck der übervollen, zukunftsschwangeren Kraft sein [...], aber es kann auch der Haß des Mißratenen, Entbehrenden, Schlechtweggekommenen sein, der zerstört, zerstören muß, weil ihn das Bestehende, ja alles Bestehn, alles Sein selbst empört und aufreizt. (NIE3, 621)

In der Figur Detlev Spinells sehen wir einen „lebensfeindlichen“ Ästhet, dessen Hass gegen das Leben an vielen Stellen hervorgehoben wird, wobei häufig von der „Schönheit des Todes“ (FE, 255) oder etwa von der „Verklärung des Verfalls, der Auflösung und des Verlöschens“ (FE, 254) die Rede ist. Am deutlichsten kommt Spinells Hass gegen das Leben zum Ausdruck in seinem Brief an den Kaufmann Klötterjahn, wo er bekennt: „Nehmen Sie das Geständnis, mein Herr, daß ich Sie hasse, [...], wie ich das Leben selbst hasse, das gemeine, das lächerliche und dennoch triumphierende Leben, das Sie darstellen, den ewigen Gegensatz und Todfeind der Schönheit (FE, 256).“ Nietzsches Konzeption zufolge deutet der ästhetische Genuss an den Erscheinungen des Verfalls und des Todes auf einen Menschentypus hin, der für das Leben zu schwach ist und sich daher instinktiv nach dem Tod sehnt. In *Tristan* sowie in anderen Werken beschreibt Thomas Mann mit Vorliebe auch körperliche Symptome, die auf die Lebensuntüchtigkeit hinweisen. In der hier analysierten Novelle

sind es unter anderem: kariöse Zähne (bei Spinell), die Schatten in den Augenwinkeln (bei Gabriele Klöterjahn), ihre Blässe oder ihr blaues nervöses Äderchen an der sonst weißen Stirn.

Trotz aller Kritik an Spinell repräsentiert diese Figur einen charakteristischen Künstler-Typus der Jahrhundertwende. Ähnlich wie Schopenhauers Künstler-Genie empfindet Spinell eine Abneigung gegen die Alltagsrealität und ihre Repräsentanten – die einfachen Bürger, welche alltäglich ohne Sinn für Schönheit und Weisheit der Befriedigung ihrer Triebe nachgehen. Der Künstler Detlev Spinell passt auch ins Künstler-Bild des *frühen* Nietzsche in dessen *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Der Philosoph benennt hier zwei Triebkräfte, die sich an jeder Kunstproduktion maßgeblich beteiligten: den Kunsttrieb des Dionysischen und des Apollinischen. Die apollinische Anschauungsweise findet bei Spinell ihren Ausdruck in seinem Sinn für die Schönheit der Form. Spinells Werk soll sich mit besonderem Eifer der Beschreibung von „erlesene[n] Gegenstände[n]“ wie etwa Gobelins, Porzellan und Kleinodien aller Art widmen. Auch in der Gesellschaft konnte Spinell, wenn auch selten, „in ästhetischen Zustand“ (FE, 225) verfallen, „wenn der Anblick von irgend etwas Schönerem, der Zusammenklang zweier Farben, eine Vase von edler Form, das vom Sonnenuntergang bestrahlte Gebirge ihn zu lauter Bewunderung hinriß“ (FE, 225). „‘Wie schön!’ sagte er [...] ‚Gott, sehen Sie, wie schön!’ [...] und er war imstande, blindlings die distinguiertesten Herrschaften, ob Mann oder Weib, zu umhalsen in der Bewegung solcher Augenblicke ...“ (FE, 225). Die Momente der Begeisterung für die äußere Wirklichkeit kommen bei Spinell jedoch nur selten vor, denn er baut sich mittels seiner Phantasie eine Welt auf, für die die äußere Wirklichkeit allenfalls eine Inspirationsquelle bedeutet. Wenn er zum Beispiel eine schöne Frau trifft, „starr[t] [er ihr nicht] plump und wirklichkeitsgierig ins Gesicht, so dass er sich „den Eindruck einer fehlerhaften Tatsächlichkeit davontrüge“ (FE, 232). Stattdessen streift er sie „nur mit einem halben Blicke“ und „der verwischte Schatten von ihr [...] genügt, [s]eine Phantasie anzuregen und [s]ich ein Bild fortnehmen zu lassen, das schön ist ...“ (FE, 231). Später verliebt sich Spinell in die todkranke verheiratete Gabriele Klöterjahn, von der er sich die Geschichte ihres ersten Treffens mit ihrem künftigen Mann erzählen lässt. Ihr wirklichkeitstreues Erzählen verarbeitet er zu einem märchenhaften Mythos, den er später in seinem Brief an Gabriele Mann schildert. Diese Beispiele zeigen, dass Spinell – als eine Künstlernatur – sich in eine halb-wirkliche Welt flüchtet, in der die reale Welt zu etwas „Höherem“ umgebildet wird, um so als „platonische Idee“ hervorstrahlen zu können. Spinells Sehnsucht nach den „platonischen Ideen“ ist bei ihm die Folge seiner Abneigung gegen die Realität. Diese Sehnsucht kompensiert seinen Hass gegen die reale Welt. Spinell erscheint freilich stark karikiert als das negative Bild eines Künstlers, der das Leben hasst und der

bezuglos zur Wirklichkeit und zu seinen Mitmenschen steht. Er kann die Rolle eines Vermittlers zwischen der Welt der „platonischen Ideen“ und der äußeren Wirklichkeit nicht meistern.

An Detlev Spinell können wir nicht nur den apollinischen, sondern auch den dionysischen Gemütszustand beobachten. Der dionysische Kunsttrieb steht dem apollinischen insofern entgegen, als er nicht die Verklärung der Formen, sondern deren Zerstörung anstrebt. Er findet seinen Ausdruck in der Sehnsucht nach der Aufhebung der individuellen Existenz – in der Bejahung des Todes und der Vernichtung. Im Bereich der Kunst repräsentiert diesen Wahrnehmungsmodus die Musik. Die Handlung der Novelle *Tristan* gipfelt in Gabriele Klöterjahns Klavierspiel von Wagners *Tristan und Isolde*, zu dem sie sich von Spinell überreden lässt. Wagners Oper, von Schopenhauers Philosophie inspiriert, handelt von der unglücklichen Liebe zwischen Tristan und Isolde, als deren einziger Zufluchtsort der Tod erscheint. Doch nicht nur das, denn der Tod wird in diesem Werk *im Allgemeinen* als die einzige Stätte der wahren Vereinigung zweier Menschen gezeigt. Spinell stilisiert sich selbst zu Tristan und Gabriele wird in seinen Augen zu Isolde, für die er eine tiefe Liebessehnsucht spürt, die jedoch nur im Tod in Erfüllung gehen kann. Während der Erzähler der Novelle Gabrieles Klavierspiel beschreibt, deutet er den metaphysischen Hintergrund von Wagners Oper an, besonders indem er die hier geschilderte Todes- und Liebessehnsucht als identisch entlarvt.

O überschwenglicher und unersättlicher Jubel der Vereinigung im ewigen Jenseits der Dinge! [...] Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis erschaute, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einziges Sehnen, die Sehnsucht hin zur heiligen Nacht, der ewigen, wahren, der einsmachenden ... (FE, 246-7)

In seiner frühen Schrift *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* erklärt Nietzsche das Prinzip des Dionysischen in dessen Wechselwirkung mit dem Apollinischen. Durch die Betonung des gegenseitigen Zusammenspiels tritt hier die Verknüpfung des dionysischen Kunsttriebs mit dem Tod einigermaßen in den Hintergrund. Der junge Philosoph betrachtet das Dionysische vor allem als ein Mittel zur Befähigung des Menschen, Leiden als Bestandteil des Lebens zu akzeptieren und mit ihnen fertig zu werden. Im Gegensatz dazu bedient sich Detlev Spinell in *Tristan* der dionysischen Wagnermusik als eines Werkzeugs, welches seine Todessehnsucht verstärken und sie metaphysisch begründen soll. Nach Gabrieles Klavierspiel von *Tristan und Isolde* verschlechtert sich ihr gesundheitlicher Zustand dramatisch und es wird angedeutet, dass sie bald darauf stirbt.

Wenn Detlev Spinell die Dinge als platonische Ideen (im Sinne Schopenhauers) betrachtet, dient ihm dies als ein Mittel zur Abwehr gegen die äußere Realität. Ähnlich

nutzt er die Musik aus – das dionysische Medium. Die dionysische Wahrnehmungsweise ermöglicht ihm, die äußere Lebensrealität als „schattenhaft“ und unwirklich zu durchschauen. Thomas Mann hat in der Novelle *Tristan* also einen zeittypischen Künstler karikiert, der sich Menschen entfremdet hat und die Kunst als ein Abwehrmittel gegen alle störenden Einflüsse von außen benutzt. Spinells Ästhetizismus wird in der vorliegenden Novelle zur Zielscheibe von Spott. Am deutlichsten kommt dies am Ende des Werkes zum Vorschein, wenn Spinell nach dem Blick in die Augen des kerngesunden Säuglings erschrickt und innerlich die Flucht ergreift.

2. Tonio Kröger

Die Novelle *Tonio Kröger* nimmt eine wichtige Stellung innerhalb des Werkes Thomas Manns ein, vor allem wegen ihres programmatischen und konfessionsartigen Charakters. Die Hauptfigur setzt sich intensiv mit sich selbst auseinander und versucht ihre Stelle innerhalb der Gesellschaft zu definieren. Tonio Kröger sieht sich selbst als einen Künstler, der eine allzu tiefe Sehnsucht nach dem „normalen“ bürgerlichen Leben empfindet. In seiner Jugend verspürte er eine kaum überbrückbare Kluft zwischen sich selbst und der bürgerlichen Welt, die ihn in seiner norddeutschen Heimatstadt umgab. Damals sehnte er sich nach der Kunst, die in seinen Augen das Erhabene, Schöne und Geistige repräsentierte (symbolisiert durch Schillers *Don Carlos*) im Gegensatz zur Banalität und Grausamkeit der bürgerlichen Gesellschaft. Später wurde Tonio Kröger Schriftsteller. „Er ergab sich ganz der Macht [...] des Geistes und Wortes [...]. Sie schärfte seinen Blick [...] und zeigte ihm das Innere der Welt und alles Letzte, was hinter den Worten und Taten ist. Was er aber sah, war dies: Komik und Elend – Komik und Elend“ (FE, 291-2). Der Künstler Tonio Kröger wurde auf diesem Wege erfüllt von „Spott für das plumpe und niedrige Dasein, das ihn so lange in seiner Mitte gehalten hatte“ (FE, 291).⁵ Es gab allerdings einiges, was dem Literaten sein Leiden an der Welt einigermaßen zu kompensieren vermochte: erstens den Stolz auf sich selbst und den eigenen Scharfsinn, zweitens „die Lust am Worte und der Form“ (FE, 292) – d.h. die Freude an der Schönheit des künstlerischen Ausdrucks. Dieses gesellschaftskritische Stadium von Tonio Krögers Entwicklung erinnert stark an Detlev Spinell – die bereits geschilderte Hauptfigur in der Erzählung *Tristan*. Was Tonio Kröger von Spinell unterscheidet, ist seine spätere Umkehr zur Liebe zu den einfachen Menschen (Bürgern), die bereits in seiner frühen Jugend (trotz aller Gegensätze) seine Gefühlswelt prägte. Der erwachsene Tonio leidet sogar an Gewissensbissen gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft, für die er früher nur

Verachtung übrig hatte und die ihn allerdings nun als offiziell anerkannten Schriftsteller mit Ehrungen überhäuft. Er ist am Ende überzeugt, dass die wahre Kunst sich nach Liebe und Zuneigung zum Menschlichen sehnt. Er bekennt sich zu einer Art „Künstlertum [...], so tief, [...], daß keine Sehnsucht ihm süßer und empfindenswerter erscheint als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit“ (FE, 340).

Tonio Kröger verachtete das Leben zuerst als roh und banal, doch nach der frühen Phase der Enttäuschung und des Verdrusses, schlug seine Auffassung ins Gegenteil um. Diese Entwicklung steht im Einklang mit der Tendenz der damaligen Zeit, denn das Leben (bzw. das ‘Leben’⁶) wurde um die Entstehungszeit des Werkes (1903) zu einem literarischen und philosophischen Schlagwort. Seine Popularität rührt vor allem von Nietzsches Erklärung des Dionysischen als eines Kunst- und Lebenstriebes her sowie von zahlreichen daran anknüpfenden vitalistischen Lebenskonzepten (Lebensphilosophie). Thomas Mann distanziert sich zumindest teilweise von diesen Auffassungen, indem er sein Alter Ego Tonio Kröger erklären lässt:

Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn aufs Schild erhebt! [...] ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag. Nein, das ‘Leben’, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, – nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität! (FE, 304-5)

Tonio Kröger empfindet eine sehnsuchtsvolle Liebe zur Welt der Gewöhnlichkeit bzw. des Bürgertums. In den Vordergrund tritt dabei die erotische Komponente dieses Gefühls, die bereits seine Freundschaft mit Hans Hansen und später die platonischen Liebe zu Inge Holm dominierte. Die Ablehnung des Dionysischen, der rauschhaft sinnlichen Trunkenheit, gilt für Tonio offenbar nur im beschränkten Maße. Wozu er in der Phase seiner Zuwendung zum „Normale[n], Wohlanständige[n] und Liebenswürdige[n]“ (FE, 305) zurückfand, war keine primär von universeller geistiger Humanität bestimmte Liebe, sondern vielmehr eine erotisch begründete Zuneigung, die stets nach subjektiver Erfüllung trachtete. Daher teilt Tonio Menschen grundsätzlich in zwei Gruppen ein: Erstens sind es die Leidenden, Tragischen und Lächerlichen (vgl. Mann 1981: 340), zu denen auch er, bzw. die Künstler, gehören. Doch „[s]eine tiefste und verstohlenste Liebe gehört [der zweiten Gruppe an:] den Blondenen und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen“ (FE, 340).

Tonio Kröger bekennt: „Zuweilen gerate ich auf irgendein Podium, finde mich in einem Saale Menschen gegenüber, die gekommen sind, mir zuzuhören [...] Ich finde die Herde und Gemeinde, die mir wohlbekannt ist: [...] Leute mit ungeschickten Körpern und feinen Seelen, Leute, die immer hinfallen, sozusagen, [...] immer nur Leidende und Sehnsüchtige und Arme und niemals jemand von den anderen, den Blauäugigen [...] die den Geist nicht nötig haben!“ (FE, 305)

Im Gegensatz zum frühen Roman *Buddenbrooks* werden in *Tonio Kröger* das Bürgerliche bzw. die Bürger idealisiert. Die Kritik am Bürgerlichen ist zwar auch hier zuweilen vorhanden; jedoch eher in einer verharmlosenden und sentimentalischen Gestalt. Das Bürgerliche wird hier zum Sinnbild für das Harmlose, was in den *Buddenbrooks* sicher nicht der Fall war. Dort werden manche Schwächen der Lehrer oder Kaufleute, also der Vertreter der bürgerlichen Schicht, an den Pranger gestellt. Alle Mitglieder der kaufmännischen Familie in mehreren Generationen werden nuanciert und vielseitig geschildert. Während in den *Buddenbrooks* die Kunst vor allem als Zufluchtsort vor der bürgerlichen Welt dient, ist es für den Künstler *Tonio Kröger* letztlich die „harmlose“ bürgerliche Welt, in die er sich zu flüchten wünscht. Dieser Wandel entspricht der persönlichen Entwicklung des Autors.

3. Der Tod in Venedig

Eine tiefe Analyse der Künstlerexistenz und ihrer Beziehung zu den moralischen sowie ästhetischen Werten stellt *Thomas Manns* Novelle *Der Tod in Venedig* dar. Auf dem Hintergrund der Erzählung spielt der Gegensatz Apollinisch-Dionysisch eine wesentliche Rolle. Der Erzähler schildert hier Ereignisse, die im Tod des berühmten Dichters *Gustav von Aschenbach* gipfeln. Vom Blickpunkt des Kontrastes zwischen den beiden Kunsttrieben her (dem Dionysischen und dem Apollinischen) macht die Hauptfigur eine innere Entwicklung durch, die weg vom Apollinischen hin zum Dionysischen führt. Noch bevor *Aschenbach* den Weg zum apollinischen Kunsttrieb fand, hatte er, ähnlich wie *Tonio Kröger*, in seiner Jugend „dem Geiste gefrönt“ (FE, 569). Der „Geist“ repräsentiert im Kontext des Werkes die scharfsinnige Betrachtung der Welt, die eine schopenhauerisch gefärbte Kritik an der Welt übt und die das Wesen des Menschen als unfrei charakterisiert. Während *Tonio Kröger* in dieser Situation zu einer Art zwischenmenschlicher Liebe zurückfindet, entschließt sich *Aschenbach*, auf eine durch Mitmenschlichkeit begründete Liebe zu verzichten (vgl. FE, 570). Das oberste Prinzip wird für ihn der Wille nach der Selbstdurchsetzung und der Überwindung von Hindernissen, die sich ihm in den Weg stellen könnten. Diese Lebenseinstellung äußert sich zunächst in einer eher sublimierten Form, die sich im

Streben nach dem Schriftstellerruhm bezeugt und die ihre Kraft auf die ästhetische Formung der Kunstwerke verwendet. Das Schaffen des reifen Aschenbach wird charakterisiert durch „jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung, welche [ihnen] fortan ein so sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität [verleiht]“ (FE, 570). Die Hervorhebung der Form in der Kunstauffassung des Dichters weist auf das apollinische Kunstprinzip hin. Die Attribute, die Nietzsche mit dem Apollinischen assoziiert, sind vor allem diese: das Maß, die Form, der Traum, das Wort und die Bildhauerkunst. Aschenbachs asketische Lebensweise vor seiner schicksalhaften Reise nach Venedig steht im Einklang mit dem apollinischen Kunstprinzip. Seine Betrachtung des Jungen Tadzio unmittelbar nach der Ankunft in Venedig, lässt diesen zunächst wie eine antike Statue erscheinen – ein apollinisches Schönheitsobjekt.

Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch in bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. (FE, 585)

Tadzio, der „vollkommen schön war“ (FE, 585), wird für Aschenbach immer deutlicher zu einem Objekt erotischer Sehnsucht. Somit entfernt sich der Künstler immer weiter von der Sphäre des Apollinischen und fällt dem Dionysischen anheim, das unter anderem durch Rausch, Verzückung, Wahnsinn und Sexualität repräsentiert wird. Thomas Mann selbst bemerkt in Bezug auf *Tod in Venedig*: „Wieder war mein Thema der verwüstende Einbruch der Leidenschaft, die Zerstörung eines geformten, scheinbar endgültig gemeisterten Lebens, das durch den ‘fremden Gott’, durch Eros-Dionysos entwürdigt und ins Absurde gestoßen wird“ (UM, 72).

Allerdings kommt Aschenbachs Wandel nicht unvermittelt, sondern vielmehr als Konsequenz seines Wertesystems. Aschenbach hat bereits in der apollinischen – formgebundenen Phase seines Lebens den Willen zur künstlerischen Größe und Schönheit als den allein entscheidenden Wert seines Lebens festgelegt. Aschenbachs Moralauffassung hat sich vor allem auf die vitalistischen Werte wie Wille, Tat und Leidenschaft gestützt, während er alle „hemmenden“ Mitleidsgefühle verwarf. Sein moralischer Grundsatz wurde „die Abkehr von allem moralischen Zweifelssinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund, die Absage an die Laxheit des Mitleidssatzes, daß alles verstehen alles verzeihen heiße, und was sich hier vorbereitete, ja schon vollzog, war jenes ‘Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit’“ (FE, 570). Aschenbach hatte sich entschlossen, „das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, [...], sofern es den

Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist“ (FE, 570). Der Erzähler selbst macht aber auf die gefährlichen Folgen dieser Einstellung aufmerksam:

Aber moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens, der auflösenden und hemmenden Erkenntnis, – bedeutet sie nicht wiederum eine Vereinfachung, eine sittliche Vereinfältigung der Welt und der Seele und also auch ein Erstarren zum Bösen, Verbotenen und sittlich Unmöglichen? (FE, 570)

Am Ende äußert sich Aschenbachs Lebenseinstellung konsequenterweise als Hingabe an die vollkommene Hemmungslosigkeit – in diesem Fall an eine verbotene erotische Sehnsucht. Aschenbachs Empfindung steigert sich zu einer leidenschaftlichen Verliebtheit: „So wußte und wollte denn der Verwirrte nichts anderes mehr, als den Gegenstand, der ihn entzündete, ohne Unterlaß zu verfolgen, von ihm zu träumen, wenn er abwesend war, und nach der Weise der liebenden seinem bloßen Schattenbild zärtliche Worte zu geben“ (FE, 619). In der Stadt grassierte inzwischen die Cholera-Seuche. Aschenbach, der die Gefahr gekannt hatte, entschloss sich zu bleiben. Es erfüllte ihn die heimliche Hoffnung, dass vielleicht er allein und Tadzio lebendig bleiben würden. Schließlich starb der berühmte Dichter am Strand an der Seuche, Tadzio mit dem Blick folgend, während dieser „am Rande der Flut [...] vorm Nebelhaft-Grenzenlosen [...] die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeutete [...] ins Verheißungsvoll-Ungeheure“ (FE, 641).

Der Text von *Tod in Venedig* zeichnet sich durch eine große Anzahl versteckter Anspielungen aus, die sehr oft auf die altgriechische Mythologie hinweisen. Beispielsweise können mehrere Personen, denen Aschenbach auf seiner Reise nach Venedig begegnet, mit Charon und Hermes (den mythischen Begleitern auf der Reise ins Todesreich) assoziiert werden. Der Text enthält außerdem versteckte Passagen aus altgriechischen Werken – vor allem aus Platon und Plutarch, die vom Autor nur leicht verändert wurden. Mit Hilfe dieser Verweise geht Aschenbachs innerer Monolog schließlich auf Platons Gedanken hinsichtlich der Knabenerziehung ein, die in der Auffassung des antiken Philosophen durch das Schöne zum Guten führen soll. Selbst Aschenbach, kurz vor seinem Tod, kommt zu dem Schluss, dass „Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft“ (FE, 638). Aschenbach bezeichnet die Dichter schließlich als weder „weise noch würdig“ (FE, 638). Sie müssten „notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühles bleiben [...] Die Meisterhaltung [ihres] Stiles [ist] Lüge und Narrentum, [ihr] Ruhm und Ehrenstand eine Posse“ (FE, 638). Eindeutig verwirft er Platons Idee, dass der Dichter ein geeigneter Jugenderzieher wäre: „Volks- und Jugenderziehung“ durch Dichter bezeichnet er als „ein gewagtes, zu verbotendes Unternehmen“ (FE, 638).

Zur Scheiterung des „würdig gewordene[n] Künstler[s]“ (FE, 637) Aschenbach hat dessen Entfernung von der Realität beigetragen. Der etwa vierzehnjährige polnische Junge Tadzio wurde ihm zu einem halb mythischen Gott und zum Inbegriff von Schönheit. Der Junge hat in den Augen des Künstlers die irdische Identität und Bestimmtheit verloren. Aschenbach verzichtete darauf, mit Tadzio jedwede Art gesellschaftlich akzeptierbarer Kommunikation anzuknüpfen. Stattdessen beschäftigte er sich fast ununterbrochen damit, ihn zu beobachten. Der Erzähler nimmt ausdrücklich Stellung dazu: „Dieser Schritt [das Ansprechen des Jungen][...]hätte sehr möglicherweise zum Guten, Leichten und Frohen, zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war“ (FE, 609). Ähnlich wie Detlev Spinell in der Novelle *Tristan* hat Gustav von Aschenbach sich in eine halb-wirkliche Welt geflüchtet, in der die nüchterne Realität zu etwas „Höherem“ umgebildet werden sollte. Dieses Verfahren führt bei Aschenbach sowie bei Spinell zum Ignorieren von Mitmenschen samt ihren Gefühlen, Bedürfnissen und ihrer ganzen Persönlichkeit. Spinell sowie Aschenbach werden zu gefühllosen Beobachtern ohne Bezug zur Realität. Die Reduzierung Tadzios in Aschenbachs Wahrnehmung zu einer Art „platonische[n] Idee“ der Schönheit, führt fatale Folgen für den Künstler mit sich. Dieser verliert schließlich die Fähigkeit, zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit zu unterscheiden. Das dionysische Gefühl der Sehnsucht nach seinem Liebesobjekt beherrscht ihn vollständig, so dass er nicht mehr bereit ist, von seiner Leidenschaft Abstand zu halten. Als Dichter hätte er sein inneres Erlebnis zuerst verarbeiten müssen, um es anschließend künstlerisch transformieren und darstellen zu können. Als Mensch scheitert er am Verlust seiner wahren Identität, die bei ihm durch die Tendenz zu einer inhaltslosen Form verdrängt wurde.

4. Thomas Manns Spätwerk

1940 hat Thomas Mann geschrieben, dass die Erzählung *Der Tod in Venedig* (1913) in seinem persönlichen Leben als Schriftsteller „[...] einen Abschluss bedeutete: sie war die moralisch und formal zugespitzteste und gesammelteste Gestaltung des Décadence- und Künstlerproblems, in dessen Zeichen seit ‘Buddenbrooks’ [s]eine Produktion gestanden hatte, und das mit dem ‘Tod in Venedig’ tatsächlich ausgeformt war [...]“ (UM,74).

Wie in den einzelnen Unterkapiteln gezeigt wurde, hat Thomas Mann seine Ansichten zu der Künstlerproblematik bereits in seiner frühen Schaffensperiode erklärt. Die turbulente politische Entwicklung, die falsche Einschätzung der Lage und der Streit mit dem Bruder nötigten ihn, sich mit der politischen bzw. allgemein

gesellschaftlichen Situation auseinanderzusetzen. 1914 hatte der Autor in die allgemeine Kriegsbegeisterung eingestimmt. Seine Stellungnahme versuchte er im umfangreichen Buch *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu rechtfertigen. In zahlreichen Vorträgen erklärte und korrigierte er seine Ansichten. „Beginnend 1921, seit 1923 dann mit steigender Häufigkeit und strikter Konsequenz“ (KU, 354) hat Thomas Mann den Nationalsozialismus bekämpft.

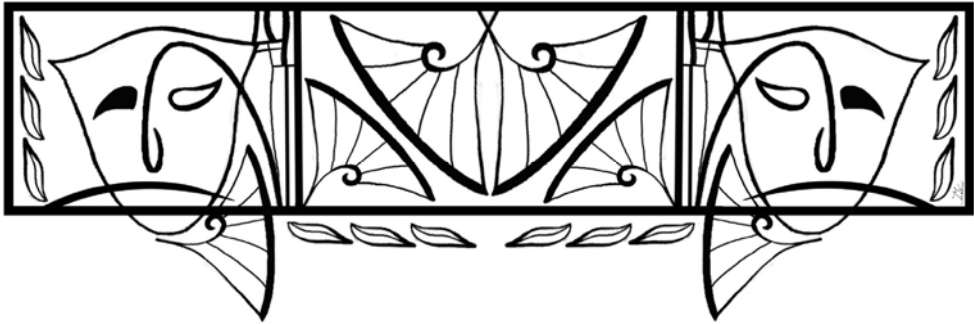
Thomas Manns Frühwerk konzentriert sich auf die Problematik eines einsam stehenden Künstlers. Von der Realität angeekelt steht er zunächst der ganzen bürgerlichen Gesellschaft gegenüber. Nach der Phase der Zuwendung zum „Geist“ sieht er sich der Versuchung des Verzichts auf die Moral und der Hingabe an die Schönheit ausgesetzt. Mit anderen Worten handelt es sich vor allem um die existenzielle Suche nach der Harmonie zwischen den Gegensätzen „Geist“ und ‚Leben‘. Auch literarische Figuren in Thomas Manns späterem Werk setzen sich mit diesen für sie typischen Problemen und Fragestellungen auseinander. Thomas Mann selbst macht auf die kontinuierliche Thematisierung der Künstlerproblematik in seinem Werk aufmerksam. In seinem Vortrag (später Essay) *On Myself* spricht er über den Roman *Joseph und seine Brüder*, der bereits zu seinem Spätwerk gehört und erinnert dabei an die Tatsache, dass sein Werk auch weiterhin die Künstlerproblematik erforscht. Über seinen Joseph-Roman sagt er folgendes: „Was ist mein Joseph anderes als wiederum eine Abwandlung des Künstlers mit seiner Problematik: Künstler, insofern er mit seiner imitatio Gottes auf dem Unbewußten spielt“ (UM, 88).

Immerhin finden wir Figuren in Thomas Manns Werk seit etwa 1914 in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext gesetzt. Im Goetheroman *Lotte in Weimar* (1939) äußert sich die Hauptfigur unter anderem zur Mentalität von Deutschen und Juden, wobei sie eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Völkern feststellt. Thomas Manns Goethe redet hier über Judenpogrome in Deutschland, aber auch über einen den Deutschen schicksalhaft bestimmten Kosmopolitismus, den er selber zu verkörpern scheint.

Thomas Manns Altersroman *Doktor Faustus* (1947) knüpft direkt an die Problematik des Künstlers an. Der „Tonsetzer“ Adrian Leverkühn hat einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, der ihm eine „[g]roße, tolle Zeit“ (DF, 310) verspricht, in der seine künstlerische Schaffenskraft entfesselt werden soll. Als Preis wird der Verzicht auf die „wärmende Liebe“ gesetzt. Demnach darf Adrian Leverkühn keine Gefühlswärme für andere Menschen empfinden. Der Künstler ohne Liebe zum Leben war das Kernthema bereits in *Tonio Kröger*, wo sich der Ich-Erzähler von einer teilnahmslosen und lebensfeindlichen Künstlereinstellung distanzierte.⁷ In *Doktor Faustus* kommt etwas Neues hinzu: Eine dem Bösen verschriebene Künstlerpersönlichkeit wird hier zum Symbol der ganzen deutschen Nation.

Leverkühns Pakt mit dem Teufel wird als der Pakt Deutschlands mit dem Nationalsozialismus gedeutet. „Die Teufelsverschreibung, um unter Opfern des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen,“ sei ein „dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes,“ meint der Autor in seiner Rede *Über Deutschland und die Deutschen* (1945) (D: 264). Auf diese Art und Weise vertritt der Künstler Adrian Leverkühn den ganzen Teil der deutschen Nation, der unter der Aufgabe der „wärmenden Liebe“ an der Kooperation mit dem Bösen beteiligt war.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Stefan George*



Der erste Teil des vorliegenden Kapitels ist eine Darstellung kunsttheoretischer Grundlagen, auf denen Stefan Georges Schaffen beruht. Es wird beschrieben, worin die Aufgabe der Dichtung in den Augen des Autors besteht und es wird in diesem Zusammenhang erörtert, welche Rolle die Phänomene *Symbol* und *platonische Idee* in der Kunstauffassung des Dichters spielen. Darüber hinaus werden Beziehungen von Georges Werk zur kunsttheoretischen Konzeption Hugo von Hofmannsthals, Platons, Nietzsches, Goethes und der Romantiker untersucht.

Stefan George stand deutlich ablehnend gegenüber der politisch-gesellschaftlichen Realität seiner Zeit und er war um die Schaffung einer Wirklichkeitssphäre bemüht, die sich als *Schönheit* im Medium der Kunst manifestieren sollte. In Georges Auffassung gewährt die Anschauung der Schönheit in der Kunst dem Rezipienten das Gefühl der Allverbundenheit mit der ganzen für seine Sinne wahrnehmbaren Welt. Die Kunst vermittele damit keine bloß rational erfahrbare Erkenntnis, sondern sie spende dem Schauenden „das begeisternde Feuer“ (vgl. DZ, 126). Ihre Wirkung erlöse den Geist vom zweckorientierten Denken und befreie ihn zu sich selbst (vgl. DZ, 126). Die Dichtung, deren reinster Ausdruck für George die Lyrik ist, ermögliche dem Rezipienten den Durchbruch in eine andere Wirklichkeit – nämlich in die der platonischen Ideen. Ein solches Erleben im Medium der Kunst (bzw. der Schönheit) beschreibt George als den „höchsten Genuss“ (DZ, 153), der näher betrachtet im Erlebnis der Welt als Einheit besteht. George vergleicht die künstlerische Betrachtungsweise mit dem Erleben im Traum, wo die Wirklichkeit die Seele des Träumenden völlig widerspiegelt. Der Träumende ist der Schöpfer der ganzen Traumrealität, wodurch die Grenzen zwischen ihm als Subjekt und den Objekten in seinem Traum relativiert werden. Indem der Träumende seine Realität erschafft, ist er den sonst uneingeschränkt geltenden physikalischen Gesetzen nicht voll unterworfen.

Auch die Macht der zeitlichen und räumlichen Gebundenheit bezieht sich auf ihn nur bedingt. Das gleiche Gefühl der Wesensverwandtschaft des Schauenden mit den ihn umgebenden Objekten, seine Anteilnahme an ihnen, und ein ähnliches Gefühl der Freiheit von der äußeren Realität als von etwas Unabdingbarem soll das Erlebnis eines wahren Kunstwerks gewähren.¹

Wie Manfred Durzak zeigt, können die Ursprünge Georges monistischer Vorstellung der Wesensverwandtschaft aller Objekte auf Schopenhauers und Goethes kunstphilosophische Konzepte zurückgeführt werden, mit denen George, wenn auch zum Teil indirekt (vermutlich auf dem „Umweg“ durch die Wirkung Poes oder der französischen Symbolisten) vertraut geworden ist. Die Wirkung Schopenhauers soll George ohne Zweifel bewusst gewesen sein (vgl. DZ, 75). Der Kerngedanke des Philosophen besteht in der Entdeckung des alle Wesen verbindenden Prinzips – nämlich des irrational gesteuerten Willens. Indem die Künstler oder Kunstrezipienten fähig seien, sich zumindest vorübergehend vom herkömmlichen interessegeleiteten Blick zu befreien, seien sie imstande, jegliche Objekte der Welt *in ihrem Wesen* zu gewahren und sie daher als platonische Ideen anzusehen. Schopenhauer schreibt in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*: „Sie [=Kunst] wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt [...] Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel die Mitteilung dieser Erkenntnis“ (SCHOP1: 251-2). Wenn Schopenhauer die Kunst als ein besonders geeignetes Mittel sieht, die Wesensverwandtschaft aller Objekte der Welt (als Erscheinungen des einen und gleichen Prinzips) erfahrbar zu machen, dann liegt die Parallelität seines Denkens mit Georges Kunstauffassung auf der Hand: Die Anschauung der Welt im Wahrnehmungsmodus der „platonischen Ideen“ bedeutet für Schopenhauer und George gleichzeitig die Betrachtung des Wesentlichen in allen Erscheinungen, welches das alle Objekte beherrschende Prinzip bezeichnet. Die Wahrnehmung der Sphäre der platonischen Ideen, die hinter der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit verborgen liegt, ruft somit das monistische Gefühl der Allverbundenheit hervor. Bezeichnend ist, dass Hugo von Hofmannsthal die Allverbundenheit der Dinge in seinem Gespräch *Über Gedichte* gerade an Georges Versen aus dem *Jahr der Seele* illustriert. Die Übereinstimmung zwischen George und Hofmannsthal in Bezug auf das oben beschriebene Phänomen des Traums als eines Kunstprinzips belegt Hofmannsthals Essay *Die Bühne als Traumbild* (1903).

Stefan George wird allgemein als ein symbolistischer Dichter bezeichnet. Manfred Durzak weist darauf hin, dass George zwar viele Kunstmittel der französischen Symbolisten übernommen hat, dass seine kunsttheoretische Denkweise sich aber in erster Linie auf die Betrachtungen und das Schaffen der deutschen Dichter stützt – vor

allem auf Goethe und die Romantiker. Die Romantik stellt eine einflussreiche Inspirationsquelle für Georges Kunstverständnis dar. Ihre Forderung nach der Poetisierung der äußeren Wirklichkeit entspricht Georges Kunsttheorie. Als andere für den Dichter inspirierende Konzepte oder Motive der deutschen Romantik nennt Durzak Novalis' Symbolbegriff oder das Bild des künstlichen Gartens aus Klingsors Märchen bzw. das Unterreich des Ofterdingen. Eine noch bedeutendere Quelle für die eigene Definierung des Symbols findet George in Goethes Symboltheorie. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang vor allem Goethes strenge Unterscheidung des Symbols von der Allegorie und seine eigene Neigung zum symbolischen Sehen der Welt. Das symbolische Sehen in Goethes Verständnis bedeutet die Fähigkeit, im Besonderen das Allgemeine zu sehen und der Dichter nimmt damit die spätere monistische Anschauungsweise der Autoren der Jahrhundertwende vorweg. Bekannt sind folgende Worte Goethes: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (zitiert nach SR, 121). Außerdem drückt der Dichter in diesem Zitat auch die Komponente eines übernatürlichen mystischen Erlebnisses aus, das für Georges oder auch Hofmannsthals Symbolverständnis sehr wichtig wurde und das ihre Symbolauffassung von der Anschauungsweise Schopenhauers unterscheidet. Bis auf das letztgenannte Moment scheint es jedoch, dass Georges Konzept des Symbols mit dem der platonischen Idee bei Schopenhauer identisch ist. Sobald ein Bild in die dichterische Wirklichkeit durchdringt und ein Teil der Sphäre der platonischen Ideen wird, kann es gleichzeitig als Symbol bezeichnet werden. George spricht davon, dass Symbole nicht nur in Form von einzelnen sprachlichen Bildern vorkommen, sondern dass auch gesamte Gedichte als Symbole aufgefasst werden sollten.² Es heißt, dass ein ganzes Gedicht zum Symbol wird, sobald es dem Bereich der platonischen Ideen angehört. Zur Betrachtung des Symbols und der platonischen Idee in Georges Werk kann gesagt werden, dass der Autor beide Begriffe als Synonyme auffasst, die dem Subjekt die Anteilnahme an den ihn umgebenden Objekten auf eine mystische Art und Weise ermöglichen. Manfred Durzak bewertet die Kunstanschauung des frühen George als „platonisch im Schopenhauerschen Sinne“ (DZ, 166). Der These des Autors kann zugestimmt werden bis auf Durzaks Behauptung, dass George die Wirkung der Kunst in der Kontemplation sieht (vgl. DZ, 126). Wie bereits erwähnt, versteht George die Rezeption eines Kunstwerks als ein intensives inneres Erlebnis im Gegensatz zur Kontemplation, die in Schopenhauers Auffassung in einer passiven Befreiung von Trieben besteht.

Nach der Neuentdeckung und Neuaufwertung Hölderlins durch Norbert von Hellingrath im Jahre 1909 wurde der Autor des *Hyperion* für George zum wichtigsten deutschen Dichter. So rangiert Hölderlin in seiner Bedeutung für George seither vor

Goethe und der Autor erklärte ihn für einen wahren Propheten seines Gottes Maximin (vgl. KA, 409). George konnte sich mit Hölderlin in vielfacher Hinsicht identifizieren. Zu den zahlreichen und wichtigen Verbindungslinien zwischen den beiden gehört folgendes: das Außenseitertum Hölderlins und Georges, ihre Verachtung der jeweiligen zeitgenössischen Gesellschaft, ihre Sehnsucht nach der Erneuerung und ihr Gefühl der Desintegration und Entfremdung des modernen Menschen. Hervorzuheben ist die Liebe der beiden Dichter zum alten Griechenland und ihre Hochachtung des Wertes der Freundschaft nach altgriechischem Vorbild.

Neben Hölderlin wurde Platon nach 1910 für George und seinen Kreis die wichtigste Identifikationsfigur. Georges eingehende Beschäftigung mit dem antiken Philosophen tritt jedoch überraschend spät ein (vgl. KA, 401).³ Die Anschauungsweise der Realität im Lichte der platonischen Ideen wurde George vor allem durch die Ästhetik Schopenhauers vermittelt (bzw. indirekt durch Poe oder die französischen Symbolisten), der in seinen Schriften wiederum Platons Gedanken wiedergab. Während die Poetik des jungen George vereinfacht als „platonisch im Schopenhauerschen Sinne“ (vgl. DZ, 166) charakterisiert werden kann, wird Georges spätes Werk von Manfred Durzak (DZ, 166) als „gewissermaßen Platonisch im orthodoxen Sinne“ (DZ, 166) bezeichnet. Das „platonisch Orthodoxe“ bezieht sich in erster Linie auf Georges erzieherische Ambitionen. Der Dichter bildete einen Kreis der Mitstreiter und Schüler um sich, der „zur Keimzelle einer inneren Erneuerung des gesamten Volkes werden soll[te]“ (DZ, 164). Georges Auffassung der Bildung, die er als seine Lebensaufgabe verstand, stimmte im vielen mit den pädagogischen Prinzipien Platons bzw. seines Sokrates überein. In Georges Augen war die Rolle der Bildung als bloßer Wissensvermittlung falsch. An die Stelle einer Bildung, deren Zweck, besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zunehmend die technische Modernisierung bzw. der steigende wirtschaftliche Wohlstand wurde, sollte die Erneuerung des Menschen treten. Denn die Nebeneffekte des enormen wirtschaftlichen Aufschwungs wurden von vielen Menschen der damaligen Zeit sehr schmerzhaft empfunden. Infolge der Anonymität des Lebens in der Großstadt, des Zerfalls natürlicher Bindungen oder des Verlustes des religiösen Glaubens ist ein deutlicher Anstieg neurotischer Störungen verzeichnet worden. Im vierten Band der *Blätter für die Kunst* von 1897 war von den pädagogischen Zielen des George-Kreises zu lesen:

Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel: dass unsre jugend jezt das leben nicht mehr niedrig sondern glühend anzusehen beginnt: dass sie im leiblichen und geistigen nach schönen maassen sucht ... darin finde man den umschwung deutschen wesens bei der jahrhundertwende (zitiert nach KA, 269).

George hielt die Erziehung und Bildung nur dort für positiv und förderlich, wo eine persönliche Beziehung zwischen dem Lehrer und dem Schüler existierte. Besonders anziehend für ihn und die Mitglieder seines Kreises war die Verbindung der Pädagogik mit der Wirkung eines erhabenen Eros⁴, der in Platons Schriften geschildert wird. Im Vorwort des vierten Bandes des *Jahrbuchs für die geistige Bewegung* von 1912 finden wir das folgende Bekenntnis: „Ohne diesen [= den erhabenen pädagogischen] Eros halten wir jede Erziehung für blosses Geschäft oder Geschwätz und damit jeden Weg zu höherer Kultur für versperrt“ (zit. nach KA, 369). Die höhere Kultur besteht auch in der Auffassung des älteren George in der Fähigkeit der Anschauung der äußeren Realität im Wahrnehmungsmodus der platonischen Ideen. Zu diesem hohen Stadium müsse man sich jedoch langsam emporarbeiten. Der Weg der Liebe zur Schönheit an sich habe seine Voraussetzung im Entzücken an der leiblichen Schönheit des einzelnen Menschen. Nach George besteht die höhere Kultur keineswegs im Verzicht auf die Sinnlichkeit und in der einseitigen Zuwendung zu abstrakten Idealen. Er sucht hingegen nach einer Art Symbiose zwischen dem Geistigen und Sinnlichen. „Die Erotik [in seiner Auffassung] soll entdämonisiert, die Kunst versinnlicht werden. Der solchermaßen vergeistigte Eros wird zum ästhetischen Ideal, die Kunst selbst als höchste Steigerung des Eros begriffen“ (KA: 271). Diese Auffassung der Kunst ist der Ausdruck von Georges Forderung nach der Befreiung des Geistes zu sich selbst. Die Kunst, in der der Geist zu sich selbst befreit wird, soll ahnend die Platonische Wirklichkeit darstellen (vgl. DZ, 126). Sie soll dem Rezipienten die Wahrnehmung der Welt als Schönheit ermöglichen, die auf dem Weg der idealen Begeisterung erreicht wird. Der Begriff „geistige Kunst“, als Bezeichnung von Georges Streben nach diesem Ziel, sorgt jedoch für Missverständnisse. Der Ausdruck „Geist“ ruft nämlich Assoziationen mit dem rein Intellektuellen und Analytischen hervor – einer Kraft, die nicht nur innerhalb des George-Kreises von vielen als zerstörerisch empfunden wurde. Über den Gebrauch des Wortes entflammten im George-Kreis heftige Diskussionen. Skeptisch gegenüber dieser Bezeichnung standen vor allem Ludwig Klages und Friedrich Wolters. Doch wie bereits angeführt, bedeutet die „geistige Kunst“ in Georges Verständnis die Befreiung des Geistes von dem Intellektuellen und Zweckorientierten zur Schönheit und somit zu sich selbst. Manfred Durzak bemerkt dazu: „Während der Geist im Gedicht zu sich selbst befreit wird, ist er in der empirischen Welt rationalen Zwecken unterworfen“ (DZ, 151). Der „Geist“ bzw. die Kunst sind in Georges Augen ein Instrument zur Erhebung des Sinnlich-Vergänglichen in die Sphäre der Ewigkeit. Im zweiten Buch der Sammlung *Der Stern des Bundes* lesen wir: „Sich selbst nicht wissend blüht und welkt das Schöne/ Der Geist der bleibt reisst an sich was vergänglich/ Er denkt er mehrt und er erhält das Schöne/ Mit allgewalt macht er es unvergänglich“ (GE, 380).

In Georges sowie Platons Philosophie spielt das erzieherische Moment eine sehr wichtige Rolle, wobei es im Denken der beiden Autoren stark mit dem Erotischen, also mit der sinnlichen Schönheit, verknüpft ist. Für George kommt Platons Inspiration hinsichtlich des Erotischen mindestens in dreierlei Hinsicht zum Ausdruck: Erstens schildert Platon in seinen Werken die Zuneigung zu Knaben, die mit Georges eigener Veranlagung korrespondierte. In Anlehnung an dieses antike Vorbild fiel es George leichter, Liebe zu Knaben oder jungen Männern in seinem Werk zu reflektieren und gegen eventuelle Angriffe zu verteidigen. Zweitens deckt sich die *Vergöttlichung* der Liebe bei Platon mit Georges Vorstellungen. So hat der deutsche Dichter den fünfzehnjährigen Maximilian Kronberger in seinem Werk als Gott verewigt. Platons Verherrlichung des göttlichen Wahnsinns der Verliebten hat George angesprochen. Der griechische Philosoph spricht in *Phaidros* vom Wahnsinn, „der durch göttliche Gunst verliehen wird“ (PHA, 564) und behauptet, dass der von den Musen herbeigeführte Wahnsinn den Wert der Dichtung fördert. Platons Sokrates meint: „Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, meinend, er könne durch Kunst allein genug ein Dichter werden, ein solcher ist selbst ungeweiht und auch seine, des Verständigen, Dichtung wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt“ (PHA, 565). Als der dritte Punkt im Hinblick auf die Gemeinsamkeiten zwischen Platon und George muss die Verknüpfung des Erotischen mit der Erziehung angeführt werden. Wie bereits angedeutet, gilt diesbezüglich für George die folgende Formel von Thomas Karlauf: „Ohne Erziehung kein Eros, ohne Eros keine Erziehung“ (KA: 368). Von Platons Schriften erzählt der Dialog *Phaidros* über die Liebe am meisten, und zwar jedes Mal über Beziehungen zwischen männlichen Personen, von denen die ältere die Rolle des Erziehers der jüngeren übernimmt. Der erste Teil des Werkes enthält Reden, die von der schädlichen Wirkung des Verliebten auf seinen jüngeren Freund erzählen. Angeführt wird vor allem die von der Eifersucht herrührende Neigung des Älteren, die geistige oder materielle Fortentwicklung des Jüngeren zu behindern, um sich so dessen Abhängigkeit zu sichern. Sokrates lässt diese Reden zum größten Teil allerdings nicht gelten – vor allem unter dem Hinweis auf die göttliche Herkunft der Liebe, die jeden erhabenen Menschen zum Guten führe. Platon präsentiert in *Phaidros* in diesem Zusammenhang seine Lehre von der Seele und ihrem Wesen. Die unsterbliche Seele, welche vor dem Übergang in den menschlichen Körper im ewigen Reich der Ideen „das wahrhaft Seiende“ (PHA, 568) geschaut habe, erinnere sich beim Anblick der irdischen Schönheit an die einstige Herrlichkeit, die ihr bei der Begleitung der Götter im überhimmlischen Reich kundgetan worden ist (vgl. PHA, 571). Da die irdische Schönheit jedoch nur einen Abglanz der überhimmlischen darstelle, bewirke die Ansicht eines schönen Körpers im erhabenen Menschen die Sehnsucht nach dem abstrakt und ewig Schönen aus dem Reich der platonischen Ideen,

denn die Schönheit befinde sich in einem festen Bündnis mit der Wahrheit und mit dem Guten. Platons Sokrates setzt voraus, dass der Einfluss eines wahrhaft Liebenden auf den von ihm geliebten Knaben durchaus positiv sei und dass er ihn zur Gemütsart und Lebensweise eines ihm verwandten Gottes leite (vgl. PHA, 575).

Es gibt jedoch Unterschiede zwischen Platons und Georges Gedankenwelt. Ihr Ausdruck ist vor allem eine unterschiedliche Beziehung zu der sie umgebenden Realität. Für George scheint die Einsicht grundlegend zu sein, dass die Welt ihrem Wesen nach Einheit ist. Somit sei die Existenz der Welt als Vielfalt, wie sie sich unseren Sinnen zeigt, tatsächlich ein Irrtum, der die Entstehung des Leidens zur Folge habe. Diese Auffassung führt zu der Einsicht, dass für die Qualität eines individuellen Lebens allein die Fähigkeit des Menschen entscheidend sei, die Welt als Einheit wahrzunehmen. Dieses Bewusstsein spende dem Menschen die Erkenntnis darüber, dass alle Wechsel im Leben bloß relativ seien und dass es möglich sei, sich in einem bestimmten Wahrnehmungsmodus über die Schicksalsschläge des Lebens emporzuheben und sie aus einer gewissen Distanz zu betrachten. In Georges Auffassung ermöglicht dies der durch die wahre Kunst geläuterte Blick. Er erhebt alles Vergängliche zum Ewigen und alles Fremde zum Eigenen. Dem Kunsteingeweihten erscheine keine Regung der menschlichen Leidenschaft als verurteilenswert und er könne nicht richtig „Gutes“ vom „Bösen“ unterscheiden. Diesen Kontrast ersetze er mit dem Gegensatz von „Schönem“ und „Unschönem“. „Für mich gibt es so etwas wie Sünde nicht“, habe George einmal gesagt, „sondern nur Taten, Gedanken oder Gefühle, die entweder schön oder hässlich sind“ (vgl. KA, 269). Manfred Durzak schreibt in diesem Zusammenhang: Entsprechend „heißt es in der zweiten Folge der ‘Blätter für die Kunst’: ‘wir sehen in jedem ereignis nur ein mittel künstlerischer erregung. auch die freisten der freien konnten ohne den sittlichen deckmantel nicht auskommen der uns ganz wertlos geworden ist“ (DZ, 82). Platon demgegenüber erkennt alles Vorhandene als wahrhaft seiend an, nur insofern es *gut* ist. Sein berühmtes Sonnengleichnis besagt, dass das Gute (die abstrakte Idee des Guten) die Quelle jeglichen Seins ist. Ähnlich wie die Sonne allem sichtbaren Wesen das Wachstum und die Nahrung verleiht, so ermögliche die Idee des Guten die Existenz aller anderen platonischen Ideen (vgl. POL, 416). In Platons Denken ist ein Widerspruch zwischen dem Guten und Schönen unmöglich. In seiner Vorstellungswelt bildet das Gute, Wahre und Weise eine unzertrennlichen Einheit: „Das Göttliche aber ist schön, weise, gut und was dem ähnlich ist“ (POL, 567).

Der Kreis um George interpretierte Agathon – „das Gute“, d.i. die höchste von den platonischen Ideen, allerdings nicht im geläufig moralischen Sinne des Wortes. Hervorzuheben in diesem Zusammenhang ist das 1914 im George-Kreis erschienene Buch *Platon. Seine Gestalt* von Heinrich Friedemann. Stefan George soll dieses Buch

außerordentlich hoch geschätzt haben (vgl. KA, 402). Der Fokus von Friedemanns Darstellungen liegt unter anderem auf dem Wesen der Platonischen Ideen. Der Autor unterstreicht, dass Platons Agathon nicht als ethische Kategorie verstanden werden dürfe: Agathos könne „nicht sittlich oder ethisch oder gut bedeuten“ (FR, 44), denn es sei „erhaben über das heutige ‘gut und böse’“ (FR, 46). Vielmehr versteht Friedemann die höchste platonische Idee als die Harmonie des einzelnen Menschen mit dem Universum und mit dem eigenen Schicksal (Amor fati). In diesem Sinne bezeichnet er Agathon als „das fördernde und lebenerhaltende“ (FR, 46). Agathon sei die Lebenshaltung, die den Menschen zum „Schönen“ führt. Durch das Schöne, das eine kosmische Kraft sei, könne die Verbindung zwischen dem Einzelnen und dem Universum erlebt werden.⁵ Die Kraft, welche den Menschen zum Agathon und zum Schönen führt, sei das Erotische. Friedemann spricht hier vom Erotischen in der vergeistigten Form der Mania – des göttlichen Wahnsinns. Nur vermöge dieser Kraft werde der Mensch göttlich, so dass seine geistige sowie körperliche Identität in Einklang miteinander gebracht werden. Die Mania verhindere die Spaltung des Inneren und die Entfremdung von sich selbst. Dieser Zustand sei die Befreiung von der „Hybris der Besonnenheit“ einerseits und von der „blossen Gier“ andererseits (FR, 69). Ohne die Mania sei ebenfalls keine wahre Dichtung möglich (vgl. FR, 69). Das kosmisch Erotische ermögliche dabei „die Zeugung“ aller platonischen Ideen (z.B. der Besonnenheit und Rechtlichkeit) als plastischer Götterbilder. Die Ideen werden somit nicht bloß abstrakt als Begriffe wahrgenommen, sondern gewinnen an Leiblichkeit und können vom Menschen nicht nur rational, sondern auch gefühlsmäßig erfasst werden. Das kosmisch Erotische sei eine Kraft „vermöge der auch das lebensfernste noch durchfruchtend[-] werden“ (FR, 77) könne. Der Eros wirke im Allgemeinen vermittelnd, gestaltend und verknüpfend. Er schließe auch die Gegenkräfte des Dionysischen und Apollinischen „zum gemeinsamen tragenden strome“ (FR, 73) zusammen, so dass sie zu einer einheitlichen lebenspendenden Kraft werden.

Der das Triebhafte hervorhebende Amoralismus Georges und seines Kreises erweckt den Eindruck einer tiefen Verwandtschaft mit Nietzsches Philosophie. Trotz Georges Neigung zur Verschleierung seiner Inspirationsquellen ist die Bedeutung von Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* für sein Kunstverständnis vermutlich unbestreitbar, wie Thomas Karlauf in seinem George-Buch andeutet (vgl. KA, 402).⁶ George versuchte jedoch der weit verbreiteten Annahme entgegenzusteuern, dass er ein Jünger Nietzsches sei. Vieles von den Ansichten des Philosophen lehnte er ab, wobei ihn vor allem „das Laute und Schrilte“ (KA: 293) in dessen Schriften gestört habe. Georges Ansicht nach waren Nietzsches Einsamkeit und Isolierung verhängnisvoll, da sie die Wirkung und Verbreitung seiner Lehre maßgeblich eingeschränkt hätten. Wie bereits erwähnt, betrachtete George die

persönliche Beziehung zwischen einem Lehrer („Meister“) und seinen Schülern („Jüngern“) als unentbehrlich. Im Gegensatz zu Nietzsche gelang es ihm, einen Kreis der „Jünger“ zu bilden und sie zu Verkündern seiner Lehre zu machen. So stilisierte er sich zu einem Vollender und Überwinder Nietzsches (vgl. KA, 293-296). In der Vergöttlichung des früh verstorbenen Maximilian Kronberger präsentierte George die Versöhnung der beiden aus Nietzsches Philosophie stammenden Kunsttriebe – des Dionysischen und des Apollinischen. In den Augen des Dichters war Maximin „eines zugleich und Andres, Rausch und Helle“ (KA: 333): Er vereinigte für George das Dionysische (Rauschhafte) mit dem Apollinischen (Formenden) zu einer „Synthese aus kosmischen Schauern und hellenischem Schauen“ (KA: 333). George wendete sich der Anbetung Maximins zu einer Zeit zu (1903), in der er eine Identitätskrise erlebte und von einigen seiner engsten Freunde („Kosmiker“) aufgefordert wurde, andere Wege für seine Wirkung zu suchen als die der Kunst. Die Schaffung des Maximin-Kultes sei für ihn dabei gleichbedeutend gewesen mit der Rückkehr zur Kunst als zu seinem wahren Betätigungsfeld (vgl. KA, 334). Ein Monument des Maximin-Kultes setzte George vor allem im vierten Teil seines Gedichtbandes *Der siebente Ring*.

1. Algalal

Der berühmte Gedichtzyklus *Algalal* entstand bald nach Georges erfolgloser Werbung um Hofmannsthal und er ist ein Teil von Georges früher Sammlung *Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal*. Die gängige Deutungsweise betrachtet den jungen Kaiser Algalal als ein mustergültiges Beispiel eines amoralischen Dekadenten, der sich eine künstliche Welt schafft, um sich vor der Realität zu isolieren. Algalals Amoralismus im geläufigen Verständnis ist unbestreitbar. Bekannt sind mehrere Szenen im Gedichtzyklus, die die Hauptfigur kaltblütig und mitleidlos gegenüber dem Tod seiner Nächsten zeigen. So steht im Gedicht unter anderem die folgende Strophe: „Hernieder steig ich eine marmortreppe / Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht ·/ Dort sickert meines teuren bruders blut ·/ Ich raffe leise nur die purpurschleppe“ (GE, 50). Eine der berühmtesten Stellen in *Algalal* beschreibt die Taubenfütterung, bei der der Kaiser durch einen Sklaven gestört wird, so dass die Tauben verscheucht auffliegen und der Kaiser erschrickt. Die Folgen dieses Vorkommnisses werden mit folgenden Worten beschrieben: „Die tauben flattern ängstig nach dem dache / ‘Ich sterbe gern weil mein gebieter schrak’ / Ein breiter dolch ihm schon im busen stak·/ Mit grünem flure spielt die rote lache“ (GE, 48). Darauf reagiert Algalal mit „höhnender gebärde / Worauf er doch am selben tag befahl / Dass in den abendlichen weinpokal / Des knechtes name eingegraben werde“ (GE, 48). Ein befremdendes Verhältnis der Ich-Person zum Tod

dokumentiert das Gedicht „Ich will mir jener stunden lauf erzählen“ aus dem Algal-Zyklus. Hier hat der junge Kaiser zwei junge schlafende Menschen vergiftet, um sie vor dem Leben im unerfreulichen Alltag zu bewahren:

*Die kinder unterm feigenbaum entschlafen
Nach unbedachtem seligem vermählen.
Mich kümmernerten der kalten väter strafen.
Wol! da ich euch den starken tropfen gönnte
Aus meinem treuen ringe der mir diene
[...]
Begnadete! da ich euch gütig nahe
Und kein erwachen euch ein glück ermattet
Das nur der traum so herrlich euch gestattet
Als ich es jezt aus euren zügen rate. (GE, 57)*

Algabals Preisung und Verklärung des Todes kommt ebenfalls im Gedicht „Da auf dem seidenen lager“ zum Vorschein, das den „Flötenspieler[n] vom Nil“ gewidmet ist, die herrlich von der „flucht aus den welten“ (GE, 51) und „vom glorreichen tod“ (GE, 51) singen. „Entrückt und tötet mich wieder / Flötenspieler vom Nil“ (GE, 51) erklingt abschließend. Die Todessehnsucht ist aber nur die eine Seite von Algabals Verhältnis zum Tod und Leben. Der nächste Absatz zeigt, dass Algal auch Augenblicke höchster Steigerung und Intensivierung des Lebens erfährt. Algabals Relativismus in Bezug auf die Werte Moral, Leben und Tod scheint dem Dionysischen Lebensgefühl zu entsprechen. Thomas Karlauf weist auf Georges Bewunderung von Nietzsches *Geburt der Tragödie* hin, wo die Begriffe des Dionysischen und Apollinischen als Kunstprinzipien eingeführt worden sind (vgl. KA, 42). Dabei ist offensichtlich, dass Algal den Künstler in den Augen des Autors repräsentiert. Georges engster Mitarbeiter Carl August Klein charakterisiert „[die] handelnde person [-] überall [als] die seele des modernen künstlers“ (zitiert nach KA, 100). Von der Perspektive des Dionysischen her begreift man das Leben als ein zyklisches Schauspiel der ewigen Entstehung und des ewigen Untergangs. Den Trost gewährt jedoch die dionysische Einsicht in die Unzerstörbarkeit des Lebens als Prinzips und die Erkenntnis alles Seienden als Einheit.

Die Hinterfragung des individuellen Lebens als des höchsten Wertes in *Algal* erscheint vor dem Hintergrund des Dionysischen als verständlich. Wie verhält es sich mit Algabals vermeintlicher Flucht vor dem Leben? Legt Algal dieses Verhalten konsequent an den Tag? Es steht allerdings fest, dass der Kaiser den Sinn und Zweck des politischen Handelns bezweifelt. Es heißt im Gedicht: „Nicht ohnmacht rät mir ab von eurem handeln / Ich habe euren handels wahn erfaßt“ (GE, 50). Doch trotzdem

scheint es, dass *Algabal* den Kampf nicht meidet und den Tod nicht scheut, wie im Gedicht „Graue rosse muss ich schirren“ angedeutet ist:

*Graue rosse muss ich schirren
Und durch grause fluren jagen
Bis wir uns im moor verirren
Oder blitze mich erschlagen.
Auf dem samenlosen acker
Viele helden stumm verbleichen
Nur das russende geflacker
Loher fichten ehrt die leichen.
Schmal in regelgraden ketten
Rinnen ziegelrote bäche ·
Seufzen singt aus ihren betten ·
Hahler wind umkreist die fläche.
Aufgelöst im sande wühlend
Frauhaare · dichte strähnen ..
Frauentränen wunden kühlend ·
Reiche tränen – wahre tränen? (GE, 52-53)*

Die düsteren Strophen preisen den Kampf und die im Krieg gefallenen Helden. Die Toten werden im *Algabal* nicht betrauert, sondern vielmehr wird ihr Schicksal pathetisch gerühmt. Anscheinend unter dem Einfluss des Dionysischen begegnet der Ich-Person in den folgenden Versen die Vision des Todes und zugleich dessen rauschhafter Verklärung:

*Schall von oben!
Sind es hörner · sind es harfen
Die mich hoben
Und in grüfte niederwarfen?
Wie betreten
Und als ob ein gott mich zwänge
Muss ich beten
Syrer während eurer sänge. (GE, 54)*

Die zwei letzten Strophen des Gedichtes klingen so aus, als würde hier die Grenze zwischen Schmerz und Genuss vollkommen verwischt. Die These der dionysischen Betrachtungsweise, die den Gegensatz zwischen dem Tod und dem Leben relativiert, scheint hier bestätigt zu sein:

*Leise triller · verjüngen gesunden.
Laute stösse · mit lachen vergeuden.
Gelle striche · die bohrenden wunden
Helle schläge · die brennenden freuden.
Weise Syrer
Werd ich dankend euch vertreiben?
Ihr verführer
Noch im leben zu verbleiben! (GE, 54)*

M. Boulby in seiner bemerkenswerten Studie *Nietzsche's Problem of the Artist and George's Algabal* deutet die Problematik der Hauptfigur in ihrem Kern als den inneren Kampf zwischen der Neigung zur Dekadenz und dem Streben nach deren Überwindung. Boulby schöpft sein Verständnis der dekadenten Lebenshaltung aus Nietzsches Definitionen, so dass er ihr Wesen vor allem in Willenlosigkeit, Sehnsucht nach orgiastischem Selbstvergessen und Selbstausslöschung sieht. Diese Verhaltens-tendenzen legt Algabal oft an den Tag, doch er zeigt deutlich auch die entgegengesetzte Verhaltensweise. Diese entspringt dem Bewusstsein seiner eigenen Auserwähltheit als Herrscher mit dem Bedürfnis nach der Formung und Bestimmung seines Schicksals sowie dessen der anderen. Im ersten Gedicht des Zyklus wird Algabals „Unterreich“ geschildert – eine künstliche Welt, die angeblich keinem anderen Willen obliegt als dem dessen Schöpfers. Es wird darauf hingewiesen, dass Algabals künstliche Welt aus dem „strahlende[n] Rausche geboren“ (GE, 50) wurde. Der Rausch steht in Nietzsches Verständnis für den Kunsttrieb des Dionysischen und in ihm sieht der Philosoph der *Geburt der Tragödie* die Bedingung für die Entstehung jedweder wahren Kunst. Nach Nietzsche ermöglicht die Wirkung der dionysischen Betrachtungsweise dem Subjekt die intuitive Erkenntnis der Welt als einer unzerstörbaren Einheit, in der die Begebenheiten der äußeren Realität nur als lustvolle Täuschungen begriffen werden. Das Moment des Wandels und der Bewegung im Statischen bringt auch Georges Gedicht „Im Unterreich“ zum Ausdruck. In der folgenden Strophe ist die Relativierung der Gegensätze der Materien deutlich: Festes wird zum Fließenden und Totes wird zum Lebendigen. Diese Wahrnehmungsweise suggeriert den Eindruck der Welt als Einheit, indem sich die scheinbar unveränderlichen Eigenschaften doch relativieren.

*Die ströme die in den höheren stollen
Wie scharlach granat und rubinen sprühten
Verfärben sich blässer im niederrollen
Und fliessen von nun ab wie rosenblüten. (GE, 45)*

Boulby macht darauf aufmerksam, dass Algabal nicht völlig bezuglos lebt. Seine Kaltblütigkeit im Verhältnis zu den Nächsten ist augenscheinlich, doch immerhin lässt sie sich philosophisch begründen und ist daher keine Erscheinung der bloßen Dekadenz. Algabal lebt nicht außerhalb aller Regeln und Gesetze, denn er befindet sich in einer engen Beziehung zu einer Gottheit, zu der er voller Inbrunst betet (vgl. GE, 49). Boulby betont „die Liebe zum Schickasal“ (Amor fati) als die Maxime von Algabals Leben und er weist darauf hin, dass Nietzsche Amor fati als das Zeichen der „Gesundheit“ einer Person (im Gegensatz zur „Dekadenz“) betrachtet hat (vgl. BL, 77). Trotz mancher Anwandlungen der Schwäche und Todessehnsucht entwickelt sich Algabal zu einer Person, die zum Kampf auf Leben und Tod bereit ist, wie im Gedicht „Graue rosse muss ich schirren“ angedeutet ist. Algabal bekennt sich ausdrücklich zu Amor fati im folgenden Satz: „Es ziemt nicht in irdischer klage zu wanken / Uns die das los für den purpur gebar“ (GE, 53). Seine Demut vor dem allmächtigen Schicksal gibt er im folgenden Satz kund: „So sollst du mit dem himmel nicht hadern / Der an dem hehren spiel sich erbaut“ (GE, 53). An diesem Satz wird Algabals Auffassung des menschlichen Lebens als im Grunde eines Spiels deutlich. Diese Auffassung entspricht auch Nietzsches berühmter Maxime in seiner *Geburt der Tragödie*, dass das Dasein und die Welt nur als ästhetisches Phänomen ewig gerechtfertigt seien (vgl. NIE1, 43). Diese Auffassung widerspiegelt sich wiederum in Algabals Kaltblütigkeit und mangelnder Achtung vor dem individuellen menschlichen Leben. Boulby hat allerdings Recht, wenn er auf die Tatsache hinweist, dass Algabal in Nietzsches Verständnis kein ausschließlicher Dekadent ist. Vielmehr zeigt sich, dass Algabal nicht nur in seinem „Unterreich“, sondern auch in der äußeren Realität der Erscheinungen sich bewähren kann. Er verhält sich nicht (im Sinne Hofmannsthals bzw. Nietzsches) als Dilettant⁷, der beobachtet, analysiert und sich von der Wirklichkeit berauschen lassen will. Er lehnt sich durchaus nicht gegen sein Schicksal auf, doch andererseits ist er auch nicht dem aktiven Handeln abgeneigt. Im Gedichtzyklus werden mehrere brutale Taten angedeutet, die Algabal anscheinend begangen hat und mit denen er seine Verachtung des Todes demonstriert. Es sind der Mord des „Bruders“ (GE, 50), die Ermordung der feiernden Gäste durch Rosen im Gedicht „Becher am Boden“ (GE, 50-51) und die Tötung der schlafenden Geliebten (GE, 57). Darüber hinaus, wie schon oben beschrieben, zeigen die drei letzten Gedichte des Mittelteils „Tage“ Algabals Bereitschaft zum eigenen Tod, der stark verklärt wird – vor allem im Gedicht „Lärmen hör ich im schläfrigen frieden“ (GE, 53).

Manfred Durzak bewertet die Kunstanschauung des frühen George als „platonisch im Schopenhauerschen Sinne“ (DZ, 166) und diese Behauptung kann auch auf *Algabal* angewendet werden. Diese platonische Welt ist vor allem im ersten Teil „Im Unterreich“ sichtbar, in dem das von der Umwelt hermetisch abgeschlossene

künstliche Reich des Kaisers geschildert wird. Hier entzückt sich der Kaiser an künstlichen Grotten und Seen, Brunnen, Hügeln, Höfen und Häusern. Algabals prunkvolle Schöpfung soll die gesamte Außenwelt nicht nur widerspiegeln, sondern in sich konzentrieren, ersetzen und vor allem in ihrer mächtigen Wirkungskraft überbieten. Das auffallendste Merkmal dieses künstlichen Reiches ist wohl die Unabhängigkeit von der Zeit und somit auch von dem Wechsel zwischen Entstehung und Untergang. Algabals „garten bedarf nicht luft und nicht wärme [...] Und seiner vögel leblose schwärme haben noch nie einen frühling geschaut“ (GE, 50). Algabals künstliches Reich widerspiegelt die realen Objekte der Welt (z.B. „schnee“, „sonne“, „pfauen“, „eis“, „vögel“, „stämme“ und „äste“) in ihrer Wesenhaftigkeit, indem er ihre suggestive Kraft zu steigern versucht und sie in die Sphäre der Zeitlosigkeit (Ewigkeit) überführt. Gleichzeitig wird in den Versen betont, dass Algabals künstliches Reich seinem rauschhaften Willen entsprungen ist, denn es sei „in strahlendem Rausche geboren“ (GE, 50) worden und hier „[schaltet] ausser dem seinen kein [anderer] wille“ (GE, 45). Algabals Wünschen und Wollen durchtränkt und erfüllt im künstlichen Reich seine gesamte Lebenswelt. Daher wirkt dieses Reich trotz dessen Heterogenität einheitlich. Es zeigt die Welt in ihrer Wesenhaftigkeit, indem es den rauschhaften Willen als den Urgrund ihres Seins enthüllt. Nach Schopenhauer oder Nietzsche wird dadurch der Einblick ins Wesen der Dinge gewährt. Hier kann sich der Kaiser von der allumfassenden Einheit der Welt überzeugen und der Aufenthalt in diesen Räumen kann auf ihn die gleiche beruhigende Wirkung ausüben und ihn gleichermaßen weltbehahend stimmen, wie es die dionysische Kunst in Nietzsches Frühwerk vermag. Algabals künstliches Reich muss daher nicht notwendigerweise als der Ausdruck von Algabals Weltflucht wahrgenommen werden, sondern es kann umgekehrt seinen Weg ins Leben kennzeichnen.

2. Der Maximin-Zyklus – Der Siebente Ring

Der Maximin-Zyklus des *Siebenten Ringes* präsentiert eine Möglichkeit der Vereinigung zweier scheinbar entgegengesetzter Prinzipien in Bezug auf das Leben der Ich-Person. Diese äußert einerseits die Sehnsucht nach der Flucht aus der irdischen Realität zu Gott (Maximin) und andererseits die Apotheose ihres Lebens auf Erden. Die beiden Prinzipien werden gezeigt unter anderem im Gedicht „Gebete I II III“. Im ersten und zweiten Gedicht tritt der Wille der Ich-Person zur Auflösung zu Tage: „Mach mich frei aus starrem lehme! / Sieh ich klage · sieh ich schmachte! / Endlich löse und beschwichte! / Hör mich bitten · hör mich werben! / Gib die wonne dir zu sterben / Wo

ich dir am nächsten pflichte!“ (GE, 289). Einen kurzen Dialog zwischen der Ich Person, die sich nach dem Tod sehnt und der Gottheit gibt das Gedicht „Trauer I“:

*So wart bis ich dies dir noch künde:
Dass ich dich erbete – begehre.
Der tag ohne dich ist die sünde ·
Der tod um dich ist die ehre.
Wenn einen die Finstren erlasen:
So schreit ICH die traurige Stufe.
Die nacht wirft mich hin auf den rasen.
Gib antwort dem flehenden rufe ...
'Lass mich in die himmel entschweben!
Du heb dich vom Grund als gesunder!
Bezeuge und preise mein wunder
Und harre noch unten im leben!' (GE, 282)*

Das Gedicht „Gebet III“ hingegen ist ein Lobgesang auf das irdische Leben vergöttlicht durch Maximin:

*Wie dank ich sonne dir ob jeden dings
Beim ersten schritte über meine schwelle!
Mit warmen strahlen küssest du mich rings –
Wie wird mein morgen froh · mein mittag helle!
Das haar geb ich dem zarten winde preis ·
Des gartens düfte öffnen jede pore.
Da kos't die hand manch purpurschwellend reis
Da kühlt die wange sich im schneeigen flore.
O nachmittag der schwärmt und brennt und dräut
Mit der heroen und der magier plane
Und ganze welten mir zum spiele beut
Indess die welle mit mir spielt im kahne!
Und dann des abends gleichersehntes fest!
Wo ich entzündet bin vom heiligen brauche
Der teure bilder liebend an sich presst
Bis alle freude sanft in schlummer tauche. (GE, 290)*

Wie ist der Gegensatz zwischen der Jenseitssehnsucht und der Apotheose des irdischen Lebens in Georges Werk zu verstehen? Wie ist das in Georges Gedicht gefeierte Leben eigentlich? Namentlich die erste Strophe oder die Verse vom „nachmittag der schwärmt und brennt und dräut [...] Und ganze welten mir zum spiele beut“ in der dritten Strophe scheinen auf die Tatsache hinzudeuten, dass es sich in

diesem Gedicht um die vollendete Bändigung der rohen Lebenskräfte handelt. Diese Bändigung geschieht vermutlich im Medium der Kunst, die imstande ist die Lebensrealität im Modus des apollinischen Scheins als Einheit wahrzunehmen. Auf die Gedichte „Gebete I II III“ folgt das Gedicht „Einverleibung“, welches die mystische Vereinigung der Ich-Person mit der Gottheit Maximin thematisiert. Die Ich-Person bezeichnet sich selbst als „geschöpf [-] eigenen sohnes“ (GE, 291) und die gegenseitige Durchdringung nennt sie eine „selige[-] einung“ (GE, 291) und „geheimste[-] ehe“ (GE, 291). Das Gedicht setzt die Vereinigung der Ich-Person mit dem Gott-Menschen Maximin als notwendig für die Sinngebung ihres Lebens voraus. Die letzte Strophe zeigt, dass die schmerzhaft dionysische Sehnsucht nach der Vereinigung auf eine mystische Art und Weise erfüllt werden kann:

*Dass aus schein und dunklem schaume
Dass aus freudenruf und zähre
Unzertrennbar sich gebäre
Bild aus dir und mir im traume. (GE, 291)*

Der „schein“ und „traum“ stehen im Gedicht für die apollinischen Elemente, die die dionysische Sehnsucht („dunkle[r] schaum“, „freudenruf und zähre“) als verklärt darstellen sollen. Verklärend ist die apollinische Freude an der Formgebung der Kunst, ihr Wissen um die Scheinhaftigkeit der Welt und die dionysische Einsicht in die Einheit der Welt.

Der Maximin-Zyklus schließt mit dem Gedicht „Entrückung“, welches den höchsten Grad der Verschmelzung der Ich-Person mit dem Gott darstellt. In der dritten Strophe ist dieser Zustand folgendermaßen beschrieben: „Ich löse mich in tönen · kreisend · webend · / Ungründigen danks und unbenamten lobes / Dem grossen atem wunschlos mich ergebend“ (GE, 293). Der Prozess der Entrückung und Vergöttlichung gipfelt in den letzten Zeilen des gesamten Gedichtes: „Ich fühle wie ich über letzter wolke / In einem meer kristallinen glanzes schwimme – / Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer / Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme“ (GE, 293). Es ist kein Zustand mehr, der die Schmerzen der Entsagung zu stillen anstrebt, wie es in den zitierten Gedichten „Trauer“ und „Gebete“ der Fall war. Es handelt sich vielmehr um eine vollkommene Vergöttlichung und Verherrlichung des Menschen, nachdem dieser die Meisterung des Lebens mittels der Kunst gelernt hat.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Hermann Hesse*



Dieses Kapitel befasst sich mit den kunsttheoretischen Ansichten von Hermann Hesse. Diese werden am Anfang im Kontext der Schopenhauerschen Philosophie und Kunstauffassung dargestellt. Hesse war nicht nur ein fruchtbarer Literat, sondern er wusste sich im Verlauf seines Schaffens auch den Weg zu anderen Künsten zu bahnen. Der mehrseitig talentierte Künstler befasste sich lebenslang mit Musik, was seine Werke thematisch sowie kompositorisch beeinflusste. In der Malerei war Hesse Dilettant. Die Wahrhaftigkeit seiner Ausdrucksweise in seinen Aquarellen dokumentiert auf den ersten Blick, wie treffend er sich über damalige zeitgenössische Zustände äußern konnte. Die Tiefe seiner literarischen Betrachtungen beansprucht eine zeitlose Wirkung quer durch die Lesergenerationen.

1. Hesses kunsttheoretische Ansichten

Dass Hermann Hesses dichterisches Werk nicht nur umfangreich wirkt, sondern in jedem Einzelfall auch eine breite Fülle von Anregungen bietet, ist eine Tatsache. Neben den unleugbaren Einflüssen der fernöstlichen, indischen und chinesischen Philosophie und des schwäbischen Pietismus wird die Philosophie Arthur Schopenhauers zu einem der bedeutendsten Impulse in Hesses Schaffen (GG, 29f.).

Hesse hat sich insbesondere mit Schopenhauers Musikästhetik beschäftigt. Den Dichter faszinierte Musik als Kunst, durch die man die Welt auf der Basis des Emotionalen zu reflektieren vermag und die sogar das Dämonische in die Realitätswahrnehmung einbeziehen kann. Daher stellt für Hesse das Schopenhauerische System einen Leitfaden in seinen literarischen Auseinandersetzungen mit der Musik dar. Die einzigartige Position in Schopenhauers Klassifikation der Künste nimmt Musik dank dem Fakt ein, dass sie keine Nachahmung kennt. Sie sei

[...] eine so unmittelbare Objektivierung und [ein] Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. (SCH I, 359)

Schopenhauer beschreibt die Stufen der Objektivierung des Willens in der Musik aufgrund der Analogie der Objektivierung desselben in der Natur. Während der Bass als der niedrigste von den vier Stimmen der Objektivierung des Willens in der anorganischen Natur entspricht, repräsentiert der Sopran den Menschen in der Welt der Willensobjektivierungen. Ebenso sei die Beziehung der Melodie zu dem Willen zu betrachten. Die ewige Entfernung der Melodie vom Grundton und die „stattfindende beständige Entzweiung und Versöhnung ihrer beiden Elemente“ (SCH II, 584) korrespondiert mit dem vielfältigen ewigen Streben des Willens, der in jeder seiner Erscheinung mit sich entzweit hervortritt, dabei aber Einer ist. An dieser Stelle kommt es bei Schopenhauer zu einem Paradigmenwechsel von der Philosophie zur Ästhetik (vgl. DIM, 75), indem er behauptet, dass nur die ästhetische Betrachtung das Heraustreten aus der strengen Vorstellungswelt der Kausalität und dadurch auch die Befreiung vom Willen ermögliche (SCH I, 279). Im Rahmen seiner ästhetischen Überlegungen gelangt Schopenhauer zu der Ansicht, dass die kontemplative Schau der Ideen den ewigen Trieb des Willens mildere und den Menschen von dessen Sklaverei befreie.

Die Bedeutung der Musik reicht also weit über die Grenze eines Wohlgefallens oder eines Genusses hinaus. Vielmehr handelt sich bei Schopenhauer sowie bei Hesse um ein Phänomen, das haltbare Vorschläge für ein erträgliches menschliches Dasein anbietet.

Hesses Künstlerfiguren scheinen derselben Determiniertheit zu unterliegen, die Schopenhauer in seiner Lehre vom Leib andeutet. Das ganze Erkennen der Welt durch das Individuum, „welches der bedingende Träger der ganzen Welt als Vorstellung ist“ (SCH I, 157), sei nämlich durch einen Leib vermittelt. Von hier aus entwickelt Schopenhauer seine doppelte Betrachtungsweise des Leibes.

[...] vielmehr ist dem als Individuum erscheinenden Subjekt des Erkennens das Wort des Rätsels gegeben: und dieses Wort heißt Wille. Dieses, und dieses allein gibt ihm den Schlüssel zu seiner eigenen Erscheinung, offenbart ihm die Bedeutung, zeigt ihm das innere Getriebe seines Wesens, seines Tuns seiner Bewegungen. (SCH I, 157)

Einerseits sei der Leib verstandesmäßig der Ausgangspunkt der Anschauung der Welt und damit ein Objekt, indem er Bestandteil aller der Kausalität unterliegenden Erscheinungen ist, d. h. in Zeit und Raum existiert und dem Satz vom Grunde unterworfen ist. Andererseits wird der Leib als Objekt charakterisiert, das unmittelbar ist und von „innen“ bekannt ist. Dementsprechend wird er „als jenes jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort *Wille* bezeichnet“ (SCH I, 157). Schopenhauer schränkt zuerst nämlich den Willen auf den Leib ein:

Der Willensakt und die Aktion des Leibes sind nicht zwei objektiv erkannte verschiedene Zustände, die das Band der Kausalität verknüpft, stehn nicht im Verhältnis der Ursache und Wirkung; sondern sie sind eines und dasselbe, nur auf zwei gänzlich verschiedene Weisen gegeben: einmal ganz unmittelbar und einmal in der Anschauung für den Verstand. (SCH I, 157)

Trotz einer strengen Trennung identifiziert Schopenhauer praktisch auf diese Weise den Leib und den Willen (vgl. GG, 32f.), indem er den Leib in Zeit und Raum als objektivierten Willen deutet. Der Wille ist das innerste Wesen aller Erscheinungen, die stets Objektivationen des Willens sind. Der Wille ist dabei grundlos und frei von aller Vielheit, er ist stets nur einer. Aus dieser Charakteristik des Willens folgt, dass auch jedes physisch Existierende keinen Grund seiner Existenz hat und die Offenbarung des grundlosen Willens ist. Hinter allen Stufen von der anorganischen Natur bis zu der höchsten, die der Mensch repräsentiert, steht dieser Wille. Dadurch seien letztlich alle Erscheinungen ihrem Wesen nach dasselbe (vgl. GG, 33). Der freie, ziellose Wille stellt sich als erkenntnislos heraus, da sein Wesen nur ein blindes Streben ist. Daher nimmt hier der Intellekt eine zweitrangige Stelle ein. Von hier aus folgt die Begründung des Pessimismus von Schopenhauer: Der Verstand kann in seiner Abhängigkeit vom blinden Willen nie zur Erkenntnis des unabhängig vorhandenen Wesens der Dinge gelangen, sowie die Vernunft zum bloßen Instrument des unvernünftigen und irrationalen Willens wird.

Welche Stelle nimmt in dieser von dem blinden, alogischen Willen bestimmten Welt der Mensch ein? Das völlige Ausgeliefertsein des Menschen an den Willen wird zu einer logischen Prämisse. Das ziel- und grundlose Streben des Willens ist die Ursache des ewigen Schmerzes und Leides des Menschen. Da jede Befriedigung des Sterbens durch das Wohlsein oder Glück nur zeitweilig ist, kehrt das Individuum wieder in den Zustand eines neuen Strebens zurück, d. h. die Befriedigung stellt den Ausgangspunkt für das neue Leiden dar. (SCH I, 425) Der einzige Ausweg aus dieser Situation kann durch die Verneinung des Willens stattfinden. (vgl. GG, 34f.) In diesem Zusammenhang schlägt Schopenhauer zwei Möglichkeiten der Überwindung des

Willens vor. Dauernd kann der Wille durch Entsagung zur Vollendung kommen, zeitweilig durch die Kunst, besonders durch die Musik.

An dieser Stelle kann ein eindeutiger Berührungspunkt zwischen Schopenhauers System und Hesses Kunstauffassung gesehen werden. Die Schopenhauersche Entsagung findet ihre Parallele in Hesses Zuneigung zur fernöstlichen Philosophie und der aus dieser folgenden Askese. Die Musik nimmt bei dem Philosophen sowie bei dem Dichter eine außerordentliche Position ein. In der Melodie als „in der hohen singenden, das ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange eines Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme“ (SCH I, 362) erkenne Schopenhauer „die höchste Stufe der Objektivierung des Willens [...], das besonnene Leben und Streben des Menschen.“ (SCH I, 362). In Hesses Dichtungen taucht Musik als eine zentrale Komponente auf, die den Weg zum inneren Frieden seiner Figuren sowie des Autors selbst bahnt.

2. Hesses Beziehung zur Musik

In der Suche nach den Wurzeln von Hesses Affinität zur Musik muss man vor allem auf das pietistische Milieu des Vaterhauses zurückgreifen. Der Pietismus als eine Reformbewegung des Protestantismus sucht nach der individuellen Heiligung der Angehörigen. Dies soll vor allem durch die innere Einsicht und Kultivierung der subjektiven Stimmungen erreicht werden. In der Familie Hesse wurde auf die Verinnerlichung des individuellen Selbsterlebnisses besonders durch den Umgang mit Musik geachtet. Die ersten musikalischen Eindrücke des Jungen fanden beim häuslichen Musizieren und Singen deutscher Choräle statt, die der Vater Johannes Hesse auf dem Harmonium begleitete. Die frühen Kontakte des jungen Hesse mit der Tonkunst verliefen also im Sinne einer vom Christentum getragenen Kunst. Außer der Oratorien von Händel und Bach wurde zu Hause viel gesungen und Klavier gespielt, vor allem Beethoven und Chopin. Schon in der Knabenzeit wurde durchaus offensichtlich, dass Hesse ein vielseitig begabtes Kind war, nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch und malerisch talentiert. Die Geige, die er zu seinem neunten Geburtstag erhielt, begleitete ihn jahrelang als Lieblingsinstrument. In seinen Melodien fand er innere Ruhe auch in der Zeit des komplizierten Erwachsenwerdens.

Es wirkt keineswegs seltsam, dass Musik als lebensbegleitendes Element auch in Hesses Texten eine besondere Stelle einnimmt. In erster Linie sei es die sogenannte Alte Musik, also die in der Zeit von 1500 bis 1800 entstandene Tonkunst, die Hesses

Schaffen inspiriert. Dazu findet Dirk Rose ein Beispiel in dem Roman *Steppenwolf* (AM, 57ff.). Aus einer weltanschaulichen Auseinandersetzung zwischen Harry Haller und dem jungen Professor, zu der ein Goethe-Portrait im Haushalt des Professors den Impuls gibt, folgt nämlich ein Diskurs über die sog. Kultur der Deutung, die sich im 19. Jahrhundert in Gestalt der Geisteswissenschaften etablierte. Diese sei laut der Meinung von Harry Haller die Ursache dessen, dass alle vorangegangene Kunst in einen fremden Gegenstand verwandelt wurde,¹ dem die zeitgenössische Gegenwart im Grunde ohne Bezug gegenüberstehe (vgl. AM, 58). Um 1800 wird eine Zäsur in der Kulturtradition sichtbar, was die neue Selbstreflexivität als Folge der romantischen Kunstauffassung in die Kultur mitbrachte. Dies hat weitere Konsequenzen: Einerseits wurde um 1800 eine Distanz zu den überlieferten Traditionen der Kunst und Kultur aufgebaut, andererseits verliert die Kunstpraxis ihre Selbstverständlichkeit und muss ihre eigene Existenz zuerst begründen. Rose deutet die Tatsache, dass Harry Haller einen Schmöker aus dem 18. Jahrhunderts vor dem Besuch des Professors noch liest, als keinen Zufall:

Denn die Zeit von einer auf Deutung und Bedeutung abgestellten Kultur muss in dieser Perspektive als Gegenbild zu einem seit dem 19. Jahrhundert etablierten `kulturellen Setting` erscheinen, das paradoxerweise im Zeichen der Ästhetik die künstlerische Produktion als einen quasinatürlichen Prozess zum Erliegen gebracht habe, indem es dem Kunstwerk die primäre Aufgabe zuwies, Bedeutung zu generieren. (AM, 60)

Hallers Lebensproblem ist eng mit Hesses Musikdeutung verbunden. Dass Hesse die Zeit zwischen 1500 und 1800 als Höhepunkt der Musikgeschichte bezeichnete, ergibt sich aus seinem auf die Musik gezielten Dualismus. Hesse unterscheidet zwei Typen von Musik. Während die klassische Tonart „architektonisch“ und „kontrapunktisch“ sei, bezeichnet er die romantische als „malerisch“ und „koloristisch“ (vgl. HH, 142). Dabei sei es für einen ungebildeten Musikempfänger einfacher, die romantische Musik zu genießen. Dagegen hat die klassische Musik „keine solche Orgien zu bieten wie jene, sie bringt aber auch nie Dégout, schlechtes Gewissen und Katzenjammer.“ (HH, 142) Hesses Begriff der Klassik bezieht sich auf die europäische Musik einschließlich Bach und Mozart. Der deutsche Beitrag für die abendländische Kultur sei nicht in dem Werk klassischer Dichter wie Goethe, Schiller, Herder oder Lessing zu finden, sondern eben im musikalischen Schaffen der „klassischen“ Tonkünstler (vgl. HH, 157).

In diesem Zusammenhang ist die zwiespältige Einstellung Hesses zu Beethoven zu erwähnen. Sein musikalisches Schaffen schätzt Hesse zwar positiv, verknüpft es jedoch direkt mit dem Bruch in der europäischen Kultur um 1800 zusammen: „Ich empfinde

Beethoven absolut nicht als zu Bach und Mozart gehörig, sondern als Beginn des Niedergangs, einen grandiosen, heldischen, herrlichen Beginn, aber doch als etwas mit halb negativem Vorzeichen.“ (HH, 157) Damit wird eindeutig festgesetzt, dass mit Beethoven neue Kultur in Europa eindringt, die durch Semantisierung geprägt ist. In dieser Zeit endet die sog. Lesbarkeit der Welt, so wie sie von Hans Blumenberg zum Ausdruck gebracht wurde.² Die Musik werde nicht mehr komponiert, sondern man bemächte sich ihr durch Interpretation, aufgrund derer sie erst die Bedeutung gewinne (vgl. AM, 61).

Daraus folgt auch Hesses Beziehung zu Wagner. Der wahre Verfall des klassischen Ideals komme nämlich in Wagners Operndramen eindeutig zur Äußerung. Hier scheint Hesse in seiner Einstellung direkt von Nietzsches Streitschrift *Der Fall Wagner* beeinflusst zu sein. Aus dem Vergleich der Musik von Wagner und Bizet kommt die Wagnersche Tonkunst als zukunftslos heraus, sie sei ohne eine Deutung kaum wahrnehmbar. Dagegen schätzt Nietzsche bei Bizet die Vollkommenheit seiner Tonkunst, indem sie durch ihre Raffiniertheit eine Gemeinschaft anreden kann. Hier erreicht die Musik Bizets ebenso wie die Alte Musik die Überindividualität. Auch Hesse bekennt, dass es bei Wagner zu einer deutlichen Semantisierung der Musik kommt (AM, 67). Seine anfangs zwiespältige Beziehung zu Wagners Musik wandte sich allmählich ins Negative.³

Das Thema des Verfalls der abendländischen Kultur wird durch Hesses Ansichten über das Virtuosen_tum ergänzt. In der Alten Musik tritt ganz im Sinne des überindividuellen Charakters der Tonkunst die Persönlichkeit des Komponisten in den Hintergrund. So bildet das Auftauchen des Komponisten oder Interpreten kein Hindernis für das Selbstspielen der Musik. In der modernen Tonkunst wird jedoch die Wirkung in der Interpretation versteckt und in die individuelle künstlerische Produktion integriert (AM, 65f.). In Hesses Werken wird die Alte Musik als Gegenpol zu der zeitgenössischen auf die Produktion von Bedeutung orientierten Kultur präsentiert. In diesem Kontext muss sich Hesse auch mit der Jazzmusik auseinandersetzen. Im *Steppenwolf* bettet er einerseits den Jazz wegen seiner Regression und Primitivität in die Verfallsgeschichte der abendländischen Kultur ein, andererseits muss seine Attraktivität hervorgehoben werden, die gerade in der überindividuellen musikalischen Praxis von Jazz ankert, die Hesse dermaßen in der Alten Musik lobt. Trotzdem wird die Jazzmusik im Vergleich mit der Alten Musik als geistlos bewertet (AM, 68ff.).⁴

Hesses allumfassende und zugleich demütig dilettantische Einstellung zur Musik lässt sich in der Verbindung der Musikästhetik und der taoistischen Philosophie

erkennen. Der Wegcharakter der Musik in Hesses Auffassung äußert sich deutlich in einem Brief an Fanny Schiler aus dem Jahre 1933:

Liebe Fanny, Du hast mir einmal eine Bach-Platte geschenkt, darauf ist ein Choral ›Ach bleib bei uns‹, der ist mir fast zur liebsten Musik der Welt geworden und passt in meine innersten und besten Besinnungen und Bestimmungen. Es ist jetzt schwer zu leben, sehr schwer, aber diese Musik ist ewig, wir haben teil an ihr, sie geht durch uns durch, und wenn die übrige Luft auf Erden kaum mehr zu atmen ist, dann zieht unsere Seele immer noch aus Musik wie diesem Choral ihre liebe Nahrung. Diese Musik ist Tao. Auch das nämlich ist eine der 1000 Erscheinungsformen des Tao: die vollkommene Form, die den „Inhalt“ verschluckt und aufgelöst hat und in sich selber schwebend nur noch atmet und schön ist. Man wünscht sich, diese Musik im Augenblick des Sterbens zu hören – vielmehr: so zu sterben, wie diese Musik ist, so sich hinzugeben und dem Schweren zu entschweben und mit dem Einen eins zu werden. (HH, 158)

Günter Schnitzler (GG, 36 ff.) deutet in diesem Zusammenhang Hesses Charakteristik von Musik als Tao, als Unbegreifbarem, das sich zugleich durch die Zeitentzogenheit und damit durch metaphysischen Zustand als ewig bestätige. Freilich sei sie doch temporär wie bei Schopenhauer, weil sie noch in der Zeit seiner Wirkung gelte. Daraus wird klar, dass nur wenn man den Weltsinn erkennt, man über Musik sinnvoll sprechen kann. In ihr erkennt man, dass z. B. Bachs Musik Tao ist, d. h. ein Abbild des Göttlichen, dem man sich hingeben soll. Die Musik verfolge also im Rahmen der Kunst keinen Zweck, trete als eine absolute und vollendete Möglichkeit der Kunst hervor.⁵

3. Apotheose der Musik im *Glasperlenspiel*

Hesse gelingt in seinem Roman *Glasperlenspiel* eine grenzenlose und vollkommene Auffassung der Musik. Sein Ziel war es, eine Art Oper zu schreiben, indem er leisten würde, was ihm bisher in den Dichtungen nicht gelungen sei. Er wollte den Moment fassen, in dem das Leiden unüberwindbar ist und der einzige Ausweg in der Zuwendung zum Geist zu finden ist (HW, 173). Der Höhepunkt von Hesses Dichtung besteht in dem Zusammenfügen der Gegensätze. Im gleichnamigen Gedicht (1934) zeigt er die Beziehung zwischen dem formal-intellektuellen Spiel des Mikrokosmos und der Musik des Weltalls, dem Makrokosmos:

Das Glasperlenspiel

*Musik des Weltalls und Musik der Meister
Sind wir bereit in Ehrfurcht anzuhören,
Zu reiner Feier die verehrten Geister
Begnadeter Zeiten zu beschwören.*

*Wir lassen vom Geheimnis uns erheben
Der magischen Formelschrift, in deren Bann
Das Uferlose, Stürmende, das Leben
Zu klaren Gleichnissen gerann.*

*Sternbildern gleich ertönen sie kristallen,
In ihrem Dienst ward unserm Leben Sinn,
Und keiner kann aus ihren Kreisen fallen
Als nach der heiligen Mitte hin.*

Seine Anfang der 30er Jahre begonnene Arbeit an dem Roman sollte als ein intellektueller Gegenentwurf zur damaligen Situation und Analyse der Zeit gelten.⁶ Die Idee des Glasperlenspieles existierte schon in der Antike und bei alten Chinesen. Das eigentliche Glasperlenspiel in der Form des Abakus erfand Bastian Perrot aus Calw an der Musikhochschule von Köln. Perrot hat Buchstaben, Zahlen und Noten durch Glasperlen ersetzt. Die von Form, Farbe und Größe unterschiedlichen Glasperlen entsprachen den verschiedenen Notenwerten. So konnten auf diesem einfachen Kugelzählapparat unzählige musikalische Themen bearbeitet werden. Später übernahmen das Glasperlenspiel die Mathematiker, die auf diese Weise die mathematischen Formeln darstellen konnten. In diesem Moment wurde Musik und Mathematik vereint. Mit der Zeit traten weitere Disziplinen zu dem Spiel hinzu, sodass sich schließlich das Glasperlenspiel zu einer Weltsprache der Künste und Wissenschaften entwickeln sollte. Für diese Universalität sorgt die Musik. Der Orden der Glasperlenspieler verbreitet sich durch die ganze Welt und unterliegt einer strengen Hierarchie. Der „Spielleiter“ hat die Aufgabe, die Weiterentwicklung des Spiels zu bewachen, wobei es vorrangig um das Musizieren geht (vgl. GS, 339ff.). So wird laut Schwilk (GS, 340) der Roman von Hesse eben zu einer Apotheose der Musik, „in der sich alle Gegensätze zu einer geistig-sensuellen Einheit vereinigen lassen.“⁷

Die elitäre Stellung der Musik unter allen Bereichen der menschlichen Tätigkeit belegt auch der Fakt, dass die Musiktheoretiker eine entscheidende Wende in der Entwicklung des Glasperlenspieles veranlassen. Durch die Wiederauffindung von Bachs Manuskripten haben die Morgenlandfahrer die Möglichkeit, die Alte Musik in

ihrer vollkommenen ursprünglichen Reinheit aufzuführen. Hier kommt auch Hesses moralischer Appell zu Wort, die Tonkunst als Leitfaden dieses geistigen Spiels sei das einzige wirkungsvolle Mittel gegen die Barbarei und Vergewaltigung des Lebens und Geistes (vgl. HW, 186ff.). Damit hängt auch die im Roman erwähnte chinesische Weisheit zusammen, laut der der Verfall der Musik zur Folge den Niedergang des Staates und der Moral habe. Daher stützt sich das Glasperlenspiel auf die Alte Musik, die frei von Semantisierung und dadurch vollkommen und in ihrer Wirkung absolut ist. Laut Hesse befinde sich das Leben der Menschen vom ältesten China bis zu Sagen der Griechen stets unter Hegemonie der Musik (vgl. GS, 341). Dementsprechend widerspiegelt sich diese Verehrung der Musik auch in dem Roman *Glasperlenspiel*. Schwilk fasst die Botschaft dieses Werkes folgendermaßen zusammen:

Wie der wahre Künstler die Gesetze des Himmels, die Harmonie der Sphären nachzuahmen sucht, um die Ordnung des Universums in seinem Werk zu spiegeln, so zelebrieren die Glasperlenspieler ihre musikalischen Übungen als Unio mystica mit dem Göttlichen. Auch ihr Spiel, die kunstvolle Kombination von Tönen, das Fortschreiten in der kontrapunktischen Verknüpfung eigenständiger Stimmen führt zu höherer Einheit, zur Harmonie. (GS, 343)

Das Glasperlenspiel, wenn auch eine in einer besonderen Isolierung gepflegte Beschäftigung, bietet dem Leser die kritische Einsicht in eine moderne Gesellschaft, die nach Knechts Überzeugung ohne den mildernden Einfluss von Kultur zur Primitivität und Rohheit verurteilt ist. Durch ein solches Verfahren gerade auf der musikalischen Ebene wird die ruhig fließende, transparente Tonkunst fast zu einem Kult, der weit über die Grenzen des Romans reicht.

4. Lebensweg eines Musikers in *Gertrud*

Gertrud gilt als der einzige Roman, in dem Hesse eine Frauenfigur zur Titelgestalt erhob (vgl. KA, 152). Das Werk entstand nach einer dreijährigen Arbeit, in der Zeit einer Schaffenskrise Hesses. Der Autor selber äußert sich zur Entstehungsgeschichte des Werkes in seiner Korrespondenz mit Theodor Heuss:⁸

Es liegen in meinem Tisch verborgen zwei große Manuskripte von je etwa 100 Seiten, in welchen beiden versucht ist, die `Gertrud` nicht im Ich-Ton zu erzählen, sondern rein episch. Das war die Arbeit zweier Winter, und im dritten schrieb ich, nach achtmonatlichem Besinnen, die ganze Sache im Ich-Ton. (HW, 32)

Dieses auf der Anfangsseite der Erstausgabe als Roman deklariertes Werk, das eher an eine Novelle erinnert, weckte im Vergleich mit anderen Prosawerken Hesses nur ein Randinteresse in der Forschung. Auch der Autor beachtete es wenig und bekannte, er sei mit ihm unzufrieden. Die Erschöpfung seiner dichterischen Inspiration belegt auch der Fakt, dass er sich nach acht Jahren des bäuerlich-sesshaften Lebens in Gaienhofen im Jahre 1911 entschloss, eine Reise nach Indien zu unternehmen um dort neue spirituuell-geistige Anregungen zu finden.

Es gibt drei unterschiedliche Fassungen des Romans. Die erste fand sich als Fragment, die zweite wurde 1909/10 in `Velhagen und Klasings Monatsheften` abgedruckt und die dritte erschien 1910. Der Text des Fragments wird im Unterschied zu den beiden nachfolgenden Fassungen in Ich- Form von dem Geiger und Komponisten Kuhn erzählt, wobei sich hinter dem Ich der Erzählung der Autor selbst versteckt. Das Werk entstand in Gaienhofen, in der Zeit des regen Kontaktes von Hesse mit Schriftstellern und Malern, wo auch zahlreiche Freundschaften mit Musikern wie Alfred Schlenker, Othmar Schoeck und Volkmar Anderä begannen.⁹

Im Roman wird der Werdegang des Geigers und Komponisten Kuhn dargestellt. In der Jugend hat er sich bei einer riskanten Rodelfahrt mit seiner koketten Mitschülerin Liddy das Bein unheilbar verletzt. Seit dem Unfall verliert er offenbar die Attraktivität für die Frauenwelt und ertrinkt im Selbstmitleid und Eskapismus. Doch einen Trost bietet ihm Musik. Sein Theorielehrer am Konservatorium entdeckt Kuhns Kompositionstalent. Während des Heilaufenthalts in Bündnerland komponiert er das Lavinienlied, das ihm später durch den Sänger Muoth die Tür in die professionelle Musikwelt öffnet. Die Freundschaft mit Muoth beginnt im letzten Semester des Konservatoriums an. Der Opersänger erkennt Kuhns Talent und bringt den hinkenden Geiger im Orchester an seiner Bühne unter. Hier fängt Kuhn als Musikkomponist an, zuerst mit kleinen Stücken, wie z. B. einer Violinsonate, schließlich arbeitet er an seiner ersten Oper. In der Villa des reichen Fabrikanten und Musikliebhabers Imthor lernt er nicht nur andere Berufsmusiker kennen, sondern auch Gertrud, die musenhafte junge Tochter Imthors. Später musizieren Kuhn und Gertrud zusammen in der Villa ihres Vaters. Sie singt Kuhns Lieder „mit einer hohen, vogelleichten, köstlich schwebenden Stimme (GE, 133).“ Allerdings erstickt der junge Komponist seine Leidenschaft zu der Sängerin ständig in Musikphantasien. Den einzigen Kuss lässt Gertrud „still und fast feierlich geschehen (GE, 139).“ Dem Opersänger Muoth bietet Kuhn die männliche Hauptrolle in seiner Oper, wodurch der Sänger Gertruds Zuneigung gewinnt. Nicht einmal Kuhns Brief an Gertrud mit der Liebeserklärung kann die künftige Trauung von Gertrud und Muoth verhindern. Kuhn hat Gertrud für immer verloren. Kuhns Oper wird in München mit großem Erfolg mit Muoth als Star

uraufgeführt. Die Ehe wird jedoch unglücklich, weil Muoth immer stärker dem Alkohol verfällt. Gertrud zieht vorübergehend zu ihrem Vater zurück, Kuhn besucht Muoth in seinem Haus. Der Sänger macht sich durch Alkohol immer mehr kaputt, bis er Hand an sich legt und stirbt. Gertrud bleibt ihm trotz aller Unerträglichkeit der Ehe immer treu: Sir küsst den toten Sänger. Nach dem Tod ihres Mannes zieht sie zurück in das Vaterhaus, sie bleibt im Kontakt mit Kuhn. Ihre Beziehung im Rahmen des Freundes- und Familienkreises bleibt definitiv eine Freundschaft.

Die Frauenfiguren stellen einen festen Bestandteil der gesamten Romanhandlung dar, obwohl ihre Rolle als Romanfiguren auf den ersten Blick sekundär ist. Kuhns Beziehung zu Frauen weist eindeutige Züge der Distanz auf. In diesem Zusammenhang ist an erster Stelle Kuhns Verhältnis zu seiner bürgerlich gestimmten Mutter zu erwähnen, die eher kühl und reserviert ist. Die Mutter hat weder Verständnis für seine Jugendliebe, noch für seine künstlerischen Ambitionen. Wahrscheinlich ist hier Kuhns künftige Orientierung an unrealistische Partnerschaftsbeziehungen zu suchen. Die Begegnung mit der gut aussehenden Liddy scheint für Kuhn folgenreich zu sein. Einerseits zieht er sich die Beinverletzung zu, die seine lebenslange körperliche Behinderung verursacht, andererseits wird hier die Auffassung der Liebe als oberflächliches Spiel und Flirt angebahnt. Diese flüchtige Einstellung zur Liebe gelingt es Kuhn dauerhaft nicht zu durchbrechen. Eine Ausnahme in der Frauengruppe bildet die Brigitte, die Schwester eines Freundes von Kuhn. Sie ist die einzige von den Frauen um Kuhn, die ihn lieben kann. Ihre Gefühle werden jedoch von Kuhn nicht entdeckt. Dadurch, dass sich der Komponist nach einem Idealbild der Liebe sehnt, bleibt für ihn diese reale Frau unattraktiv. Er ist unfähig, eine reale Liebesbeziehung anzuknüpfen.

Ebenso wie seine körperliche Lähmung dauerhaft bleibt, erweist sich Kuhns Schwärmen für Gertrud als endlos. Obwohl Gertrud als physische Person erst im vierten Kapitel des Romans auftritt, wird ihre Anwesenheit, wenn auch anonym, schon am Anfang des Werkes angedeutet:

[...] so muss ich einen Lieben Frauennamen sagen, der mir nicht nur ein großes Stück Erleben und Schicksal umfaßt, sondern wohl auch als Stern und hohes Sinnbild über allem stehen mag. (GE, 5)

Gertrud verkörpert die Art der Weiblichkeit, die sich vor allem durch körperliche Schönheit auszeichnet. Dies ist ein Symbol für die Unerreichbarkeit und Unnahbarkeit der Frau. Kuhns Unfähigkeit, sich der potentiellen Lebenspartnerin zu nähern, wird durch seine Leidenschaft für Musik verdeckt. Für ihn ist die Tonkunst ein Ersatzmittel der wahren Existenz, ein Zeichen für das ewig dauernde jugendliche Unreife sein, was

ihm auch hilft, das Risiko einer potentiellen Liebesenttäuschung zu vermeiden. Daher wird seine körperliche Behinderung zur äußeren Begründung dieses Zustands:

Es war nun nicht das erstmal, daß eine schöne und liebende Frau mir mit Mitleid und merkwürdigem Vertrauen entgegenkam [...]. Sie hielten mich alle wie der Liebe so der Eifersucht für unfähig, dazu kam das leidige Mitleid, und so vertrauten sie mir in halb mütterlicher Freundschaft. (GE, 99)

In Gertrud sieht Kuhn ein Idealbild der Frau. Sie wird von ihm also nicht als reale Frau wahrgenommen, sondern sie ist eher eine Projektion der Vorstellungen über eine Frau. Die romantische Idealisierung von Frauengestalten taucht in Hesses Dichtung wiederholt auf, wobei den sehr oft schematisierten Frauenfiguren die Zweitstellung im Rahmen der Handlung zugeschrieben wird. Dieses positiv schematisierte Bild der Frau bei Hesse geht wahrscheinlich auf die endlose Geduld der Lebenspartnerin des Schriftstellers Mia zurück (vgl. GS, 150). Trotz dieser schematisierend zweitrangigen Darstellung von Frauengestalten erscheint Gertrud als Figur im Titel des Romans. Obwohl die tatsächliche Hauptfigur des Werkes der Komponist Kuhn ist, scheint die Schlüsselposition eben dieser Titelgestalt nicht ohne Bedeutung zu sein. Gertrud spielt hier nämlich ganz im romantischen Sinne die inspirierende Muse Kuhns. Sie kann laut Jungs Lehre von der Überwindung von Archetypen für seinen geistigen und sexuellen Gegensatz gehalten werden, und freilich als die 'Anima' gedeutet werden (vgl. FR, 12ff.), die Kuhns Schaffen lebenslang beeinflusst. Kuhn wird schließlich von äußeren Umständen gezwungen, sich auch mit der Tatsache zu versöhnen, dass er die „hohe Frau“ in der Rolle der Ehefrau Muoths sieht. Dementsprechend kommt es auch am Ende des Romans zu Kuhns innerer Auseinandersetzung mit Gertrud. Gertrud ist als das prägende Element beim menschlichen Werdegang des Geigers und Komponisten Kuhn zu deuten. Ohne die lebenslang begleitende Muse Gertrud gäbe es keinen Kuhn und daher ist ihre Position als Titelgestalt berechtigt.

Der Roman bietet einen tiefen Einblick in die Bipolarität der künstlerischen Existenz. Aufgrund zweier Künstlerfiguren wird das apollinisch-dionysische der Kunst dargestellt.¹⁰ Das Apollinische wird im Werk durch Kuhn vertreten. Durch die Mäßigung im Leben, die zum großen Teil seine Verkrüppelung veranlasst, verleiht er seiner Existenz Form und Ordnung. Er absolviert das Konservatorium, gewinnt eine ordentliche Musikerstelle, komponiert gewissenhaft und verantwortlich seine Oper. Kuhn kennt keinen Umgang mit Frauen und Alkohol. Trotz seinem Liebeskummer weiß er aus dieser Situation einen Ausweg durch die heilende Kraft der Musik:

Es war nicht, wie ich meiner Mutter gesagt hatte, das Geigen, worauf ich mich freute, sondern es war das Musikmachen, das Schaffen, nach dem mir die Hände zitterten. Schon fühlte ich zu manchen Zeiten wieder die lautereren Schwingungen klarer Lüfte, die gespannte Kühle der Gedanken, wie früher in meinen besten Stunden, und fühlte auch, daß daneben ein lahmes Bein und andre Übel von geringer Bedeutung seien. (GE, 25)

Das Dionysische dagegen symbolisiert sein Freund Muoth. Er ist ein typischer Genussmensch, dem es an Schöpfungsdrang und Berausung durch Welt nicht fehlt. Der Champagner ist sein Sorgenbrecher. Er sucht nach dem Vorbild des Don Juan. Trost bei Frauen, mit denen er nicht selten grob umgeht. Seine Einstellung zur Kunst ist ebenso genussvoll:

Es ist gegangen, weil ich einen Trost oder eine Betäubung fand. Einmal war es eine Frau, einmal ein lieber Freund – ja, du hast mir den Dienst auch schon getan! – ein andermal die Musik oder das Klatschen im Theater. Nun, und jetzt freuen eben diese Sachen mich nimmer, und darum trinke ich. (GE, 286f.)

Ebenso wie Kuhn durch die Kunst seine Existenz erträglich macht, hilft das Genussleben seinem Freund Muoth, die Leiden des Daseins zu überwinden:

Ich glaube nämlich wie Buddha, daß das Leben nichts wert ist. Aber ich lebe doch, wie es meinen Sinnen wohl tut und wie wenn die die Hauptsache wären. Wenn es nur vernünftiger wäre! (GE, 294)

Sowohl der Komponist als auch der Sänger müssen das Leben als Leid durchkämpfen und finden Trost und Befriedigung in der Kunst.¹¹ An dieser Stelle sind unverleugbare Berührungspunkte mit Schopenhauers Ansichten zu erwähnen. Schopenhauers Charakteristik des Daseins als stetes Leidens verleiht nämlich der Musik im Rahmen der Kunst eine einzigartige Position als Trostmittel. Dies könne nur durch das Individuum gelingen, das den wahren Genuss des Schönen erlebt, d. h. durch das Genie. Ihm sei sein Werk zugleich eine Entschädigung für das Leiden und die Einsamkeit. Die Quelle des beständigen jämmerlichen und schrecklichen Leidens sei das An-sich des Lebens, der Wille. Dagegen sei ganz frei von aller Qual die Vorstellung, die „rein angeschaut oder durch die Kunst wiederholt ... ein bedeutsames Schauspiel gewährt (SCH I, 372).“ Der Künstler betrachte dieses Schauspiel der Objektivation des Willens, wobei als Produkt ein Kunstwerk entstehe. Die „Klarheit des Bewusstseins (SCH I, 372)“, über die der geniale Künstler verfüge, ermögliche eben die Ideen zu erfassen. Der Wille bleibe jedoch in stetem Leiden. Eine wahre und tiefe Erkenntnis des Wesens der Welt als Zweck an sich sei allerdings kein

Beruhigungsmittel des Willens. Sie erlöse den Künstler „nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben (SCH I, 372).“ Der durch die Kunst gewährte Trost verleihe Kraft dem Künstler, der vom Spiel endlich müde werde, und schließlich „den Ernst ergreift (SCH I, 372).“ In Schopenhauers System nimmt der Begriff „Ernst“ eine Schlüsselposition ein. Es sei eine Voraussetzung für die Auseinandersetzung des Individuums mit dem Wesen der Welt. Die Anwesenheit des wahren Ernstes sei ausschließlich auf geniale Menschen begrenzt, weil eben diese über die Fähigkeit verfügen, nicht das eigene Wohl zu bestehen.

Wie schon ihre Namen andeuten, kämpfen Hesses Kuhn und Muoth tapfer gegen das Leiden des Daseins. Die härtesten Konfrontationen mit ihrer Innen- und Außenwelt lässt sie Hesse in der Jugendzeit erleben. Im Alter gelangt Kuhn zu einer bestimmten Reife, die darin besteht, sich eben mit dem Wenigen zu versöhnen, was ihm das Leben gönnt. Dank der Askese besteht er nicht auf dem persönlichen Glück und kann für die Kunst im bescheidenen Freundeskreis weiter da sein. Dagegen scheitert Muoth an seinem genussvollen Lebensüberdruß, wobei er zugleich nicht imstande ist, sich mit dem Verlust sinnlich irdischer Genüsse auseinanderzusetzen. Beide Künstler geraten so in einer Art Isolierung des gelähmten Künstlertums, für die symbolisch das gelähmte Bein Kuhns aufgestellt wird. Am Ende des Romans muss Kuhn gestehen, dass es das Gefühlsvolle Mitmenschliche ist, das das künstlerische Schaffen umrahmt und das dem Leben den richtigen Sinn gibt:

Aber es gibt Güte und Vernunft in uns, in uns Menschen, mit denen der Zufall spielt und wir können stärker sein als die Natur und als das Schicksal, sei es auch nur für Stunden. Und wir können einander nahe sein, wenn es not tut, und einander in verstehende Augen sehen, und können einander lieben und einander zum Trost leben.

Und manchmal, wenn die finstere Tiefe schweigt, können wir noch mehr. Da können wir für Augenblicke Götter sein, befehlende Hände ausstrecken und Dinge schaffen, die vordem nicht waren und die, wenn sie geschaffen sind, ohne uns weiter leben. [...] Wir können unser Herz dem Leben nicht entziehen, aber wir können es so bilden und lehren, daß es dem Zufall überlegen ist und auch dem Schmerzlichen ungebrochen zuschauen kann. (GE, 298f.)

5. Hesses Beziehung zur Malerei

Um das Bild von Hesse als Künstler komplett darzustellen, muss seine dauernde Faszination durch die Malerei erwähnt werden, die er jahrelang durch eigene malerische Leistungen äußern ließ. Im Unterschied zu seiner Beschäftigung mit Musik war sein malerisches Schaffen rein dilettantisch. Während er mit dem Geigenspiel als

zwölfjähriger Junge begann, ist der Schwerpunkt seiner malerischen Versuche erst in der zweiten Hälfte seines Lebens zu sehen. Trotzdem kann man diese beiden Schaffensaktivitäten des Dichters gleichsetzen, weil das Musizieren sowie das Malen ihm Freude ins Leben brachte und in Zeiten der Schaffens- oder Existenzkrise die Last des Lebens zu überwinden half.

Bei Hesse ist es keineswegs erstaunlich, dass er den Weg zur Malerei in der Zeit des höchsten Leidensdrucks fand. Während des Ersten Weltkrieges äußerte er sich gegen die deutsche Kriegsführung, was eine harte Reaktion hervorrief. Er wurde als Vaterlandsverräter und Nestbeschmutzer bezeichnet (vgl. GG, 21). Um diesen Druck zu mildern, entschloss er sich, zusammen mit seiner Frau Mia einer psychoanalytischen Behandlung zu unterziehen. Sein Arzt Dr. Joseph Bernhard Lang, ein Mitarbeiter von C. G. Jung, behandelte den Dichter mittels der Gesprächstherapie, die u. a. in bildnerischer Darstellung der Träume bestand. So wurde die schlummernde Begabung bei dem Dichter geweckt, wenn auch unter schwierigen Umständen. Hesse bekennt selbst, dass er anschließend während der schweren Arbeit in der Berner Zentrale für Kriegsgefangenenfürsorge abends noch Kräfte sammelte und zu zeichnen probierte.

Hesse war in der Malerei ein Autodidakt, daher musste er zuerst die Hemmung des malerischen Handwerks überwinden. Als er sich in die Malerei vertiefte, war er 39 Jahre alt. Zuerst ließ er sich durch seinen Wohnort Bern und gelegentliche Ferienaufenthalte inspirieren, später wurde er zu seinem malerischen Schaffen durch die Impressionen aus seiner Heimat Tessin veranlasst.

Er stufte sich als schlechten Maler ein, und wenn seine bildnerische Tätigkeit auch keineswegs die künstlerische Höhe seines dichterischen Schaffens erreicht, handelt es sich um eine Reflexion seiner Umgebung und seines Erlebnisses. Dazu äußerte er sich am 4. 7. 1926 in der „Frankfurter Zeitung“:

Ich bin kein sehr guter Maler, ich bin ein Dilettant; aber es gibt keinen einzigen Menschen, der in diesem weiten Tal die Gesichter der Jahreszeiten, der Tage und Stunden, der die Falten des Geländes, die Formen der Ufer, die launigen Fußwege im Grün so kennt und liebt und hegt wie ich, der sie so im Herzen hat und mit ihnen lebt. (HW, 84)

Der Umfang Hesses bildnerischen Tätigkeit beträgt seine mehr als 3000 Aquarellen, die in den Jahren 1917 – 1962 entstanden. Zu seinen Lebzeiten hatte von dieser Zahl kaum jemand eine Vorstellung. In den entsprechenden Literaturquellen wird angegeben, dass es sich bei Hesse durchaus nicht um eine Randbeschäftigung handelte, weil er der Arbeit an den Aquarellen insgesamt ein Drittel seines Schaffenspotentials widmete (GG, 20).

Seine frühesten malerischen Arbeiten sind in blassen Temperatönen verfertigt, mit Interesse für Detail und naturtreu erarbeitet. Seine Arbeitsweise erinnert an die des Malers Veraguth in seinem Roman *Rosshalde*. Nach dem Ersten Weltkrieg kommt es zu einem Bruch in Hesses malerischer Ausdrucksweise. Er neigt hinfort der abstrakten Darstellungsweise zu und versucht, die Realität in kühnsten Zusammenhängen zu fassen. Literarisch findet diese Tatsache einen Niederschlag in der 1919 entstandenen Erzählung *Klingsors letzter Sommer*. Der Maler Klingsor jubelt über die Üppigkeit des Lebens und versucht, die ihm bleibende Zeit möglichst intensiv zu dem Schaffen zu nutzen:

‘Ich werde doch malen’, sagte Klingsor, ‘schon morgen. Aber nicht mehr diese Häuser und Leute und Bäume. Ich male Krokodile und Seesterne, Drachen und Purpurschlangen, und alles im Werden, alles in der Wandlung, voll Sehnsucht, Mensch zu werden, voll Sehnsucht, Stern zu werden, voll Geburt, voll Verwesung, voll Gott und Tod.’ (KL, 113)

In den Nachkriegsjahren bahnt sich der Maler Hesse seinen Weg zum Expressionismus. Einen hohen Anteil daran haben die ersten glücklichen Jahre in Tessin, wo er eine neue Heimat, neue Liebe und Freunde findet. Nicht zufällig verbindet er sich mit den Künstlern aus dem Umkreis des „Blauen Reiters“ und der „Brücke“. Der schweizerische Maler Cuno Amiet wird nicht nur sein Lehrer, sondern auch Pflegevater seines Sohnes Bruno, des künftigen Malers. Kaum bekannt ist, dass Hesse nach der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg eigene illustrierte Handschriften von Gedichtzyklen verfertigte, um mit dem Ertrag die Hilfspakete für Gefangenenlager zu finanzieren. In seiner Einstellung zur Malerei ebenso wie in seinem literarischen Schaffen muss man eine sich nach außen und innen drängende tiefe Menschlichkeit bewundern.

Hesses Aquarelle erkennt man an den hellen leuchtenden Farben und der Ausstrahlung von Lebensoptimismus. Es ist kein Wunder, dass sie ihm ein Trost in schwierigen Zeiten waren. Im Juli 1930 antwortet er auf den Leserbrief einer Studentin in Duisburg, ein Bild solle ihr sagen, „dass die Unschuld der Natur, das Schwingen von ein paar Farben, auch inmitten eines schweren und problematischen Lebens zu jeder Stunde wieder Glauben und Freiheit in uns schaffen kann (vgl. GG, 26).“ Hesses Dichtung zeichnet sich durch die innerste Wahrhaftigkeit, umso deutlicher wird diese Tatsache gerade an seinen bildnerischen Werken. Während seine Schreibweise nach vielen Lebenskrisen zu einer Meisterschaft allmählich kristallisierte, wird die Aussage seiner Aquarelle sofort sichtbar. Über sein Erlebnis der Malerei äußert er sich folgend:

Für diese Abendstunde, für diese kurze, glühende Malstunde am Hang über unserem Dorf bin ich dem Leben der anderen kein Beobachter und Zuschauer mehr, beneide es

nicht, beurteile es nicht, weiß nichts von ihm, sondern bin ich in mein Tun verbissen und in mein Spiel verliebt genauso hungrig, genauso kindlich, genauso tapfer wie die anderen in das ihre. (HW, 84)

6. Die Intensität des Lebens in „Klingsors letzter Sommer“ .

Nicht zufällig lässt sich Hesse in seiner Erzählung durch die mittelalterliche Figur der Magiers Klingschor¹² inspirieren. Das magische Schweben zwischen Leben und Todesgedanken des Malers Klingsor wird zum Thema des Werkes, das nach einer intensiven Erfahrung des Autors entstand. Der Erste Weltkrieg mit allen Folgen für das öffentliche sowie private Leben Hesses war ein Anlass zu seiner neuen Lebens- und Schaffensphase. Eben in diesem Werk verbindet sich die dunkle Erfahrung mit der neuen Lebenslust des Dichters.

Das stark Autobiografische des Werkes enthüllt schon der erste Satz der Erzählung:

Den letzten Sommer seines Lebens brachte der Maler Klingsor, im Alter von zweiundvierzig Jahren, in jenen südlichen Gegenden in der Nähe von Pampambio, Kareno und Laguno hin, die er schon in früheren Jahren geliebt und oft besucht hatte. (KL, 93)

Die geographischen Namen erinnern an die der neuen Lebenswelt Hesses in Tessin. Das literarische Laguno steht für Lugano, Kareno ist eigentlich das Dorf Carona, in dem sich das Sommerhaus der Eltern von Hesses zweiter Frau Ruth Wenger befand. Was die französische Provence für Vincent van Gogh bedeutete, lässt sich auch aus Hesses Betrachtungen der Tessiner Landschaft ablesen, die er in Klingsors Malereien und Erlebnisse einsetzte. Auch die Figuren der Erzählung finden ihre Vorbilder in Hesses realer Umwelt. So inspirierte ihn seine zweite Frau Ruth zu der Königin der Gebirge, sein Malerfreund Moilliet zum Louis dem Grausamen oder der mit Hesse befreundete Architekt Josef Englert zu der Figur des armenischen Sterndeuters. Hesses Alter Ego kann man zweifellos in der Gestalt des Dichterfreundes Hermann entdecken, am deutlichsten kommt es jedoch in der Titelfigur des Malers Klingsor zur Äußerung. Wahrscheinlich nicht zufällig wird Klingsors Alter von zweiundvierzig Jahren erwähnt, was eigentlich dasselbe Alter war, in dem Hesse nach Tessin übersiedelte und die Erzählung erschienen ließ.

Klingsors Malerstil widerspiegelt den Bruch in Hesses malerischer Ausdruckweise und sein Übergang zur Expressivität, zu der ihn die Kontakte mit den Malern um den „Blauen Reiter“ bewogen. Unter dem Einfluss von Moilliet verbildlicht Hesse die Tessiner Landschaft in kubistischen Formen und grellen leuchtenden Farbtönen, wobei

man ihm die innerliche Wahrhaftigkeit des bildnerischen Ausdrucks nicht verleugnen kann. Klingsor charakterisiert seine Schaffensweise in derselben Stimmung:

Die Formen der Natur, ihr Oben und Unten, ihr Dick und Dünn konnte verschoben werden, man konnte auf alle die biedereren Mittel verzichten, mit denen die Natur nachgeahmt wird. Auch die Farben konnte man fälschen, gewiß, man konnte sie steigern, dämpfen, übersetzen, auf hundert Arten. Aber wenn man mit Farbe ein Stück Natur umdichten wollte, so kam es darauf an, daß die paar Farben genau, haargenau im gleichen Verhältnis, in der gleichen Spannung zueinander standen wie in der Natur. Hier blieb man abhängig, hier blieb man Naturalist, einstweilen, auch wenn man statt Grau Orange und statt Schwarz Krapplack nahm. (KL, 96f.)

Klingsors Palette sprüht von leuchtenden Farben, unter denen eine besondere Stellung das Rot einnimmt. Diese Farbe symbolisiert Genuss, Lebenslust, Liebe, Leidenschaft und Verführung. Sie kommt zum Ausdruck immer beim Malen von Häusern, Landschaften, beim Weintrinken, Kirschenessen, rot flammt auch die Königin von Kareno. Diese Farbe versinnbildlicht jedoch auch Chaos, Aggressivität und Wut, wie es Klingsor beim Todesgedanken oder bei der Arbeit an seinem Selbstporträt erlebt.

Indirekt steht die Farbe auch für Klingsors Wanken zwischen Leben und Tod, zwischen Leben und Kunst:

Ach Gott, ich wollte, ich wär in einem Kirschbaum, und die Kirschen wüchsen mir ins Maul, und grade über mir auf der Leiter stünde das braune heftige Mädchen, dem wir heut früh begegnet sind. Klingsor, gib das Malen auf! Ich lade dich zu einem guten Essen in Laguno ein, es wird bald Zeit. (KL, 99)

Klingsor ist einerseits ein träumender Romantiker, andererseits ein schwärmender Expressionist. Er ist nicht fähig, seinen entgegengesetzten Neigungen harmonisch entgegenzugehen. Als Künstler versucht er jedoch, ins Leben hineinzutauchen und es mit der Kunst in Einklang zu bringen. Dieses Bemühen, Kontraste zu versöhnen wird besonders beim Schaffen seines Selbstbildnisses sichtbar. Er malt sein Gesicht wie eine Landschaft. Alles wird eins, Mensch wird Natur, Natur wird Mensch. In seinem Antlitz wird das ganze Leben des Einzelnen, sowie die abendländische Geschichte visionär versinnbildlicht.

[...] es ist der Mensch, ecce homo, der müde, gierige, wilde, kindliche und raffinierte Mensch unsrer späten Zeit, der sterbende, sterbenwollende Europamensch: von jeder Sehnsucht verfeinert, von jedem Laster krank, vom Wissen um seinen Untergang enthusiastisch beseelt, zu jedem Fortschritt bereit, zu jedem Rückschritt reif, ganz Glut

und auch ganz Müdigkeit, dem Schicksal und dem Schmerz, ergeben wie ein Morphinist dem Gift, vereinsamt, ausgehöhlt, uralte, Faust zugleich und Karamasow, Tier und Weiser, ganz entblößt, ganz ohne Ehrgeiz, ganz nackt, voll von Kinderangst vor dem Tode und voll von müder Bereitschaft, ihn zu sterben. (KL, 131)

Aufgrund der Retrospektive wird Klingsors ständig anwesendes Gefühl der Todesangst verdeutlicht. Das Thema des Todes schlingt sich durch die ganze Erzählung, sei es am Anfang in der Form des Berichts über Klingsors Sterben im Spätherbst, oder als einzelne Motive, wie z. B. graue Haare eines Mädchens, schwarze Seide, lodernde Fahnen und Kerze. Die Wanderung nach Kareno, die Klingsor mit Freunden unternahm, endet mit einer Szene in dem Grotto, wo gegessen wird. Es wird Brot angeboten und Wein eingeschenkt, genau wie beim Letzten Abendmahl. Der armenische Sterndeuter, ein Vorbote des Todes, zeigt ihm anhand seiner Magie die Zeitlosigkeit aller Dinge.

Die einzigen Augenblicke, in denen Klingsor von der Todesangst losgelöst wird, sind die des Schaffens. Das Kunstwerk ist zeitlos und beim Schaffen verliert der Künstler das Zeitgefühl. So wird das Problem der vergehenden Zeit mindestens für kurze Momente gelöst, die Ewigkeit findet man im Kunstwerk. Hier knüpft Hesse an die von Wackenroder aufgestellte frühromantische Tradition der Ewigkeit und Unsterblichkeit des vollendeten künstlerischen Werkes in der Gegenwart an. Das erlebt Klingsor beim Malen seines Selbstporträts. Er muss sich dabei von der Ekstase bis zum Wahnsinn durchleben, nachts hat er grausame Träume, der Schaffensrausch ist immer anwesend. Das verbindet ihn mit der Linie der romantischen Künstler, wie z. B. mit E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Johannes Kreisler. Seine Kompositionen entstanden ebenso an der Grenze des Wahnsinns.

Es bleibt jedoch eine Frage, wie Klingsors Tod zu deuten ist. Seine Todesangst besteht jedoch ausdrücklich nicht in dem physischen Untergang, sondern sie bedeutet eher Angst vor Ausblenden und Verlust der künstlerischen Inspiration. Das Selbstbildnis ist Höhepunkt seines Schaffens, nach der Beendigung erschöpft sich der Künstler endgültig. Dadurch, dass er sein Lebenswerk beendete, wird sein Werdegang als Künstler beschlossen und damit endet auch seine Kunst. Das bedeutet den Tod für einen Künstler.

Das fertige Bild stellte er, am Ende dieser gepeitschten Tage, in die unbenützte leere Küche und schloß ab. Er hat es nie gezeigt. Dann nahm er Veronal und schlief einen Tag und eine Nacht hindurch. Dann wusch er sich, rasierte sich, legte neue Wäsche und Kleider an, fuhr zur Stadt und kaufte Obst und Zigaretten, um sie Gina zu schenken. (KL, 133)

Resumé

V úvodní kapitole se autorka zaměřuje na počátky raně romantické estetiky zejména v oblasti pojetí hudby. Vývojové tendence zpracovávané problematiky jsou zohledněny v kontextu vývoje německy psané literatury. Raně romantická díla jsou tedy srovnávána s estetickými náhledy období preromantického. Z tohoto hlediska se ukázaly nosnými hudebně estetické názory Karla Philippa Moritze a Johanna Friedricha Reicharda, protože se v jejich dílech odráží nejen pohled obecně estetický, ale také zájem o osobnost umělce. Postava skladatele Josepha Berglingera, jak ji vytvořili **Wackenroder a Tieck**, je podrobena analýze romantického pojetí umělce a umění z pohledu literárního dění kolem roku 1800.

Cílem druhé kapitoly je ukázat, jak se v kontextu německé literatury rozvíjí koncept umění a tvůrčího uměleckého individua nastíněný preromantickou a romantickou estetickou školou. Zejména na postavě hudebního skladatele Johannese Kreislera, vytvořené **E. T. A. Hoffmannem**, je patrné ukotvení a další vývoj dobového autonomního pojetí umělce. Orientace autora na umělce a umění se promítá jak v oblasti literární tvorby, tak i mimo ni. E. T. A. Hoffmann je zde představen i jako hudební recenzent. Studie nabízí rovněž srovnání fiktivního skladatele Kreislera se skutečnou postavou hudebního skladatele L. van Beethovena jako zdroje autorovy literární inspirace. Ústředním tématem kapitoly je problematika nalezení pozice umělce v rámci měšťácké společnosti a jeho tvůrčího sebezprosažení.

Následující kapitola se zaměřuje na **Hofmannsthalovo** pojetí umění, které analyzuje jak v celkovém kontextu díla autora, tak i na příkladu jednotlivých postav. V rámci teoretického rozboru se text věnuje zejména pojmům „platónské ideje“ a symbolu, které Hofmannsthal často označoval za nástroje uměleckého vnímání vnější reality. Studie dále rozebírá autorovo chápání těchto pojmů a zkoumá vlivy na jeho utváření z oblasti filozofie a literatury. Předmětem analýzy jednotlivých děl jsou Hofmannsthalova vybraná raná dramata, jakož i *Pohádka 672. noci*. Jak dokládají autorovy eseje a zápisky, považoval Hofmannsthal uvedená díla za příspěvek k problematice umělce a diletanta.

Kapitola věnovaná **Thomasu Mannovi** se zabývá zejména významem umění v životě člověka a rolí umělce ve společnosti na pozadí autorova díla. Předmětem rozboru jsou povídky *Tristan*, *Tonio Kröger* a *Smrt v Benátkách*, jejichž prostřednictvím Mann zkoumal hodnotu literární tvorby a zvláště její etický rozměr. Studie dokládá, že i Mannovo dílo, podobně jako Hofmannsthalovo, obsahuje reflexi konceptu „platónské ideje“ i Nietzscheho dichotomie apollinského a dionýského principu.

Lyrik **Stefan George** je obecně vnímán jako významný německý představitel estetismu a dekadence. Kapitola rozpracovává jeho pojetí umění a zasazuje ho do kontextu německé filozofie (Schopenhauer, Nietzsche) i literatury (Goethe, romantismus, Hölderlin), z nichž Georgeho tvorba čerpá nejvíce. Předmětem zkoumání je však i básníkův vztah k antickému filozofu Platónovi a k hodnotám, které reprezentuje.

Závěrečná kapitola se zabývá pojetím umění v díle **Hermannna Hesseho**. Úvodem je tato problematika prezentována srovnáním Hesseho názorů se Schopenhauerovým konceptem umění. Hesse byl nejen plodným literátem, ale zabýval se i jinými druhy umění. Všestranně nadaný autor se věnoval hudbě, což ovlivnilo jeho literární tvorbu tematicky i kompozičně. V malířství se Hesse považoval za diletanta. Přímé a pravdivé zachycení reality v jeho akvarelech dokládá schopnost autora trefně zdokumentovat i aktuální společenské dění. Hloubka literárních postřehů v souvislosti s vymezením pozice tvůrčího individua vůči společnosti bezesporu zajišťuje Hesseho tvorbě nadčasové působení napříč generacemi čtenářů.

Resumé

In the first chapter, the author focuses on the origins of early Romantic aesthetics, particularly its conception of music. The aspect to be considered is the context of the German-language literature development. The early Romantic works are compared with the pre-Romantic aesthetic views. From this perspective, Karl Philipp Moritz and Johann Friedrich Reichardt's musical aesthetic opinions proved to be particularly revealing as their works reflect not only a general aesthetic view, but also an interest in the artist's personality. The composer Joseph Berglinger's character created by **Wackenroder** and **Tieck** is subjected to an analysis of the Romantic concept of the artist and art as seen from the perspective of literary development around the year 1800.

The aim of the second chapter is to show how, in the context of the pre-Romantic and Romantic aesthetic school, the concept of art and a creative artistic personality is developed. The assumed position and the evolution of the then autonomous conception of the artist is particularly well-pronounced in the figure of the composer Johannes Kreisler created by **E.T.A. Hoffmann**. The author's orientation on the artist and his art is reflected both in the literary creation and beyond it. Hoffmann is portrayed as a music reviewer as well. The study also proffers the comparison of the fictitious composer Kreisler with the real composer Ludwig van Beethoven as the source of the author's literary inspiration. The main topic of the chapter is the issue of finding the artist's position in the bourgeois society and his creative self-assertion.

The following chapter focuses on **Hofmannsthal's** concept of art and analyses it both in the overall context of the author's works and by using the example of particular characters. In the theoretical analysis, the text pays special attention to the concepts of "Platonic idea" and the symbol that Hofmannsthal often calls "instruments of artistic perception of external reality". Further, the study discusses the author's understanding of those concepts and examines the influences of philosophy and literature on its creation. The subjects of this analysis are selected from early dramas of Hofmannsthal's, as well as *The Tale of the 672nd Night*. As evidenced by the author's essays and notes, Hofmannsthal regarded the above mentioned works as a contribution to the issue of the artist and the dilettante.

The study devoted to **Thomas Mann** deals mainly with the importance of art in human life and the role of the artist in society. The subjects of the analysis are three short stories: *Tristan*, *Tonio Kröger* and *The Death in Venice*, by means of which Mann studied the value of literary works and their ethical dimension in particular. The chapter illustrates that Mann's works, similarly to Hofmannsthal's, reflect the concept of "Platonic idea" and Nietzsche's dichotomy of Apollonian and Dionysian principles.

Stefan George, the lyric poet, is generally perceived as a prominent figure in German aestheticism and decadence. The chapter elaborates his conception of art and puts it into the context of German philosophy (Schopenhauer, Nietzsche) and literature (Goethe, Romanticism, Hölderlin), the most important influences on George's work. Of further concern in the chapter is the poet's relationship to the ancient philosopher Plato and the values he represents.

The final chapter deals with the conception of art in **Hermann Hesse's** works. The main issues are introduced by comparing Hesse's views and Schopenhauer's conception of art. Hesse was not only a prolific writer, but he also engaged in other forms of art. The versatile author devoted himself to music, which influenced his literary work in terms of topics and the style of composition. As for painting, Hesse considered himself a dilettante. The direct and veracious depiction of reality in his aquarelles proves the author's ability to aptly capture contemporary social events. The literary observations concerning the delimitation of a creative individual's position within society will undoubtedly ensure that Hesse's timeless work will impact profoundly on readers across generations.

Literaturverzeichnis

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei Wackenroder und Tieck

Primärliteratur

Moritz, K. Ph.: *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*. Berlin 1786. **(MO)**

Schopenhauer, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band I, II. Frankfurt a. M. 1996. **(SCH I, SCH II)**

Wackenroder, W. H.: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin 1984. **(WA)**

Sekundärliteratur

Frey, M.: *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Bern 1970. **(FR)**

Kertz-Welzel, A.: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Sankt Ingbert 2001. **(KW)**

Kielholz, J.: *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Schriften über die Musik. Musik- und literaturgeschichtlicher Ursprung und Bedeutung in der romantischen Literatur*. Bern/ Frankfurt a. M. 1972. **(KI)**

Lubkoll, Ch.: *Mythos Musik: poetische Entwürfe des musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. B. 1995. **(LU)**

Naumann, B.: *Musikalisches Ideen – Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990. **(NA)**

Thewalt, P.: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt a. M. 1990. **(TH)**

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei E. T. A. Hoffmann

Primärliteratur

Dahlhaus, C.: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978. **(DA)**

Hoffmann, E. T. A.: *Schriften zur Musik. Nachlese*. Darmstadt 1968. **(HM)**

Hoffmann, E. T. A.: "Kreisleriana Nro. 1-6" In: *Sämtliche Werke* Bd. 2. Frankfurt a. M. 1985 ff. **(HO2)**

Hoffmann, E. T. A.: "Lebens-Ansichten des Katers Murr" In: *Sämtliche Werke* Bd. 5. Frankfurt a. M. 1985 ff. **(HO5)**

Wackenroder, W. H.: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin 1984. **(WA)**

Sekundärliteratur

Dobat, K. – D.: *Musik als romantische Illusion. Die Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*. Tübingen 1984. **(DO)**

Frey, M.: *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Bern 1970. **(FR)**

- Keil, W.: „Dissonanz und Verstimmung. E. T. A.: Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik“ In: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch: Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft*. Berlin: Erich Schmidt. Bd. 1992/93 (1993). **(KE)**
- Lubkoll, Ch.: *Mythos Musik: poetische Entwürfe des musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. B. 1995. **(LU)**
- Pahlen, K.: *Die Große Geschichte der Musik*. München 1998. **(PA)**
- Tadday, U.: *Das schöne Unendliche*. Stuttgart, Weimar 1999. **(TA)**
- Thewalt, P.: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt a. M. 1990. **(TH)**

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei Hugo von Hofmannsthal

Primärliteratur

- Hofmannsthal, Hugo von: „Gedichte. Dramen I. 1891 - 1898.“ Bd. 1. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979/80. **(GD1)**
- Hofmannsthal, Hugo von: „Dramen II. 1892 - 1905.“ Bd. 2. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979/80. **(DR2)**
- Hofmannsthal, Hugo von: „Reden und Aufsätze I. 1891 - 1913.“ Bd. 8. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979/80. **(RA1)**
- Hofmannsthal, Hugo von: „Reden und Aufsätze III. 1925 - 1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889 - 1929.“ Bd. 10. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979/80. **(RA3)**
- Hofmannsthal, Hugo von: *Reitergeschichte und andere Erzählungen*. Stuttgart 2000. **(ER)**
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Stuttgart 2000. **(CHA)**

Sekundärliteratur

- Bamberg, Claudia: *Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge*. Heidelberg 2011. **(BA)**
- Baudyšová, Helena: „Schopenhauer und Wackenroder. Leiden als Lebensstrategie des Künstlers“. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. Jg. 16/2011, Nr. 1-2, S. 129-142. **(SW)**
- Brod, Max: „Nachwort zu ‘Mira. Ein Roman um Hofmannsthal’“. In: *Hofmannsthal Blätter* Nr. 30, Frankfurt am Main 1984. S. 7-12. **(BR)**
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2007. **(DE)**
- Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993. **(FI)**
- Hoffmann, E. T. A. „Die Bergwerke zu Falun“. In: *Serapionsbrüder*. Berlin 1978. **(SE)**
- Kern, Peter Christoph: *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal*. Heidelberg 1969. **(KE)**

- Knápek, Pavel: „Max Brod, Joseph Mühlberger und ihre Beziehung zu Hugo von Hofmannsthals Werk“. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*. Nr. 13, Jg. 2013. **(KN)**
- Kobel, Erwin: *Hugo von Hofmannsthal*. Berlin 1970. **(KOB)**
- Mayer, Mathias: *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart 1993. **(MAY)**
- Meyer-Wendt, H. Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg 1973. **(MW)**
- Munzar, Jiří: „Henrik Ibsen und die Tradition der Bürger-Künstler-Problematik in der deutschen Literatur.“ In: *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 5 (1985). Oslo 1985 **(MUN)**
- Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“. In: *Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988. **(NIE1)**
- Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Erster Band. In: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig 1988. **(SCHOP1)**
- Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Zweiter Band. In: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig 1988. **(SCHOP2)**
- Schüssler, Margarethe: *Symbol und Wirklichkeit bei Hugo von Hofmannsthal*. Freiburg im Breisgau 1969. **(SCHÜ)**
- Streim, Gregor: *Das 'Leben' in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996. **(STR)**
- Tarot, Rolf: *Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970. **(TA)**
- Volke, Werner: *Hofmannsthal*. Reinbek bei Hamburg 1967. **(VO)**

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei Thomas Mann

Primärliteratur

- Mann, Thomas: „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1981. **(BU)**
- Mann, Thomas: „Frühe Erzählungen“. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1981. **(FE)**
- Mann, Thomas: „On Myself“. In: *Über mich selbst*. Frankfurt am Main 1983. **(UM)**
- Mann, Thomas: „Doktor Faustus“. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1980. **(DF)**
- Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen. Essays 1938-1945*. Frankfurt am Main 1996. **(D)**

Sekundärliteratur

- Baumgart, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1966. **(BA)**
- Detering, Heinrich (Hrsg.): *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2007. **(DT)**
- Hofmannsthal, Hugo von: „Gedichte. Dramen I. 1891 - 1898“. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979/80. **(GDI)**
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk*. Frankfurt am Main 2001. **(KU)**
- Munzar, Jiří: „Henrik Ibsen und die Tradition der Bürger-Künstler-Problematik in der deutschen Literatur.“ In: *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. 5 (1985). Oslo 1985. **(MUN)**
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Band 3. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988 **(NIE3)**
- Reed, T.J.: *Thomas Mann. The Uses of Tradition*. Oxford 1996. **(REE)**
- Renner, Rolf G.: „Dramatisches, Lyrisches.“ In: *Thomas Mann-Handbuch*. Herausgegeben von Helmut Koopmann. Frankfurt am Main 2005. **(REN)**
- Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Zweiter Band. In: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig 1988. **(SCHOP2)**
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs*. München 2004. **(SPR)**
- Vaget, H. R.: „Erzählungen“. In: *Thomas Mann-Handbuch*. Herausgegeben von Helmut Koopmann. Frankfurt am Main 2005. **(VA)**

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei Stefan George

Primärliteratur

- George, Stefan: *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*. Stuttgart 1984. **(GE)**

Sekundärliteratur

- Boulby, M.: „Nietzsche's Problem of the Artist and George's 'Algabal'“ In: *Modern Language Review* Bd. 52 (1957), S. 72-80. **(BL)**
- Durzak, Manfred: *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*. München 1968. **(DZ)**
- Fricker, Christophe: *Stefan George. Gedichte für dich*. Berlin 2011. **(F)**
- Friedemann, Heinrich: *Platon. Seine Gestalt*. Berlin 1931. **(FR)**
- Hofmannsthal, Hugo von: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Stuttgart 2000. **(CHA)**
- Karlauf, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. München 2007. **(KA)**
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe*. Dritte Abteilung Erster Band. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1972. **(NIE1)**

- Platon: „Phaidros“ In: *Sämtliche Werke*. Band 2. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1994. **(PHA)**
- Platon: „Politeia“ In: *Sämtliche Werke*. Band 2. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1994. **(POL)**
- Rieckmann, Jens: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Tübingen 1997. **(RIE)**
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. In: *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig 1988. **(SCHOP1)**
- Sørensen, Bengt Algot: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen 1963. **(SR)**
- Streim, Gregor: *Das 'Leben' in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996. **(STR)**

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei Hermann Hesse

Primärliteratur

- Hesse, H.: Gertrud. München 1910 **(GE)**.
- Hesse, H.: Klingsors letzter Sommer und andere Erzählungen. Reinbek bei Hamburg 1971. **(KL)**
- Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I, II. Frankfurt a. M. 1996. **(SCH I, SCH II)**

Sekundärliteratur

- Dimter, W: “Sollten musikalische Verhältnisse der Quell aller Lust und Unlust seyn? Anmerkungen zur frühromantischen Musik-Utopie, besonders bei Wackenroder (Tieck)“ In: Spies, B. (Hg.): *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*. Würzburg 1995, S. 68-85. **(DIM)**
- Fricke, P.: Darstellung und Bedeutung der weiblichen Figuren in Hermann Hesses Romanen der zwanziger Jahre. 2002. **(FR)**. Erreichbar unter: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/fricke-hesse.pdf> (27. 7. 2014)
- Karstedt, C.: Die Entwicklung des Frauenbildes bei Hermann Hesse. Frankfurt a. M., Bern, New York 1983. **(KA)**
- Knápek, P.: „Zur Kunstauffassung und Künstlerproblematik im Werk von Hugo von Hofmannsthal und Henrik Ibsen.“ In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 15 (2010) 1-2, S. 185 – 196. **(KN)**
- Landgren, G: “Untergangsmusik war es, im Rom der letzten Kaiser mußte es ähnliche Musik gegeben haben. Hesses Verhältnis zur Musik in Der Steppenwolf.“ In: Herwig, H.- Trabert, F. (Hg.): *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Freiburg i. Br. 2013, S. 111 – 122. **(UM)**
- Michels, V. (Hg.): *Hermann Hesse: Musik, Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*. Frankfurt a. M. 1986. **(HH)**

- Michels, V.: „Mit dem Farbkasten auf der Lauer.“ Zu Hermann Hesses Aquarellen“ In: Herwig, H.- Trabert, F. (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg i. Br. 2013, S. 19 - 28. **(GG)**
- Rose, D.: “Vor der Bedeutung. Hermann Hesse und die Alte Musik“ In: Herwig, H.- Trabert, F. (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg i. Br. 2013, S. 57 – 72. **(AM)**
- Schnitzler, G.: “Hesses und Schopenhauers Musikästhetik“ In: Herwig, H.- Trabert, F. (Hg.): Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Freiburg i. Br. 2013, S. 29 – 46. **(GG)**
- Schwilk, H.: Hermann Hesse. Das Leben des Glasperlenspielers. München 2012. **(GS)**
- Unsel, S.: Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte. Frankfurt a. M. 1974. **(HW)**

Anmerkungen

Einleitung

¹ Kurzke, Hermann: Thomas Mann—Epoche, Werk, Wirkung. München 2010, S. 13-14

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Wackenroder* und *Tieck*

¹ Moritz, Karl Philipp (1756-1793): Autor der Goethezeit. Er war mit Goethe befreundet und ihre Kontakte führten zur gegenseitigen literarischen Inspiration. Moritz' bekanntestes Werk ist sein psychologischer Roman *Anton Reiser*. In dem Roman *Andreas Hartknopf*, dessen Titelfigur ein wandernder Flötist ist, versucht Moritz, eine Synthese des kulturellen und gesellschaftlichen Geschehens des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu schaffen und einen Ausblick in das kommende 19. Jahrhundert zu skizzieren.

² Es geht um den sog.. Buffonistenkrieg zwischen den Anhängern von Rameau und Rousseau. Die bedeutendsten musikästhetischen Diskussionen des 18. und 19. Jahrhunderts spielten sich auf den Feldern der zwei wichtigsten Aspekte des musikalischen Werkes ab – dem der Melodie und dem der Harmonie. Die Prägung des Harmoniebegriffs repräsentierte die rationalistische Entwicklungslinie der Epoche (Rameau). Den Gegenpol zur entsprechenden Deutung der Musik bildeten die ästhetischen Ansichten der Rousseauschen aufklärerischen Naturphilosophie. Die Koexistenz beider Tendenzen rief eine heftige Polemik zwischen den Vertretern dieser Richtungen hervor, deren Ergebnisse die Ideen der frühromantischen Ästhetik stark beeinflussten.

³ Reichardt, Johann Friedrich (1752-1814): Kleinmeister der Instrumentalmusik, dessen Schaffensschwerpunkt im Komponieren der Lieder liegt. Sein im Sommer 1779 erschienener Roman *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden* nachher genannt *Guglielmo Enrico Fiorino* ist ein Fragment, das im Sinne der aufklärerischen Lebensauffassung entstand. Anhand zweier entgegengesetzter Biographien versucht der Autor das Bild einer am Rande der Sittenlosigkeit stehenden, durch Moral und ethische Lebensansicht fast unberührten Welt der bürgerlichen Übergangskultur wiederzugeben.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *E. T. A. Hoffmann*

¹ Dahlhaus kommt zu der Schlussfolgerung, die romantische Musikanschauung sei „von der Gefühlsästhetik, mit der sie immer wieder verwechselt wurde, mindestens ebenso weit entfernt wie von dem Hanslickschen Formalismus (DA, 74).“ Laut ihm bilde die Grundlage der romantischen Musikästhetik die Aporie, dass „die Musik, und zwar als gegenstands- und begriffslose Instrumentalmusik, eine Sprache »über« der Sprache“ (DA, 66) sei. Im Zentrum der romantischen Musikästhetik, die für ihn eine Ästhetik der absoluten Musik sei, sieht er also den Unsagbarkeitstopos, der durch eine „autopoetische“ Autonomie der Musik (TA, 124) bedingt wird.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Hugo von Hofmannsthal*

¹ Hofmannsthal redet über die Dilettantismus-Problematik explizit in mehreren seiner Essays: vgl. *Die Menschen in Ibsens Dramen*, *Algernon Charles Swinburne* oder *Gabriele d'Annunzio*.

² Der Prager Schriftsteller und Hofmannsthal-Bewunderer Max Brod, hält „de[n] Zug des Idealistischen im Sinne der ‘platonischen Ideen’“ (BR, 70) für das kennzeichnende Merkmal von Hofmannsthals Werken. „Brod bekennt in seinem Nachwort zu Mira: ‘Es ist dieser platonische Zug bei Hofmannsthal, den ich in seinem Werk am meisten bewundere’ (BR, 70).

³ „[Kleines] ‘Welttheater’

Bekehrung zur Einheit: ‘Ein-Wesen ists daran wir uns entzücken’

einzeln: Gärtner an der Gleichheit der Menschen und Pflanzen, Mädchen an der Form die alles durch Entfernung annimmt, Dichter an der Figur des Geschauten Lebens.

Alles geht auf Totalitäten

demgegenüber schwer zum Einzelnen durchzudringen.“ (RA3, 610)

⁴ Die Befreiung von der Last des Willens ist allerdings nur einstweilig, da sie zeitlich begrenzt andauert. Jedoch kann sie als die erste Stufe zur völligen Befreiung aufgefasst werden – zum Verzicht auf die Befriedigung (des triebhaften) Willens.

⁵ Helena Baudyšová macht in diesem Zusammenhang auf die Berührungspunkte zwischen der psychischen Veranlagung des Genies und des Wahnsinnigen aufmerksam: Der geniale Künstler vernachlässige demnach das kausale Denken und die Reflexion seines eigenen Lebenswegs. Stattdessen verweile er bei der Kontemplation der Ideen, durch die er der wahren Erkenntnis des Wesens der Welt näher kommt (vgl. SW, 138-9).

⁶ Vgl. Streim (STR), Meyer Wendt (MW), Fick (FI) im Gegensatz zu Tarot (TA)

⁷ Monika Fick (FI) gibt in ihrem Buch eine Übersicht der Denker und literarischer Autoren des psychophysischen Monismus der Jahrhundertwende, einschließlich Hofmannsthals, dessen kunstphilosophische Ansichten mit der Zeitströmung des Monismus im Wesentlichen übereinstimmen.

⁸ Das symbolische Sehen schildert Hofmannsthal als die spezifische Betrachtungsweise des Dichters in mehreren seiner kunsttheoretischen Schriften. Vgl. u.a. das Gespräch *Über Gedichte* oder den Essay *Der Dichter und diese Zeit*. Hier heißt es über den Dichter: „Das einzelne ist ihm für Vieles: denn er sieht es symbolhaft, ja das Eine ist ihm für Alles, und er ist glücklich ohne den Stachel der Hoffnung“ (CHA, 131).

⁹ Vgl. Streim (STR), Meyer Wendt (MW), Fick (FI)

¹⁰ Vgl. vor allem Hofmannsthals Essay *Poesie und Leben*

¹¹ Vgl. zum Beispiel Claudios Eingangsmonolog im lyrischen Drama *Der Tor und der Tod*

¹² Werner Volke bemerkt zum Stichwort Hofmannsthal und Wiener Volkstheater: „Im Wiener Volkstheater sieht er [= Hofmannsthal] das Ideal dramatischer Produktion fast erreicht; die Vereinigung volkstümlicher Elemente mit dem Bildungsdrama“ (VO, 145).

¹³ Hervorhebung von Pavel Knápek

¹⁴ „Aber das Leben ist doch viel gewaltiger, größer und unsäglicher, und das Buch macht einen dürftigen Eindruck, so sehr wie Marginalglossen zu einem toten Text.“ (RA1, 196 - 7)

¹⁵ „Elis: Ich könnte stundenlang auf meine Hände / Hinunterstaren und den fremden Mann / Mir träumen, dem die zwei gehören können“ (DR2, 94).

¹⁶ In Bezug auf seine Kunstsammlung spricht Claudio die folgenden Worte:

„Die Rumpelkammer voller totem Tand,

Wodurch ich doch mich einzuschleichen währte,

Wenn ich den graden Weg auch nimmer fand

In jenes Leben, das ich so ersehnte.“ (GD1, 283)

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Thomas Mann*

¹ Vgl. zum Beispiel die Gestalt des Todes und ihre Rede in Hofmannsthals *Der Tor und der Tod*, wo diese Figur explizit als Repräsentant des Dionysischen auftritt.

² Eine Ausnahme hierin stellt Thomas Manns Drama *Fiorenza* dar (vgl. REN, 624-5).

³ „Es war ein Roman von mäßigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagzeichnung versehen und gedruckt auf einer Art von Kaffeesiebpapier mit Buchstaben, von denen ein jeder aussah wie eine gotische Kathedrale.“ (FE, 225)

⁴ Auch in der Gesellschaft konnte Spinell, wenn auch selten, „in ästhetischen Zustand“ (FE, 225) verfallen, „wenn der Anblick von irgend etwas Schönerem, der Zusammenklang zweier Farben, eine Vase von edler Form, das vom Sonnenuntergang bestrahlte Gebirge ihn zu lauter Bewunderung hinriß“ (FE, 225). „‘Wie schön!’ sagte er [...] ‘Gott, sehen Sie, wie schön!’ [...] und er war imstande, blindlings die distinguirtesten Herrschaften, ob Mann oder Weib, zu umhalsen in der Bewegung solcher Augenblicke ...“ (FE, 225).

⁵ Reinhard Baumgart betrachtet Manns Einstellung gegenüber der Kunst (und der äußeren Realität) als eng verwandt mit der Schopenhauers und des frühen Nietzsche (BA, 107-8). Für die beiden Philosophen ist die Kunst gleichbedeutend mit der instinktiven Erkenntnis und Freiheit.

⁶ Die Erklärung des Begriffes das ‘Leben’ siehe im folgenden Zitat.

⁷ Thomas Mann selbst wurde vorgeworfen, dass er seine literarischen Figuren kalt, spöttisch-feindselig und liebeleer porträtierte.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Stefan George*

¹ Zum Thema Traum und seine Bedeutung für Georges kunsttheoretische Überlegungen siehe DZ, 154-156.

² „Es giebt sinnbild der einzelnen worte der einzelnen teile und des gesamt-inhalts einer kunst-schöpfung letzteres nennt man auch die tiefere meinung die jedem bedeutenden werk innewohnt“ (zitiert nach DZ, 152).

³ Wichtig für Georges Platon-Auffassung wurde Heinrich Friedemanns Buch *Platon. Seine Gestalt* von 1914.

⁴ Heinrich Friedemann spricht vom Eros in Platons Werk als vom „kosmischen Eros“ (vgl. FR: 55).

⁵ „[D]ass der sichtbare einzelne körper beseelt werde und bei aller endlichkeit ein gefäss des kosmos sei ist des schönen sinn [...]“ (FR, 42).

⁶ Karlauf bemerkt: „Für George stand das Buch Platon. Seine Gestalt von Heinrich Friedemann auf einer Stufe mit der Geburt der Tragödie und am Anfang aller Wissenschaftswerke aus dem Kreis der Blätter für die Kunst“ (KA: 402).

⁷ Gregor Streim (STR: 86-94) beschreibt den Dilettantismus-Begriff und dessen Ausprägungen im Werk von Hofmannsthal, Bourget und Nietzsche.

Kunstauffassung und Künstlerproblematik bei *Hermann Hesse*

¹ Dirk Rose benutzt in diesem Zusammenhang mit Hinweis auf Georg Steiner die Äußerung „Friedhof der europäischen Kulturwelt“.

² Vgl. dazu sein Buch *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M. 1981.

³ In einem Brief von 1934 äußert sich Hesse über Wagner folgendermaßen: „Daß Wagner den Musikanten trotz allem immer wieder fasziniert, davon kenne ich viele Beispiele, das ist der alte Zauber,

den alle schwarze Magie ausübt. Am Ende dieser Faszinierungen stehen die Kriege und Kanonen, und alles andere was Gott verboten hat.“

⁴ In Hesses Erzählung *Orgelspiel wie ein Gebet* wird der überindividuelle Geist der Musik dargestellt: „Es schien mir auch alles, was er spielte, unter sich verwandt zu sein, einen geheimen Zusammenhang zu haben. Alles, was er spielte, war gläubig, war hingegeben und fromm, aber nicht fromm wie die Kirchgänger und Pastoren, sondern fromm wie die Pilger und Bettler im Mittelalter, fromm mit rücksichtloser Hingabe an ein Wertgefühl, das über allen Bekenntnissen stand. Die Meister vor Bach wurden fleißig gespielt, und alte Italiener. Und alle sagten dasselbe, alle sagten das, was auch der Musikant in der Seele hatte: Sehnsucht, innigstes Ergreifen der Welt und wildestes Sichwiederscheiden von ihr, brennendes Lauschen auf die eigene dunkle Seele, Rausch der Hingabe und tiefe Neugierde auf das Wunderbare.“

⁵ In diesem Kontext bietet sich der Vergleich von Hesses Musikanschauungen mit der sog. Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus (vgl. Dahlhaus, C.: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978)

⁶ Seine Haltung formuliert Hesse in der „Utopie“ des *Glasperlenspiels* in den 30er Jahren: „Es galt für mich zweierlei: einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben konnte, aller Vergiftung der Welt zum Trotz, und zweitens den Widerstand des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen.“ (vgl. HW, 179)

⁷ Von seinem Neffen, dem Musikwissenschaftler Carlo Isenberg schöpfte Hermann Hesse im Jahre 1934 viele Anregungen, besonders im Bereich der musikalischen Formlehre und Kontrapunktik. Seine theoretischen und praktischen Hinweise auf dem Feld der Fugenkunst fanden später in Hesses *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Knecht* einen Niederschlag.

⁸ Theodor Heuss (1884 – 1963): deutscher Journalist, Politikwissenschaftler und liberaler Politiker. Später der erste Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland. Hermann Hesse und Theodor Heuss arbeiteten in den Jahren 1913 bis 1917 gemeinsam an der von Hesse mitgegründeten politisch-literarischen Zeitschrift „März“. Zusammen gestalteten sie das literarische Profil des Blattes. Lebenslang verband die beiden eine tiefe literarische und persönliche Freundschaft.

⁹ Für diese Komponisten schrieb Hesse Opernlibretti, z. B. ‚Bianca‘, ‚Romeo und Julia‘, ‚Der verbannte Ehemann‘ oder ‚Die Flüchtlinge‘. Schoeck vertonte 32 Gedichte von Hesse, ihre Freundschaft dauerte bis zu Schoecks Tod im Jahre 1957.

¹⁰ Dieses Begriffspaar wurde von F. W. J. Schelling aufgestellt und später durch Nietzsches 1872 veröffentlichtes Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* popularisiert.

¹¹ Die Welt der Kunst als Befreiung des Künstlers von der Last der Außen- und Innenwelt ist in diesem Falle keineswegs vereinzelt. Pavel Knápek charakterisiert die Kunst in seiner Vergleichsstudie über die Künstlerproblematik bei Ibsen und Hofmannsthal als „Zufluchtsort“. Während Ibsens Künstlerfiguren in der Kunst die Milderung der Lebensrealität suchen, orientiere sich die Kunstauffassung bei Hofmannsthal an die Verknüpfung der Kunst mit dem wahren Leben. In diesem Kontext sind Hesses Figuren in ihrer Phase des Reifens der Ibsenschen Denkweise näher, in ihrer Reife erkennen sie jedoch im Einklang mit Hofmannsthal, dass die wahre Kunst vom Leben nicht zu trennen ist. (vgl. KN, 192 ff.)

¹² Die Existenz dieser Figur lässt sich in der Literatur seit dem 13. Jahrhundert belegen. Ein „Klingschor“ taucht im Versroman *Parzival* von Wolfram von Eschenbach auf. Außerdem tritt der König „Klingesor von Ungerlant“ in der *Manessischen Liederhandschrift* in dem *Sängerkrieg auf der Wartburg* als Wolframs Gegenspieler.

Künstlerische Stationen: Betrachtungen über Kunst und Künstler. Ein Blick in die deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts

Autoři:

PhDr. Helena Jaklová, Ph.D.; Mgr. Pavel Knápek, Ph.D.

Jazyková korektura:

prof. Dr. phil. habil. Ingrid Hudabiunigg

Překlad resumé do anglického jazyka:

Mgr. Hana Shánělová, Mgr. Jaromír Haupt, Judi Taylor

Veškeré ilustrace v knize i na obálce: Mgr. et Bc. Marcela Jaklová-Hebertová

Vydavatel:

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Katedra cizích jazyků

Studentská 84

532 10 Pardubice

Do tisku: prosinec 2014

Vydání: první

Počet stran: 124

Počet výtisků: 50

Publikace byla schválena Vědeckou redakcí Vydavatelství Univerzity Pardubice jako kolektivní monografie

ISBN 978-80-7395-826-8 (Print)

ISBN 978-80-7395-827-5 (PDF)

Die Begriffe „Kunst“ und „Künstlerproblematik“ eröffnen als Leitmotive der deutschsprachigen Literatur seit jeher ein breites Diskussionsforum auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft. Die Autoren fokussieren im vorliegenden Band auf das Werk von Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Hofmannsthal, Thomas Mann, George und Hesse, um auf einige der entscheidendsten Momente der Kunst und des Künstlertums in der deutschen Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts aufmerksam zu machen. Die Freiheit, die die Kunst gewährt, ihre Aussagekraft und nicht zuletzt ihre Rolle als Medium der Kommunikation wirken als wichtige Stützpunkte bei der Selbstdefinierung eines schaffenden Individuums auch über die Grenze der literarischen Fiktion hinweg.



Univerzita
Pardubice



ISBN 978-80-7395-826-8

9 788073 195826 8