

Erstveröffentlichung

1 Cf. Wuthenow, Ralph Rainer: Europäische Tagebücher: Eigenart, Form und Entwicklung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990; Boerner, Peter: Das Tagebuch. Stuttgart: Metzler 1969; Görner, Rüdiger: Das Tagebuch, eine Einführung. München: Artemis 1986; Hocke, Gustav René: Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie. Wiesbaden, München: Limes 1978; Didier, Béatrice: Le journal intime. Paris: PUF 1976; Jurgensen, Manfred: Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern, München: Francke 1979; Le Rider, Jacques: Journaux intimes viennois. Paris: PUF 2000.

2 Paulsen, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 1991, p. 7f.

3 Kraus, Karl: Schriften. Hg. v. Christian Wagenknecht. Bd. 1: Sittlichkeit und Kriminalität. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, p. 167: *Die Kinderfreunde*; p. 193: *Nachträgliches zum Prozeß Beer*; p. 203: *Der Selbstmord der Themis*. – Kraus klagt die Journalisten der *Neue Freie Presse* an, wegen ihrer Artikel über den Prozess gegen Theodor Beer. – Adorno, Theodor: Noten zur Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, weist auf den eigentlichen Hintergrund seines Pressehasses hin: »Der Haß von Kraus gegen die Presse ist gezeitigt von seiner Besessenheit von der Forderung nach Diskretion. Der Begriff des Privaten, den Kraus ohne Kritik ehrt, wird vom Bürgertum fetischisiert zum *My home is my castle*.« – Cf. Kraus 1987, p. 370.

4 Cf. Le Rider 2000, p. 144f.

5 Wilde, Oscar: *Pen, Pencil and Poison. A Study in Green*. In: Ders.: *Complete Works*. Glasgow: Harper 1994, p. 1107: »They have passed into the sphere of art and science, and neither art nor science knows anything of moral approval or disapproval.«

Die Wiener Moderne, wie sämtliche Strömungen der Jahrhundertwende in England und Frankreich, zeichnet sich durch die große Vielfalt ihrer autografischen Schriften aus: Tagebücher, Skizzenhefte, Reisetagebücher, Memoiren, Erinnerungsbücher und letztendlich auch Autobiografien überströmen die deutschen und österreichischen Verlage. Die Vielfalt der Formen der Selbstäußerung spiegelt die Kernproblematik dieser Dichter-Epigonen wider: Ihre Identität spricht sich durch ihr respektvoll oder kritisch eingestelltes Verhältnis zur Vergangenheit aus. Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Schnitzler, Kassner, Kraus behandeln jeder auf seine Weise das grundlegende Problem, eine authentische, persönliche in einem mit Kultur, Geschichte und literarischen Einflüssen angehäuften Zeitalter Kunst zu schaffen. Diese für das Verständnis der Identitätskrise der Wiener Moderne wichtige Problematik findet ihr volles Ausmaß in der Studie der sich wandelnden autografischen Formen.¹

Mit *Dichtung und Wahrheit* ist die Autobiografie in die Gattungsgalerie eingedrungen, und kann seitdem nicht mehr als Sphäre des reinen und freien Selbstaustauschs gelten. Sie gehört nun einer Tradition, einem vorgefassten Rahmen und einer vorgefassten Form an, denen sich die moderne Identität anpassen muss. In diesem theoretischen Raum offenbart sich der Mechanismus der Identitätsgewinnung durch den Kontakt mit dem Fremdartigen. Die Veränderung der autobiografischen Gattungen geschieht durch eine Umdefinierung des Intimen und seiner Bedeutung für das kreative Individuum. Es handelt sich also darum zu verstehen, in welchem Maße dieses neue Verständnis des Künstlerwesens und seiner schriftlichen Darstellung ihren Ursprung in Wildes Ausführungen in *The Decay of Lying* und *The Critic as Artist* haben oder in Keats Brief an Richard Woodhouse über das Schicksal des Chamäleon-Dichters. Das Vorbild der englischen Dichter und Kritiker dient demnach einer Umdeutung, einer allmählichen Annäherung an die eigene künstlerische und private Identität. Am Beispiel der englischen Ästhetiker verleihen die Wiener Modernen ihrer Krise eine Form, die sich in den verschiedenen Arten der Wiener Autografien widerspiegeln.

I Die Moderne zwischen Offenbarung und Verneinung des privaten Ich 1 Das Öffentliche und das Private

In dem ständigen Zögern zwischen dem Beharren auf der Privatsphäre und der Verherrlichung des Individuums zeigt sich die schizophrene Veranlagung der Wiener Moderne und ihre Faszination für die englischen Denker des Individualismus und Verfechter der Privatsphäre.

Eine Autobiographie kommt wohl nur dann zustande, wenn bei einem Autor das Bedürfnis nach Introversion (Selbstreflexion) und Externalisierung (das An-die-Öffentlichkeit-Treten) Hand in Hand gehen, das eine sich nur durch das andere befriedigen läßt. Für die Autoren um die Jahrhundertwende wäre dabei nur noch zu bekennen, daß ihre bürgerliche Scheu vor zu privaten Selbstenthüllungen es ihnen zur Pflicht machte, das Ent-hüllte auch hinreichend zu ver-hüllen, was sich natürlich vor allem auf das Moment des Erotischen (und Sexuellen) bezieht, aber auch auf jede Form von selbstaufgelegtem Tabu.²

So lehnt Stefan George, der 1891 Hofmannsthals England-Bild formt, alle nicht-fiktiven Werke, die einem intimen Bekenntnis nahe kommen, radikal ab; Karl Kraus verteidigt seinerseits die Privatsphäre, indem er gegen Harden und seine homophoben Federzüge³ in den Krieg zieht: gegen die *Neue Freie Presse* und ihre Verurteilung des Akademikers Theodor Beer, der beschuldigt wurde, zwei Jugendliche missbraucht zu haben, gegen die zerstörerische Macht der Skandalblätter, die Frau Beer in den Tod trieben. Doch auch wenn Kraus in seinen Artikeln für das Private als Heiligtum kämpft, wächst seine eigene Zeitung, *Die Fackel*, zu einer neuen Art des intimen Tagebuchs⁴ heran; der Kampf gegen das Private wird nach und nach zum Ausdruck der Persönlichkeit Karl Kraus'. Der intime und der öffentliche Kraus verschmelzen innerhalb dieser Zeitung, die sehr bald Kraus selbst als einzigen Mitarbeiter aufzeichnen wird, zu einem einzigen Kunstgriff, wodurch eben das verwirklicht wird, was Kraus verhindern wollte: die Kontaminierung der öffentlichen Sphäre durch private Interessen. Den Ursprung dieser Bemühung erkennt Edward Timms in Kraus' Lektüre des Essays von Oscar Wilde, *Pen Pencil and Poison*,⁵ über Thomas Wainwright. Dieser respektierte Intellektuelle, Freund von Charles Lamb, der sein kriminelles

6 Timms, Edward: Karl Kraus, Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. New Haven, London: Yale UP 1986, pp. 191-196. Cf. auch Kraus, Karl: Die Fackel 174. In: Die Fackel. H. 1-922 [Wien] 1899-193. Photomechan. Nachdr. München: Kösel 1968-1976, p. 27.

7 Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961, p. 382. – Ibid., p. 398 : »Denn mit jeder Rolle verleiht sich der Schauspieler einen Menschen ein, und in den barocken Tiraden Shakespeares ist es, als wenn seine Lippen von Blut triefen. So hat Kraus nach Shakespeares Vorbild sich Rollen geschrieben, an denen er Blut geleckt hat.« – Ibid., p. 382 : »So entscheiden er dann, wenn der Kampf es fordert, sein eigenes Dasein zur öffentlichen Sache zu machen weiß, so rücksichtslos ist er seit jeher jener Unterscheidung persönlicher von sachlicher Kritik entgegengetreten, mit deren Hilfe die Polemik diskreditiert wird und die ein Hauptinstrument der Korruption in unseren literarischen und politischen Verhältnissen ist.«

8 Brief Hofmannsthals an Stefan Gruss v. 23.01.1907. In: Hofmannsthal, Hugo v.: Sämtliche Werke. Krit. Ausg. in 38 Bden., veranstaltet v. Freien Deutschen Hochstift, hg. v. Rudolf Hirsch. Bd. 31. Frankfurt/ M.: Fischer 1992, p. 210f. – Im Folgenden zit. als SW mit Bd.ang. in röm. Zahlen.

9 Ricoeur, Paul: Temps et Récit. Paris: Éd. du Seuil 1983, pp. 117-124.

10 Lejeune, Philippe: Le pacte autobiographique. Paris: Éd. du Seuil 1975, p. 14.

Leben der Öffentlichkeit vorenthielt, wird durch Wilde, aber auch durch Dickens und Bulwer vor ihm, nach und nach der Literatur, der Ästhetik, einem Gebiet, in dem Moral keinen Platz mehr hat, einverleibt.⁶

Die Verwirklichung seiner eigenen Identität, seiner eigenen privaten und literarischen Persönlichkeit feiert Kraus in seiner 1899 gegründeten Zeitung, die den gewaltigen Pressekonzernen Österreichs den Garau machen wollte. Es muss festgehalten werden, dass die Identität wiederum durch den Akt des Schreibens zu ihrem eigentlichen Ausdruck gelangt. Der innere Konflikt findet in den tagtäglichen Fehden gegen die *Neue Freie Presse*, die falsch angewandte Moralhörigkeit und die *Griensteidler* (*Die demolierte Literatur*, 1897) eine hilfreiche Verallgemeinerung.

In der *Fackel* kann Kraus seinen Facettenreichtum an den Tag bringen, indem er verschiedene Charaktere verkörpert: In einem Artikel gibt er sich als Homosexueller, um Theodor Beer zu verteidigen oder Maximilian Harden zu verurteilen, im nächsten wird er Antisemit... Rollen, die durch ihre Vielfalt die wirkliche Identität des Autors zu verbergen scheinen. Dies weist auf Walter Benjamins Darstellung Karl Kraus' als Schauspieler, der sich seine eigenen Rollen auf den Leib schrieb:⁷ Kraus' Wesen wird durch die Larven der Artikel offenbart. In dieser Hinsicht ist Kraus auch die Verkörperung des Dichters, wie ihn Keats beschrieb und wie ihn Hofmannsthal und Weininger mehrmals nachzitierten. In einem Brief an Stefan Gruss erklärt Hofmannsthal den Einfluss der Worte Keats' auf seine eigene Weltwahrnehmung:

Der schöne Brief von Keats, der neuerdings vielfach in gelehrten Werken zitiert wird, auch Monsieur Weininger zitiert ihn übrigens, der Brief mit den merkwürdigen Klagen über das Chamäleonesein des Dichters (»he has no identity: he is continually in for, and filling, some other body. – It is a wretched thing to confess, but it is a very fact, that not one word that I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature. How can it, when I have no nature ?« usf usf) Dieser Brief hat mich sehr entlastet, als er mir vor Jahren zum ersten Mal in die Hand kam. Ein Dichter zu sein, ist eine Sache, gegen die man sich nicht helfen kann. Aber es wäre mir leid, wenn ich deswegen kein Mensch wäre.⁸

In diesem Sinne wäre die Eigenart Kraus', dieses chamäleonartige Dasein, ein bloßer Abglanz der Moderne, wie sie Hofmannsthal anhand des Keatschen Zitats formulierte: Wenn die Identität des Dichters sich nur durch Schreiben offenbaren kann, verwischt diese Vermittlung die Kohäsion, die Einheit der Identität des Dichters und bringt eine Spaltung zwischen dem Individuum und dem Künstler hervor. Die Erzählung, die schriftliche Wiedergabe, die nötig ist, um das Ich zu offenbaren, um sich selbst darzustellen, dient zugleich der Entlarvung seiner »Unrettbarkeit«.

2 Eine neue autobiografische Form für eine neue Identität

Paul Ricoeurs⁹ Darstellung der Identitätsbildung als narrativem Mechanismus erklärt auch zum Teil den großen Aufschwung, den die autobiografischen Schriften und das Tagebuch in Wien um 1900 erleben. Um der modernen Identität näher zu kommen, müssen daher auch die Randscheinungen des autobiografischen Schreibens erforscht werden: das Tagebuch, das Reisetagebuch, die Memoiren, die Notizbücher der Künstler oder auch die Zitat- und Aphorismensammlungen. In diesen als privat gekennzeichneten Schriften offenbart sich die Selbsterschaffung der eigenen künstlerischen Identität am ursprünglichsten.

Die Literatur der Wiener Moderne wird durch das ständige Beklagen des Originalitätsverlusts charakterisiert: Der Schreibvorgang existiert nicht mehr als solcher, er situiert sich in einem komplexen Gefüge von Modellen und Lektüren, die die Kreationen der Modernen teils behindern, teils bereichern. Die große Anzahl dieser literarischen Modelle scheint die Spaltung der modernen Identität, die auch zum Thema des berühmten *Chandos-Briefes* wurde, widerzuspiegeln. Hingegen offenbart die Autobiografie, die Philippe Lejeune¹⁰ als eine retrospektive Erzählung definiert, die ein Mensch von seinem eigenen Leben macht, eine den Autoren der Wiener Moderne gänzlich entgegengesetzte Lebensvorstellung. Der Autobiograf erhebt sich zum Historiker seines eigenen Lebens, seiner eigenen Individualität, und durch die retrospektive Perspektive werden dem Zufälligen schicksalhafte Züge verliehen. Um diesem einseitigen Lebensweg zu entgehen wird die Autobiografie durch eine Vielfalt von neuen, und daher auch freieren Gattungen ersetzt. Diese Krise, in welche das autobiografische Schreiben um 1900 gerät, spiegelt sich ebenfalls in den Arbeiten Wilhelm Diltheys aus dem Jahre 1883 wider:

11 Dilthey, Wilhelm : Das Erleben und die Selbstbiographie. In: Niggli, Günter: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989 (Wege d. Forsch. 565), p. 30f.

12 Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. In: Ders.: Dichten und Erkennen. Bd. 1: Essays. Zürich: Rhein-Verl. 1955, p. 173.

13 Es sei auch erinnert, dass Bahr Tagebuch führt und so weit gehen wird, Auszüge dieses Tagebuchs regelmäßig in der *Zeit* zu veröffentlichen. Bereits 1905 sind Ausschnitte des öffentl. Tagebuchs zugänglich. Nebenbei schreibt er weiterhin an seinem priv. Tagebuch. Die Presse als Instrument der privaten Darstellung ist demnach zur Jahrhundertwende weit verbreitet: Kraus u. Bahr sind zwei Musterbsp. der öffentl. Intimität der Jahrhundertwende.

14 Bahr, Hermann: Impressionismus. In: Wunberg, Gotthart: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 1981, p. 257; Mach, Ernst: Die Philosophie des Impressionismus. In: Wunberg 1981, p. 147.

15 Broch 1955, p. 117: »Gewiß, Hofmannsthals »Dezenz«, von der er immer wieder spricht, war vorhanden, und er hatte eine schamhafte Scheu vor der Preisgabe des persönlichen Erlebnisses. Trotzdem hat er gedichtet, wengleich auch immer, wie er glaubte, unter Tarnung – »Das Schöne, auch in der Kunst, ist ohne Scham nicht denkbar.«

16 Brief Freuds an Otto Flieb v. 15.10.1897: »Meine Selbstanalyse ist in der Tat das Wesentlichste, was ich jetzt habe, und verspricht, von höchstem Wert für mich zu werden, wenn sie bis zu Ende geht.« In: Wunberg 1981, p. 154.

17 Auch wenn das Tagebuch nicht veröffentlicht wird, so wird es oft im intimen Kreis vorgelesen. In seinem Tagebuch vermerkt Schnitzler selbst diese Erinnerungszeremonien im Beisein seiner Freunde Beer-Hofmann und Hofmannsthal. Das Tagebuch wird sodann zum geschriebenen Gedächtnis des Kreises und gehört dem literarischen Leben der Wiener Moderne an, in gleichem Maße wie die Kaffeehausdiskussionen oder die Theaterabende.

18 Woolf, Virginia: The Essays of Virginia Woolf. Hg. v. Andrew McNeillie. New York, London: The Hogarth Pr. 1986; Dies.: Papers on Pepsys. Vol. II, pp. 233-238. In: Times Literary Supplement v. 04.04.1918, p. 235. – Auch wenn die von Virginia Woolf in der *Times* oder im *Guardian* rezensierten biografischen Werke ihr vom He-

Indem wir zurückblicken in der Erinnerung, erfassen wir den Zusammenhang der abgelaufenen Glieder des Lebensverlaufs unter der Kategorie ihrer Bedeutung [...] Nur die Kategorie der Bedeutung überwindet das bloße Nebeneinander, die bloße Unterordnung der Teile des Lebens. Und wie Geschichte Erinnerung ist und dieser Erinnerung die Kategorie der Bedeutung angehört, so ist diese eben die eigenste Kategorie des geschichtlichen Denkens. Sie gilt es also nun vor allem in ihrer allmählichen Fortbildung zu entwickeln.¹¹

Die Last der Denk- und Schreibmodelle zwingt die Autoren der Wiener Moderne, dieses historische Kulturverständnis aufzugeben, und sodann den historischen Vorgang der Autobiografie zu hinterfragen. Die Autobiografie als Erbe der pietistischen Introspektion hält an einem Glauben fest: Der Mensch könne über sich selbst urteilen, sich selbst einschätzen, und das geschriebene Blatt sei durchaus fähig, den Kern eines Menschen in seiner Wahrheit zu beinhalten – Hofmannsthal glaubt hingegen, dass »Sprache und Individuum« sich »gegenseitig aufheben« –, die Erzählung seiner Erlebnisse, seiner Lektüren oder seiner Begegnungen vermag es, eine getreues Bild seiner selbst zu geben; jede Existenz hat einen Sinn und folgt einem geraden Weg, und die Darstellung äußerer Ereignisse ist in der Lage, die wahrhaftige Persönlichkeit eines Individuums zu offenbaren.

Doch dieses Individuum der Autobiografen des 18. und des 19. Jahrhunderts kann 1900 nicht mehr gelten. Die Wandlungen dieses Individuums, seiner Wahrnehmung und des Glaubens an die Darstellbarkeit des Ich durch »Beschreibung« entzünden in Wien das konfliktreiche Verhältnis der Autoren der Wiener Moderne ihren literarischen Modellen gegenüber. Schnitzler wird seine Fragment gebliebene Autobiografie *Jugend in Wien* nie zu Ende schreiben; für Richard Beer-Hofmann wird das Fragment zur Existenzbedingung der autobiografischen Biografie seiner verstorbenen Frau Paula; auch Harry Graf Kessler wird seine *Erinnerungen eines Europäers* nie beenden. Das neue Individuum lässt demnach eine neue autografische Schrift, einen bewusst fragmentarischen und enthistorisierten intimen Bericht aufleben.

Das Ich kann nicht mehr in der nun kodifizierten Gattung der Autobiografie eingekerkert werden, es erweitert die Grenzen seiner Selbstdarstellung, ebenso wie die Wissenschaftler die Grenzen seiner Erforschung erweitern. Die Identität erwächst aus Kraus' Satiren, aber auch, wie Hermann Broch es bereits darstellte, aus Hofmannsthals Essays. Broch sieht in ihnen ein philosophisches Tagebuch, eine Meditation über sich selbst und eine fortwährende Erklärung seiner selbst.¹² Die Verherrlichung des Einzigartigen, des Individuellen, wie sie Bahr,¹³ Mach,¹⁴ Kassner und Hofmannsthal in ihren Schriften immer wieder anführen, wird mit Freuds Psychoanalyse zum Fundament einer Wissenschaft. Es muss in diesem Zusammenhang angeführt werden, dass die Analyse selbst einige Parallelen mit dem tagtäglichen Tagebuchschreiben¹⁵ aufweist; so entsteht die *Traumdeutung* selbst aus den täglichen Notizen und Selbstbespiegelungen ihres Autors.¹⁶

Die für die Jahrhundertwende so typische Ichfixierung erklärt auch zum Teil die immense Anzahl der Tagebücher, die nach 1900, von Schickele bis Kafka, Bahr, Kornfeld und Loerke erschienen sind. Diese Eskalation der Tagebuchform ist jedoch keine spezifische Eigenart der Wiener Moderne; die steigende Tendenz zur Veröffentlichung der intimen Schriften¹⁷ findet sich auch in Frankreich, wo Gide seine Tagebücher noch zu Lebzeiten veröffentlicht, und in England wieder. Virginia Woolf arbeitet nicht nur an ihrem eigenen Tagebuch, sie vertieft auch ihre eigene Reflexion über das intime Schreiben in mehreren Artikeln, die im *Times Literary Supplement* und im *Guardian* veröffentlicht werden. Ihre Rezensionen der Tagebücher Samuel Pepys und Emersons, der Briefwechsel von Swinburne oder Christina Rossetti reifen zu einer wahrhaften Poetik des Intimen heran. In *Papers on Pepys* erkennt sie die Modernität des Autors an der eigentlich diaristischen Form.

He is modern in the consciousness of the past, in his love of pretty civilised things, in his cultivation, in his quick and varied sensibility. [...] Standing midway in our history, he looks consciously and intelligently both backwards and forwards. [...] Indeed, the very fact that he kept a diary seems to make him one of ourselves.¹⁸

Das moderne Wesen zeigt sich für die Autoren selbst in der Verwendung einer klassischen Form, die ihres eigentlichen Zwecks entfremdet wird. Das Tagebuch ist nicht mehr der analytischen Introspektion vorenthalten, dem bloßen Bekenntnis; es wird das egozentrische Unbehagen paradoxerweise instrumentalisiert. Das Ich wird nicht mehr durch das Schreiben gezähmt und in

rausgeber vorgeschlagen werden, so zeugt diese Werkwahl jedoch von der Vorliebe der englischen Gesellschaft für Memoiren, Tagebücher, Briefwechsel usw., für Literatur, die einen Einblick in die Intimität der Autoren gewährleistet. In Österreich veröffentlicht Hofmannsthal eine Rezension von Amiels Tagebuch, plant eine parallele Analyse der Tagebücher von Hebbel und Grillparzer und lobt Marie Bashkirtseffs Bestseller. Betrachtet man die Liste der Werke, die Virginia Woolf zwischen 1904 und 1918 bespricht, scheint die Anzahl der autobiografisch angehauchten Werke in der Überzahl: *Poet's Letters* (1906), *Letters of Christina Rossetti* (1908), *A Vanished Generation* (1908), *Art and Life* (1909), *Emerson's Journals* (1910), *Swinburne Letters* (1918), *Papers on Pepsy* (1918).

19 Henry James' *Notebooks* zählen zu dieser letzten Kategorie der intimen Schrift, die als Werkstatt des abgeschlossenen Werkes fungiert. Virginia Woolf schrieb ihrerseits ein nach außen gerichtetes Tagebuch, in dem sämtl. Abende, Begegnungen und Lesungen aufgezeichnet waren, mit nur einigen persönlicheren Einträgen, die stets das problematische Verhältnis zwischen der schriftstellerischen Tätigkeit und der Subjektivität zum Thema hatten. – Wuthenow 1990 analysiert die diaristische Tätigkeit Virginia Woolfs. Man erkennt eine Verbindung zwischen Woolfs radikaler Abwendung von dem intimen Bekenntnis und Hofmannsthals Wortkargheit in seinen Tagebuchnotizen. Hinter dem Infragestellen des Tagebuchschreibens steht der radikale Zweifel an den Worten und ihrer Möglichkeit der Wirklichkeitsdatstellung. 1917 lautet ein Eintrag: »22 XI: Which made me reflect that I haven't an inner life.« In: Wuthenow 1990, p. 139. – Am 19. Januar 1915 erinnert ein Satz an die dunkle, trügerische Macht der Worte: *Ibid.*, p. 140 : »It's a bad habit writing novels – it falsifies life, I think.«

20 Fetzer, Günther: Das Briefwerk Hugo von Hofmannsthals. Modelle für die Edition umfangreicher Korrespondenzen. Marbach/Neckar: Dt. Lit.archiv 1980, p. 9.

21 Alewyn, Richard: Unendliches Gespräch. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958, p. 543, Brief v. 01.08.1918.

22 Hofmannsthal, Hugo v.: Reden und Aufsätze¹ (1925-1929). In: Ders.: Ges. Werke in zehn Einzelbden. Frankfurt/M.: Fischer 1979-1980, p. 346. – Im Folgenden zit. als R&A mit röm. Ziffer für die Bd.ang: I für die Ges.ausg., II für *Reden u. Aufs.* 1I (1891-1913), III für *Reden u. Aufs.* 1I (1925-1929).

seine eigenen Schranken zurückgewiesen, im Gegenteil läuft es Gefahr, sich im Akt des Schreibens selbst zu verlieren und zu verfließen. Das Ich, das Intime, empfinden die Autoren der Moderne daher als durchaus problematisch und versuchen sowohl, dem Intimen auszuweichen, als auch die Eigenart des Individuellen in der diaristischen Form festzuhalten.

Virginia Woolf, Henry James und Hofmannsthal haben dies gemeinsam, dass sie die Gefahr der Hypertrophie des Ich verspüren und diese einerseits zum rekurrenten Motiv ihrer Werke heranreifen lassen und andererseits zum wichtigsten Instrument der Überwindung des Subjektiven gestalten, indem sie alle in ihren eigenen Tage- und Notizbüchern kaum persönliche, intime Erlebnisse niederschreiben.¹⁹ Dieses zwiespältige Verhältnis zum Intimen und zur intimen Schrift ist wahrscheinlich für die Erneuerung des Romans in England mit verantwortlich, dessen Spiegelbilder man in Hofmannsthals fragmentarischem Roman *Andreas* und in Schnitzlers Novellen *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* wiederfindet. Das Einverleiben der individuellen Vielfalt innerhalb einer Erzählung durch den inneren Monolog oder den *stream of consciousness* bei James Joyce und Henry James scheint sodann den ambivalenten Zweitakt von Ich-Hass und Ich-Liebe der Tagebuchschreiber zu vollenden. Doch wie wird dieser Hass, diese Verneinung des Intimen ausgedrückt, und woraus besteht dieses Intime, vor welchem Hofmannsthal zu fliehen scheint?

In seinem Briefwechsel begegnen wir zur Genüge dieser tiefen Abscheu vor der Veröffentlichung des Privaten. Als Ruth Sieber-Rilke Hofmannsthal um die Briefe ihres verstorbenen Gatten bittet, in der Absicht, diese zu veröffentlichen, ist Hofmannsthals Antwort ohne Umschweife:

Wenn ich meinen Tod sehr nahe kommen fühlte, würde ich alles tun – so weit sich in dieser zerfahrenen Welt etwas tun läßt – diese vielen schalen und oft indiskreten Äußerungen über einen productiven Menschen und seine Hervorbringungen, dieses verwässernde Geschwätz, zu unterdrücken, zumindest ihm möglichst die Nahrung zu entziehen durch Beiseite-Bringen der privaten Briefe und Aufzeichnungen, Erschwerung des läppischen Biographismus und aller dieser Unziemlichkeiten. Mein Gedanke wäre, das schwer deutbare menschliche Wesen das einmal da war, RMR oder HH, wirklich dem Tod zu überantworten, und sei es der Vergessenheit [...] – und die Werke ganz allein diesen schweren geheimen Kampf aufnehmen zu lassen mit den feindseligen nächstfolgenden Dezenien.²⁰

Hofmannsthal unterscheidet somit zwischen dem privaten Bereich des Briefwechsels, der Notizen und der Notizhefte und dem öffentlichen Bereich des vollendeten Werkes. Die Deutung des Menschen ist nach seinem Tod unmöglich, da für Hofmannsthal ein Individuum uninterpretierbar bleibt, und sich nur in verschiedenen Schattierungen, Fragmenten der Welt offenbart. Das fertige Abbild ist jedoch in der Moderne undenkbar geworden. Das Private wird dem Werk entzogen. Einen Widerhall der Grundidee des Briefes an Ruth Sieber-Rilke findet sich in seinem Briefwechsel mit Richard Strauss wieder:

Mir ist alles Persönliche ein Greuel... Jedes Stellen der eigenen Person über die Ideen und Institutionen ist kulturlos und muß sich rächen.²¹

Die Abscheu vor dem Intimen, vor dem Persönlichen ist sodann der paradoxe Ursprung der Biografisierung der Hofmannsthalschen Fiktion. Die Ästhetisierung des Intimen, die Sublimierung des Persönlichen durch Kunst kommt aus Hofmannsthals Notizen über den Urahn der Autobiografie, Montaigne, deutlich zum Vorschein.

Montaigne. »Que philosopher...«; einer der sich selbst überlebt (oder in der Hand des Todes sein Leben als abgeschlossen und vergangen erblickt), und über sein verlorenes, unverständenes, zweckloses Leben weint. (Aus solchen Stimmungen ist »*Der Tor und der Tod*« entstanden. Mai 1894).²²

In dieser Hinsicht wäre demnach das lyrische Drama *Der Tor und der Tod* seiner Struktur nach der retrospektiven Autobiografie näher als die gesamten Notizen und Aphorismen, die man in den Heften des Autors wiederfinden kann. Das Autobiografische kann sich demnach in der Moderne nur in der Distanz der Kunst weiter behaupten; und diesen Vorgang wendet Hofmannsthal auf seine eigenen lyrischen Dramen an. Das Thema selbst – das impressionistische Empfinden der Zeit und des Wesens – weist auf die ethische Unmöglichkeit einer jeglichen Autobiografie hin; in seinen Dramen behauptet Hofmannsthal die Unmöglichkeit, dem Mysterium des Lebens, das verhüllt bleiben sollte, *a posteriori* einen Sinn zu verleihen.

23 Eine detaill. Beschreibung findet sich in Le Rider 1990, p. 115f.

24 Wuthenow 1990, p. 110 beschreibt ausführlich Hofmannsthals Notizen in seinem krit. Werk über die verschiedenen Formen des Tagebuchs in Europa: »Überaus schwierig ist es, die Tagebücher von Hugo von Hofmannsthal sinnvoll einzuordnen, handelt es sich doch um locker geführte, nicht immer datierte Aufzeichnungen von meist fragmentarischem Charakter, Notizen zu einer eher ›inneren‹ Existenz, doch auch um Werkstattnotizen, Träume, Lektüreindrücke, Bemerkungen zu Begegnungen mit Menschen, schließlich auch um aphoristische Notizen, so daß der spezifische Journalcharakter ähnlich in Frage gestellt werden kann wie bei Baudelaire. [...] Die ersten Aufzeichnungen stammen von 1889.« – Um diese Zerstückelung der intimen Schrift zu erklären, weist Wuthenow auf Hofmannsthals Abscheu vor jeglicher Entblößung.

25 R&A III, p. 328, p. 340 u. p. 377.

26 Ibid., p. 342.

27 Ibid., p. 401.

28 Hofmannsthal, Hugo v.: Ein Brief. In: Ders.: Ges. Werke in zehn Einzelbden. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt/M.: Fischer 1979-1980, p. 471. – Im Folgenden zit. als EEG.

Die Notizhefte²³ in der Ausgabe der *Gesammelten Werke* sind von Bernd Schoeller, Ingeborg Beyer-Ahlert und Rudolf Hirsch nur partiell herausgegeben worden. Jedoch scheint die Textauswahl hinreichend, um eine Klassifizierung ihres Inhalts, der keinesfalls mit einem Tagebuch gleichgestellt werden kann, wagen zu können.²⁴ Zwischen 1889 und 1929 sammelt Hofmannsthal in Heften, Kartons und Mappen, vereinzelt Blätter, die mit Lektürenotizen, Ideen, Plänen, Aphorismen und Zitaten, aber auch mit persönlicheren Erlebnissen, in denen er seine Begegnungen mit George oder mit Bahr, seine Besuche bei Andrian oder die Abende bei Elsa Cantacuzene²⁵ erzählt, geschwärzt sind. Doch die erste Person Singular erscheint äußerst selten auf diesen Seiten, die zumeist in telegrafischem Stil verfasst sind. Das Ich tritt kaum in den Vordergrund; zwei isolierte Gegenbeispiele wären Hofmannsthals Krise während des Militärdienstes im Jahre 1895 und der Streit mit George im Januar 1892.²⁶

Sehr grobe Depression. Abends Spaziergang im Wald, Birken, schwarzes Wasser, Sumpfräser, alles tot, ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen./ Am 14. VI 1895. abends. – Kühl, hell und windig. Ich habe Wein getrunken. Bin dann ein Stück auf der Straße gegen Mutenitz sehr schnell gegangen. Plötzlich unter einer großen Pappel stehengeblieben und hinaufgeschaut. Das Haltlose in mir, dieser Wirbel, eine ganze durcheinanderfliegende Welt, plötzlich wie mit straff gefangenem Anker an die Ruhe dieses Baumes gebunden, der riesig in das dunkle Blau schweigend hineinwächst. Dieser Baum ist für mein Leben etwas Unverlierbares. In mir der Kosmos, alle Säfte alles lebendigen und toten Dinge höchst individuell schwingend, ebenso in dem Baum.²⁷

Hofmannsthals Depression führt ihn dazu, Halt in seiner Schriftstellertätigkeit zu suchen. Die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit, die durch das Symbol des Baumes dargestellt wird, hilft Hofmannsthal, seine Krise zu überwinden und seine eigene Identität in der mystischen Fusion mit der Umwelt wiederzufinden. Die Worte, die dieses Erlebnis widerspiegeln, deuten auf den späteren Wortwirbel des Lord Chandos im Jahre 1902.²⁸

Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.

Der Wirbel der Entpersonalisierung findet sich sieben Jahre später in dem Wirbel der Worte wieder, die Krise, die sich durch Worte äußert, wird ebenso wie in dem Brief von 1902 durch die schriftliche Verwirklichung negiert. Im Gegenteil zu Amiel, der sein Wesen durch das Schreiben verfließen lässt, versucht Hofmannsthal stets, sein Wesen durch die Selbstdarstellung, durch die Schranken der Gattungen und der Form zu umgrenzen. Die Depression von 1895 bleibt in Hofmannsthals veröffentlichten Notizen das einzige Beispiel einer Selbstäußerung, in der Intimes offenbart wird. Doch diese Preisgebung ist illusorisch, denn sobald sie geäußert ist, wird sie wieder eingeschränkt, beherrscht und dem fiktiven Werk, der Kunst einverleibt. In der Krise, die Hofmannsthal Stefan George gegenüber stellt, offenbart sich das Intime in einer Briefskizze. Das Intime ist demnach nie unmittelbar, wie es die Einverleibung der Existenzkrise von 1895 in das *Märchen der 672. Nacht* zeigt: Das Erlebte darf allein durch das Prisma der Kunst existieren und hat nur als Kunstbestandteil ein Recht zur Veröffentlichung.

3 Die angeeignete Intimität Hofmannsthals

Doch was ist das Intime für Hofmannsthal? Was ist der Inhalt dessen, was er zu verbergen sucht? Liest man die Notizbücher genauer, wird ein augenscheinliches Manko festgestellt: An keiner Stelle findet sich eine Anspielung auf seine Begegnung mit Gertrud Schlesinger. Wäre demnach das Intime jene Sphäre des Familiären, des Häuslichen?²⁹ Könnte diese Einteilung nicht auch Hofmannsthals Frauendarstellungen in seinem Werk erklären? Ist der Sinn des Deutungsschemas in *Ad me ipsum*, in dem die Frau dieses bevorzugte Verhältnis zum Leben symbolisiert, die *Verschuldung*, somit nicht auch prägnanter?³⁰ Von ihrem Wesen her wird die Frau in Hofmannsthals ästhetischem Programm aus dem Jahre 1917 mit dem Leben³¹ und dem Sein verbunden. Diese freie Interpretation des Sündenfalls erklärt auch den Drang, das Intime, das Verhältnis zu dem weiblichen Geschlecht aus den Tagebuchseiten zu verbannen.

Hofmannsthals Verbannung des Intimen aus seinen Notizen als exakte Antithese der Kunst weist auf die Problematik des *Märchens der 672. Nacht* hin. Dort schreckte der junge Kauf-

29 Hofmannsthal, Hugo v.: Tagebuch eines jungen Mädchens. In: R&A I, p. 163: »Dass alle Dinge des gemeinen Lebens ihre Schwere und oft so taktlose Hässlichkeit verlieren und werden, wie die Dinge im Traum sind.« In seinen Essays über die intimen Tagebücher der Zeitgenossen (Amiel, Marie Bashkirtseff) ist Hofmannsthal bemüht, einen Unterschied zw. dem Thema (Entschleiern des Intimen, das ihm in der Nachfolge Pascals verachtungswürdig scheint) u. der Kunst des Schreibens zu machen, die es manchmal ermöglicht, die Fehlerhaftigkeit des Alltäglichen zu überwinden. Das Tagebuch gilt nur als Kunstwerk, indem es das Intime u. den Alltag überwindet.

30 R&A III, p. 600 u. p. 606.

31 Die Königin des *Bergwerks zu Fa-lun* oder die Hexe aus dem *Kaiser und die Hexe* gehören zu jenen Frauen, die dieses Leben von demjenigen der es vernachlässigt zurückfordern. Sie spiegeln die drei Parzen des *Märchens* wider, die den jungen Kaufmannssohn dazu zwingen, den Weg ins Leben zurückzufinden, um letztlich zu sterben.

32 Über Wilde als Schlüsselfigur in Hofmannsthals Schaffen cf. Arlaud, Sylvie: *Les références anglaises de la modernité viennoise*. Paris: Éd. Suger 2000.

33 Wilde, Oscar: *The Critic as Artist*. In: Ders. 1994, p. 1131.

34 *Ibid.*, p. 1109: »Yes; autobiography is irresistible. Poor, silly, conceited Mr. Secretary Pepys had chattered his way into the circle of the Immortals.«

35 Wilde 1994, p. 17.

36 Wilde, Oscar: *De Profundis*. London: Penguin 1986, p. 168.

37 *Ibid.*, p. 171. – Die stumme Sprache Jesus' erinnert an die unmittelbare Sprache der Dinge, die Chandos am Ende seines Briefes zu ahnen scheint. Cf. EEG, p. 472: »Weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.«

38 Es ist auch möglich, Genettes Darstellungen über das Paradoxon des Egotismus in seinem Essay über Stendhal zu folgen: Wildes Flucht in die totale Entschleierung wäre demnach eine neue Maske, die dem Text seine eigentliche Intimität raubt. Vielleicht wollte Hofmannsthal dieses paradoxe Verhältnis darstellen, indem er Wildes Wesen *Sebastian Melmoth* nur durch die scheinbare Oberfläche seiner Maske zu enthüllen wagt. Dies erinnert sodann an Genettes Ausführungen über die Vervielfältigung der Pseudonyme in Stendhals Werk. – Genette, Gérard: *Figures II*. Paris: Ed. du Seuil 1969, p. 157.

mannssohn vor seinen drei Dienerinnen und den dreckigen Soldaten zurück, in denen sich die Gefahr des Lebens, die Verknüpfung mit dem Leben, zu kristallisieren schien. Die Vorstellung des Lebens als im Schatten lauerner Gefahr, die jederzeit den Genießer anzufallen droht, war auch der Ausgangspunkt, den Hofmannsthal wählte, um 1905 in seinem berühmten Essay *Sebastian Melmoth* die Gestalt Oscar Wildes³² vorzustellen.

Dieser Parallelismus zeigt auch die Notwendigkeit, sich mit Wildes Konzept des Autografischen zu befassen, welches nicht ohne Bezug zu Hofmannsthals eigener Abscheu vor dem Intimen zu sein scheint. Diese Abscheu wandelt sich im Falle Wildes in eine Verabsolutierung des Subjektiven, das als kritische Methode in *The Critic as Artist* ästhetisch legitimiert wird.

If you wish to understand others you must intensify your own individualism.³³

Die Subjektivität als kritisches und künstlerisches System unterscheidet sich demnach von der gefährlich alltäglichen Preisgebung des Intimen, wie sie in den sarkastischen Bemerkungen von Wildes³⁴ Doppelgänger Ernest durchscheint.

The highest, as lowest, form of criticism is a mode of autobiography.³⁵

Die subjektiven Schriften werden sodann, und dies drückt Wilde in *The Picture of Dorian Gray* aus, eine mögliche Offenbarung des kritischen Geistes, und so versucht Wilde, die Veröffentlichung seines langen, privaten Gefängnisbriefes *De Profundis* zu rechtfertigen. Sein Leben wird zum Bestandteil einer kritischen Studie, die sein persönliches Erlebnis zum allgemeingültigen Modell erhebt und dieses seiner unmittelbaren Intimität beraubt.

Die Angst vor dem Intimen kann demnach als der eigentliche Urheber der Werke gelten, die sich mit dem angelsächsischen Ästhetem befassen. Wilde wird zum dunklen Spiegelbild, aus dessen Schatten Hofmannsthal stets sich zu befreien versuchen wird. Um den Ursprung dieser Faszination zu verstehen, müssen Wildes Bekenntnisse, die fünf Jahre nach seinem Tod veröffentlicht wurden, und sein Essay *The Decay of Lying* eingehender studiert werden. Ganz im Unterschied zu Hofmannsthal ist für Wilde von äußerster Wichtigkeit, dass sein 1897 im Gefängnis von Reading verfasster Brief veröffentlicht wird, da er noch am Tage seines Todes seinen Freund Robert Ross beauftragt, *De Profundis* an die Öffentlichkeit zu bringen. In diesem Brief analysiert der Autor den Weg seines Ruhmes und seines Falls, diesem Werdegang eindeutig messianische Züge verleihend, indem er den Künstler mit Jesus Christus gleichstellt. In beiden Persönlichkeiten erkennt Wilde das grundlegend Individuelle.

And above all, Christ is the most supreme of individualists. Humility, like the artistic acceptance of all experience, is merely a mode of manifestation.³⁶

Christus und der Künstler unterscheiden sich jedoch in ihrer Weltwahrnehmung: Der Künstler nimmt die Welt und die Gegenstände nur durch die Sprache wahr, »was stumm ist, ist tot«, sagt er:

To the artist expression is the only mode under which he can conceive life at all. To him what is dumb is dead. But to Christ it was not so.³⁷

Es ist interessant zu sehen, wie Wilde in *De Profundis* das Eigenartige, das Individuelle symbolisiert: Wilde schreckt vor der Preisgebung des Intimen nicht zurück, er umgeht nur das Skandalon der Indiskretion,³⁸ indem er das Intime instrumentalisiert. In dieser Instrumentalisierung kommt Wilde vielleicht der klassischen Autobiografie, die sich aus den introspektiven Tagebuchnotizen der Pietisten entwickelte, am nächsten. Wilde schildert sein Leben, um andere zu belehren, um als Exemplum zu dienen, aber gleichzeitig auch – und somit entfernt er sich von der religiösen Vorlage – um seinen untreuen Liebhaber anzuklagen. *De Profundis* ist somit auch ein durchaus modernes Werk: Der authentische Brief zeigt eine Intimität, die zum Symbol erhoben wird, und allein unter dem Schutz dieser symbolischen Dimension lässt der Autor seine Intimität gedeihen. Anstatt die narzisstische Gefahr des autobiografischen Bekenntnisses zu verwerfen, ist sie für Wilde das eigentliche Triebwerk seines Werkes. *De Profundis* erlaubt ihm, das Bildnis seiner nunmehr vergangenen Glorie zu bewundern.

39 Cf. R&A III, p. 386: *Englischer Ästhetizismus*.

40 R&A II, p. 412 u. p. 426.

41 De Quincey findet man sowohl in Hofmannsthals Notizen als auch in Kassners Essay wieder. In der Geschichte der Autobiografie entschlei-ert De Quincey als erster das Private, in einer Art und Weise, die von den Zeitgenossen als äußerst störend empfunden wurde. Als Reaktion werden mehrere Essays über die Verbindung zwischen Schreiben und Moral veröffentlicht. Bereits 1857 versinnbildlicht De Quincey den an seiner Intimität leidenden Poeten. Die bei Hofmannsthal und Kassner sehr wichtige Opposition zwischen der authentischen Kunst und der autobiografischen Entblößung äußert sich in der Rezeption De Quinceys. – Cf. North, Julian: De Quincey Reviewed. Thomas De Quincey's Critical Reception, 1821-1994. Camden: Camden House 1997.

Der englische Ästhetismus, den Hofmannsthal in seiner ersten Phase in Wilde³⁹ verkörpert sieht, hilft ihm, seine Vorstellung des Intimen im Unterschied zur Kunst darzulegen. Das Intime gehört zum Menschen und zu seinen Unzulänglichkeiten, es gehört zum Leben. Das Öffentliche ist nichts weiteres als die Sublimierung des Menschen durch die Kunst des Schreibens. Diese Überbewertung der Kunst, die Wilde in *The Decay of Lying* verkündete, wird jedoch bei Hofmannsthal zum Problem: Hofmannsthal ist sich der Gefahr bewusst, die durch diese englische Form des ›Kunst um der Kunst Willen‹ eingeleitet wird. Er drückt sie metaphorisch in seinem *Märchen der 672. Nacht* aus, und findet sie 1895 in der Dekadenz Wildes nach seinem Prozess wieder.

1896: Das Verhältnis des Künstlers zum Jüngling ... die Verzerrung davon in Dorian Gray: die wirklichen Erlebnisse Wildes werfen unheimliche Beleuchtung auf das Buch, eine ängstliche Realität. [...] 1897-99: Ästhetische Weltanschauung: der Kern davon ist (wie in Dorian Gray) eine Hypnotisierung durch das Unmenschliche, das im Künstlersein steckt.⁴⁰

Diese zwiespältige Wahrnehmung des Intimen, die für Hofmannsthals Werk, aber auch für die gesamte Wiener Moderne grundlegend ist, wird durch den Kontakt mit Wildes Werk und Leben entwickelt. Die Gegenüberstellung von Mensch und Künstler in *Sebastian Melmoth* wird in seinen Notizen über *Dorian Gray* zur Reflexion über die Unmenschlichkeit des Künstlers. Hofmannsthal entwickelt den Wildeschen Dialog und verkündet eine Trennung zwischen Kunst und Leben, indem er aus seinen Notizbüchern jegliche Unzulänglichkeiten des Alltags ausradiert.

Die vielen Tagebücher der Jahrhundertwende sind daher mit dem Mechanismus des skandalösen Briefes aus dem Jahre 1905 gleichzustellen. Die Intimität und das Private wird objektiviert, wie in *Andreas*, wo Hofmannsthal seine Träume nur durch die Verdichtung der Kunst, durch die Verkehrung des fiktiven Doppelgängers preisgibt. Die Kriterien dieser neuen Identitätsschaffung sind in der Moderne allgegenwärtig: Die Tagebücher sind ironisch, introspektiv, analysieren die Gattung Tagebuch, versuchen verschiedene Tagebuchmodelle zu vergleichen: Augustinus, Rousseau, Goethe, De Quincey⁴¹, Carlyles *Sartor Resartus*, Wilde, Grillparzer und Hebbel werden zu rekurrenten Motiven des Tagebuchs um 1900. Diese generellen Beobachtungen sollen auf den Teil an Originalität und Konvention in den zu besprechenden Werken der Modernen aufmerksam machen: Hofmannsthals Notizen und Briefwechsel, Kassners dreifache Autobiografie, Beer-Hofmanns Erinnerungsbuch *Paula* und Kesslers *Erinnerungen eines Europäers*.

II Die Lektüre als Medium der Intimität in Hofmannsthals und Kesslers Tagebüchern und Briefwechsel

Die Schwierigkeit um 1900, Identität schriftlich darzulegen, kommt nicht zuletzt daher, dass die autografischen Gattungen unter der Last der Modelle von Rousseau bis Goethe leiden. Sobald ein Autor zum Tagebuch greift, wird er Hunderten von anderen Tagebüchern und Autobiografien gewahr; die autografische Schrift verliert daher ihre Unschuld, ihre Unmittelbarkeit, indem das Ich den Lektüreanalysen und den Reflexionen über die Gattung Tagebuch nachgeben muss. Das Tagebuch vermischt sich nach 1900 zunehmend mit dem Genre der philosophischen oder literarischen Denkbücher, und die Autobiografie wird zum Vorwand, um das Mysterium der Identität zu erforschen. Die erst seit Kurzem etablierte autografische Gattung wird entstrukturiert und der großen Masse der fiktionalen Gattungen einverleibt.

1 Die Lektüre als offenes Buch der Intimität

Vorerst muss die Wichtigkeit des Buches und des Lesens in der Kultur der Wiener Moderne unterstrichen werden. Bevor man schreibt, liest man. So ist es auch kaum verwunderlich, dass Hofmannsthals erste Essays Buchrezensionen sind.⁴² Sein künstlerischer Geist wächst, indem er mit anderen literarischen Produkten konfrontiert wird; indem er sie in Frage stellt, entsteht seine eigene literarische Identität. Zudem ist das Buch als Tauschobjekt ein privilegiertes Kommunikationsmittel der Moderne. Die Wichtigkeit des Buches als intellektuelles Bindeglied zwischen den Briefautoren kommt im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Kassner besonders zutage und hilft, die Kontaminierung der autografischen Schriften durch Lesenotizen zu verstehen. In dieser Hinsicht ist der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Andrian, der 1895 den *Garten der Erkenntnis* verfasste, am charakteristischsten. Eines der Hauptthemen ist ohne Zweifel die Sendung, Analyse und Empfehlung von Büchern.

42 R&A I, p. 93: *Zur Physiologie der modernen Liebe*, 1891; R&A I, p. 100: *Die Mutter*, 1891; R&A I, p. 106: *Das Tagebuch eines Willenskranken*, 1891.

43 Leopold von Andrian – Hofmannsthal: Briefwechsel 1893-1929. Hg. v. Walter H. Perl. Frankfurt/M.: Fischer 1968, Brief v. 04.04.1894, p. 26 u. p. 29.

44 In einem Brief an Walther Brecht unterstreicht Hofmannsthal die Wichtigkeit Georges für seine künstlerische Entwicklung. George wird hier eindeutig mit den englischen Dichtern in Zusammenhang gebracht und lässt die Verbindung zwischen dem engl. ästh. Modell und der Begegnung mit George aufscheinen: »Im Ganzen kann man sagen, daß die Begegnung von entscheidender Bedeutung war – die Bestätigung dessen, was in mir lag, die Bekräftigung, daß ich kein vereinzelter Sonderling war, wenn ich es für möglich hielt, in der deutschen Sprache etwas zu geben, was mit den großen Engländern von Keats an sich auf einer Ebene bewegte und andererseits mit den festen romanischen Formen zusammenhing – so wie ja die Italiener auch für diese Engländer so viel bedeutet hatten.«

45 Briefe an Tetzel: Rudolf Kassners Briefe an seinen Jugendfreund Gottlieb Fritz aus den Jahren 1896 bis 1916. Hg. v. Ernst Zinn u. Klaus Bohnenkamp. Pfullingen: G. Neske 1979, p. 22: »Sind die Schriften von Willamovitz über die griechischen Tragiker zu empfehlen?« Brief v. 15.03.1897.

46 Andrian – Hofmannsthal 1968, p. 64f.

47 In diesem Zusammenhang muss auf die fundamentale Bedeutung des Buches und des Leseerlebnisses in den Autobiografien des 18. Jhs. hingewiesen werden: Jung-Stilling, aber auch Bräker wählen das Buch als Vermittlung der Identität. Cf. Jung-Stilling, Heinrich: Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft und häusliches Leben. Stuttgart: Reclam 1990, pp. 50-55.

48 Andrian – Hofmannsthal 1968, p. 103f. Brief Andrians an Hofmannsthal v. 18.07.1898.

49 Ibid., p. 56, v. 22.09.1895.

Mein lieber Hugo, wenn Du den Roman, *Un Préraphaélite* von William Ritter hast, wäre ich Dir sehr dankbar, wenn Du ihn mir schicktest. [...] Hast Du etwas von dem Dichter Oscar Wilde gelesen? Der ist auch merkwürdig.⁴³

Der Briefwechsel offenbart den Drang zu einer mittelbaren Kommunikation durch das Medium Buch. Das Buch, das man liest, ist demnach genauso wichtig wie das Café, in dem man verkehrt. Die Wahl der Lektüre wird für die Modernen zum Urgrund einer neuen, modernen Kultur und zu einem intellektuellen Modell: Andrian und Hofmannsthal wachsen zu Doppelgängern heran, indem sie ihre kulturelle Sphäre identisch gestalten. Die Lektüren gestalten sodann auch den literarischen Kreis, zu dem man zählen möchte. Ein interessantes Element dieses elitären Lesens ist der enorme Platz, welcher der englischen Literatur in Wien eingeräumt wird. Das Systematische dieser progressiven Erkundung des englischen literarischen Kulturguts erscheint wie ein wahrhafter Willensakt: Indem Hofmannsthal sich dem englischen Ästhetizismus widmet, beweist er 1892 seine Nähe zum Kreis um Stefan George.⁴⁴ Die Lektüre wird demnach zu einem Versuch, seine eigene literarische Identität zu behaupten.

Die Leseanregungen,⁴⁵ die sich die Autoren gegenseitig zusenden, sind eine ideale Quelle des Studiums der bewussten Verwendung eines Zitats oder einer literarischen Anspielung. Der Briefwechsel mit Andrian gibt wichtige Hinweise auf die Aneignung des englischen Ästhetizismus durch Hofmannsthals Lektüren. In den Briefen kommt die Genese der Gedichtübertragungen von Browning oder auch des Projekts aus dem Jahre 1896, das nur 1903 ausgetragen wird, *Das gerettete Venedig*, zum Vorschein:

Ich habe eine Menge Bücher mit und freue mich sehr stark über sie und ihre große Verschiedenheit. [...] Außerdem ein altes englisches Trauerspiel von Thomas Otway, aus der traurigen und merkwürdigen Zeit Jacob des Zweiten, einer Zeit wo die Menschen keinen Ton gehabt haben, zu sagen, wie unglücklich sie waren. Äußerlich war die Zeit ganz unsentimental, ziemlich gemein, der unsrigen ähnlich. Das Trauerspiel heißt »*Venice preserved*«.⁴⁶

Das Buch ist in den Briefen eindeutig mit der Privatsphäre des Autors verbunden. In den Notizheften bleiben die Lesenotizen theoretischer Natur, oftmals beschränken sie sich auf lapidare Bemerkungen, oder gar auf kommentarlose Zitate. Doch hinter dieser anscheinenden Kälte entwickeln die Modernen eine wahrhafte Kunst in der Nuancierung ihrer Lektüreerlebnisse und -empfindungen. Diese Kunst spiegelt die Wichtigkeit der Buches in der Identitätsstiftung wider.⁴⁷ In wenigen Zeilen entwickelt Andrian eine Leseliste und malt im Hintergrund, zwischen den Zeilen das Porträt seiner eigenen Persönlichkeit.

Natürlich lese ich viel (aber nie lange hintereinander) und immer mit einer (aber nicht tiefen) Freude, auch nie lang dasselbe Buch. Es sind deren momentan vier: Grillparzer (der Band über englisches, französisches, spanisches, antikes Theater), Loti »*le roman d'un enfant*«, Schopenhauer (Über den Tod, über Liebe, über Erbllichkeit, usf.) und den Tasso. Letzteren habe ich heute angefangen und habe mit vielen freiwilligen Unterbrechungen den ganzen Vormittag an der ersten Szene gelesen und dabei ganz deutlich die Empfindung gehabt: wenn ich mir Mühe gebe, so finde ich, daß das Schönste von Dichtung, im Ganzen und in den Einzelheiten, ist, was es gibt, die *αχμη*; aber ich muß mir Mühe geben, der Genuß ist der Schönheit lange nicht entsprechend; Goethe ist eigentlich nichts für mein (überhaupt unpoetisches) Alter; in 10 Jahren muß das eine Freude sein; ja wer das erlebt!⁴⁸

Die Literatur als Buch oder als Zitat bildet die Identität in ihrem Verhältnis zu den Mitmenschen heran. Das Buch, der Akt des Lesens ermöglicht eine neue Sprache, eine kodierte Sprache, eine Sprache in Zitaten, die allein der Eingeweihte zu entziffern vermag. Auch die stereotypen Formulierungen des englischen Briefwechsels finden Einzug in den Alltag der Wiener: Hofmannsthal tauscht Rezepte mit Hermann Bahr und unterzeichnet seine Weihnachtsgrüße mit einem englischen *Xmas*; Freud bedient sich in seinen Briefen angelsächsischer Idiotismen; Kassner spricht als »Präraphaelit« und Andrian verwendet ein Zitat aus den *Studien über die Renaissance* von Walter Pater um seinen Gemütszustand zu umschreiben.

Ich habe mich aber auch sehr verändert, eine Veränderung, die gleich nach meinem Buch angefangen hat und doch nicht ganz entschieden oder fertig ist ; aber – das Wort von Pater, das richtige kennst Du – *the way to perfection is through a series of disgusts* – über das Stadium des *dégoûté* bin ich jetzt wenigstens hinaus, in welchem wir uns leider immer dieses letzte Jahr gesehen und in dem ich Dir viel Unrecht getan habe.⁴⁹

50 Briefwechsel Ottonie Gräfin Degenfeld – Hugo von Hofmannsthal. Hg. v. Marie Therese Miller-Degenfeld u. Eugene Weber. Frankfurt/M.: Fischer 1974, p. 38.

51 Hofmannsthal, Christiane v.: Tagebücher 1918-1923. Briefe des Vaters an die Tochter, 1903-1929. Frankfurt/M.: Fischer 1991, p. 62, p. 86 u. pp. 115-117.

52 Degenfeld – Hofmannsthal 1974, p. 226f.: Brief Hofmannsthal v. 26.06.1912.

Der englische Kritiker wird durch das Zitat zum Spiegel der Innerlichkeit Andrians. Dieses Beispiel zeigt ohne Zweifel, dass Pater einerseits in den unumgänglichen Kodex der Modernen eingedungen ist, und dass andererseits dieser Autor aufgrund seiner Essays über die Dekadenz und die Moderne zum idealen Instrument der Identitätsforschung der jungen Wiener geworden ist. Um sich zu entlarven, sucht die Intimität die Distanz der fremden Sprache und der fremden Gedanken: Das Zitat ist in diesem Sinne eines der Requisiten, welche die Offenbarung des Intimen ermöglichen.

Die Wichtigkeit der Leseangaben und der Kommentare des Briefpartners zeugen von der starken intimen Charge, mit welcher sie behaftet sind. Ein falsch verstandenes Buch kann zu tiefer Enttäuschung, ja Streitigkeiten führen. 1909 begegnet Hofmannsthal der jungen Witwe Ottonie Degenfeld, die sich noch ganz ihrer Trauer widmet. Um ihre für sie sinnlos gewordenen Tage zu füllen, bittet sie Hofmannsthal, ihr einige Lektüren zu empfehlen. Als Antwort schickt er ihr einen wahrhaftigen Kulturplan, der einem präzisen Modell gehorcht und seine Brieffreundin etappenweise belehren soll.

Bücherzettel: drei Gruppen festzuhalten, aus deren jeder je ein Buch ungefähr fortlaufend gelesen wird. [...] Die Gruppen wären: die geschichtlichen Bücher, Memoiren etc, dann die Werke deren Inhalt das Geistige bildet, wie es sich in Betrachtungen, Briefen oder sonstigen Äußerungen bedeutender Menschen offenbart, drittens die rein dichterischen Producte. Die zweite und dritte Gruppe fließen ineinander über. [...] In die Gruppe I gehört auch die systematische Lektüre von Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (Bibliothek) neben welcher Sie die unbedeutenen französischen Litteraturgeschichten Epoche für Epoche einsehen können. Bevor der Taine Sie über die Zeit Shakespeares hinausführt, sehen wir uns wohl.⁵⁰

Paternalistische Züge sind durchaus vorhanden, denn dieser Kulturplan findet sich auch im Briefwechsel Hofmannsthal mit seiner eigenen Tochter Christiane wieder. Die Parallelen zwischen den beiden Listen weisen darauf hin, dass der Inhalt Hofmannsthal eigene Interessen widerspiegelt und dieser kaum auf die Interessen, geschweige denn die Persönlichkeit, seiner Adressaten achtet.⁵¹ Im Laufe des Briefwechsels entsteht jedoch der persönliche, private Bezug, die Wortwahl wird, nachdem die Briefpartner gemeinsame Geschmäcker entdeckt haben, intimer, fast leidenschaftlich. Die seltsame Bühne dieser Annäherung ist das Buch Taines über die englische Literatur. Ist diese erste Etappe überbrückt, empfiehlt Hofmannsthal Ottonie Brownings Werke, welche ihm darauf einen Brief schickt, dessen mangelnder Enthusiasmus Hofmannsthal tief enttäuscht. Er schreibt ihr als Antwort:

Ihr Wort über den Browning, Sie hätten den ersten Band durchgelesen und er hätte Sie »interessiert« – dieses ganz fatale Wort, mit dem Weltleute ihr Nicht-verhältnis zu was immer maskieren – hat mich ein paar Tage lang vexiert. Ich hielt es für möglich, daß Sie Brownings Art schwer verständlich finden und Ihnen die Lectüre nichts geben würde. Haben Sie aber verstanden, – wie es ja scheint – so ist immerhin ein neuer höchst außerordentlicher Geist in Ihren Gesichtskreis getreten, eine neue ganz frappante und zauberhafte befremdende Belichtung des Lebens, eine Welt für sich – als Sie das bouleversement das ein solches Phänomen in jedem nicht stumpfen Gemüt herbeiführt, mit dem stumpfsten aller Worte bezeichneten – waren Sie vielleicht ermüdet, zerstreut von dem etwas geistlosen Vielerlei, daß sich Ihnen dort aufdrängt.⁵²

Die Intensität der Worte und der Gefühle offenbart die Larve des Buches, welches die intimen Gefühle maskiert. Das falsch verstandene Buch weist auf die falsch verstandenen Gefühle, auf die falsche Einschätzung Hofmannsthal durch Ottonie Degenfeld. Die Intensität erklärt auch Ottonies Antwort, welche eine zu große soziale Anstrengung vorgibt, um ihre falsche Einschätzung zu erklären. Sobald die Intimität mit Kultur, mit Büchern verbunden wird, verliert sie ihre lächerliche oder beschämende Dimension. Die Lektüre, die Entdeckung eines neuen Autors regt die Persönlichkeit der Modernen an. Hofmannsthal's Zeilen an Ottonie Degenfeld über die gemeinsame Lektüre der Gedichte von Walt Whitman zeugen von einer erstaunlichen Nähe:

Aber Whitman, Whitman ist nie zu schwer, er ist immer da, wo immer man aufschlägt ist er da, er ist Gesellschaft, tonendes Wesen, Auge, menschliche Nähe. Er ist unglaublich und beide kennen wir ihn noch nicht, obwohl wir ihn lieben. Wie haben noch kaum seinen Band betreten und er ist wie ein Meer. Ein einzelnes Gedicht von ihm, das mit seinem Namen überschriebene, auf Seite 31, ist wie ein Urwald. Wollen wir zusammen hineingehen?⁵³

53 Ibid., p. 251. Brief Hofmannsthals v. 22.02.1913.

54 Overlack, Anne: Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal. Tübingen: Stauffenberg 1993, p. 83.

55 Nietzsche findet sich in doppeltem Maße in Kesslers Unternehmen wieder: in seinem Untertitel *Von Nietzsche bis Bismarck*, und in diesem Kapitel, das mit *Jenseits von Gut und Böse* zu verbinden ist.

56 Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Eine Ausstellung des Dt. Lit.arch. im Schiller-Nationalmuseum. Hg. v. Ulrich Ott. Marbach/Neckar: Marbacher Kat. Nr. 43 1988, p. 7.

57 Unter der Leitung von Ulrich Ott, Dir. des Marbacher Inst., haben R. Kamzelak u. G. Biedermann Kesslers Tagebuch herausgegeben. – Cf. Neumann, Gerhard: Wahrnehmungswandel um 1900: Harry Graf Kessler als Diarist. In: Neumann, Gerhard/Schnitzler, Günter: Harry Graf Kessler. Wegbereiter der Moderne. Freiburg/Br.: Rombach 1997, pp. 47-108.

58 Über das Tagebuch cf. Grupp, Peter: Harry Graf Kessler. Eine Biographie. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1999, pp. 28-35. – Grupp reflektiert den Unterschied zwischen der Muttersprache (dem Englischen) und der Sprache des Vaterlandes (Deutschland) in einer Weise, die auf Kesslers Verschmelzung mit der Vergangenheit und der Sprache seiner Mutter in seinen eigenen Memoiren vorausdeutet.

59 Kessler 1988, p. 45.

60 Kessler, Harry Graf: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden, 1899-1933. Frankfurt/M.: Fischer 1988.

61 R&A III, p. 449.

Die englischen Dichter sind trotz ihrer zentralen Rolle nicht die einzigen Vermittler, auch Goethe fungiert als Mittelsmann des Persönlichen: Ottonie wird zu Ottilie, und wie Ottilie ein Tagebuch führte, schreibt Ottonie ihre Briefe an Hofmannsthal.⁵⁴

2 Die englische Schule des intertextuellen Tagebuchs

Auch in den Tagebüchern versteckt sich anscheinend das Intime hinter der Fassade einer intellektuellen Weltwahrnehmung, die jedes Erlebnis mit vielen Zitaten und Verknüpfungen aus Literatur und Kunst bereichert. Das Tagebuch Harry Graf Kesslers ist ein durchaus treffendes Beispiel dieser neuen Gattung, die stets das Intime gegen die Kunst des Schreibens ausspielt. Die Forschungen des Instituts in Marbach erlauben es zu behaupten, dass Kessler sein Tagebuch keiner Veröffentlichung zugedachte. Er hatte vor, weit angelegte Memoiren zu verfassen, *Gesichter und Zeiten*, deren ersten Band er jedoch als einzigen fertig stellte: *Völker und Vaterländer*,⁵⁵ 1935 bei Fischer⁵⁶ erschienen. Der Korpus umfasst mehr als 15 000 Seiten, die zur Zeit kritisch⁵⁷ bearbeitet werden, die Eigentümlichkeit dieser Notizen liegt nicht zuletzt in der Zweisprachigkeit ihres Verfassers.⁵⁸ 1887 kommentiert Kessler Swifts *Gulliver's Travels* in Englisch; und 1905 notiert er auf Deutsch einige Bemerkungen zu Raabes Werk. Diese Feststellung bezieht sich auch weiter auf seinen Briefwechsel, den er sowohl auf Englisch als auch auf Deutsch und Französisch führt. Doch fraglich ist, ob man einen Unterschied in der Ichwahrnehmung und -darstellung in Zusammenhang mit den verwendeten Sprachen feststellen kann. Es ist anzunehmen, dass die Wahl der Sprache von den Lektüren selbst abhängt: Liest er auf Deutsch, so schreibt er in derselben Sprache; aber auch von dem Land, in welchem die Zeilen verfasst werden. Am 8. September 1895 fängt Kessler ein neues Tagebuch an und beschließt, eine Bilanz der vergangenen Jahre zu ziehen, welche uns ermöglicht, einen Einblick in die Entwicklung des Tagebuchführens und seiner Inhalte zu gewinnen.

Today I begin my new diary. On the whole I have kept my diary for over seven years from June 16. 1880 till now, my last volume lasted me six years.⁵⁹

Das Tagebuch fängt als ein einfaches Klassenarbeitsheft des jungen Schülers an, in dem er sich in Stil und Schönschrift übt, um nach und nach zum Spiegel seiner Lektüren, seiner Begegnungen, seiner kritischen Weltsicht und seiner künstlerischen Pläne zu werden. Die Arbeiten des Marbacher Archivs zeigen eindeutig, dass Kesslers Tagebuch paradoxerweise äußerst altruistisch angelegt ist. Das Tagebuch wird weit mehr zum Abbild der Gesellschaft und der Künstler, denen Kessler begegnet, als zum Bildnis seiner eigenen Seele. Es handelt sich demnach eher um ein externes als um ein intimes Tagebuch: Kesslers Intimität äußert sich nur, wie im Falle Hofmannsthals, auf indirekten Wegen. Seine Persönlichkeit drückt sich allein in der Art und Weise aus, wie er diese Anekdoten, diese Zitate gliedert und ordnet.

Bücher sind ein wichtiger Teil dieses Tagebuchs, er zitiert nicht weniger als 10 000 Werke, die er zumeist im Original liest. Das Tagebuch ist demnach Zeugnis der Lektüren des angehenden Diplomaten, bald Mäzen, bald Museumsdirektor in Weimar und Vermittler⁶⁰ zwischen den theatralischen Genies aus Wien und England. Kein Wunder also, dass man Kessler in Hofmannsthals Notizen aus den Jahren 1903-1905 unter den Zügen des idealen Lesers wieder begegnet. Diese Jahre sind die Jahre der Zusammenarbeit von Kessler und Hofmannsthal, in denen Kessler Hofmannsthal mit dem englischen Bühnenbildner Edward Gordon Craig zusammenbringt, um *Das gerettete Venedig* in Berlin unter der Regie von Otto Brahm aufzuführen. Die Zusammenarbeit mit Brahm, diesem Verfechter des Naturalismus, am Deutschen Theater führt zu derlei Auseinandersetzungen, dass Gordon Craigs avantgardistische Arbeit nur teilweise Verwendung finden wird. Die Annäherung der Kulturen, Kesslers eigentliches Vorhaben, scheitert zum ersten Mal. Hofmannsthals Notizen zeichnen erste Skizzen eines Essays auf: *Der Leser*, für den Kessler eindeutig Modell gestanden hat.

Was ihn treibt, ist ungeheure Neugierde: er liest nicht wie ein Lernender, er liest auch nicht wie ein Skeptiker, er taumelt von Buch zu Buch, wie Don Juan von Frau zu Frau: manchmal graut ihm vor der Inkommensurabilität seiner Reise, vor dem teuflischen wahnwitzigen Heißhunger, vor dem Folgelosen, Konsequenzlosen, Sterilen des Ganzen: er lehnt wie ein Trinker an einer lugubren Wand, vor der sich plötzlich ein Todesabgrund auftut, aber dann – wie vor dem Trinker die Flasche – zeigt sich das neue Buch, und er beugt sich darüber, vergißt sich.⁶¹

62 Ibid., p. 448.

Das Lesen ist, wie Hofmannsthal es ausdrückt, die Versuchung des Selbstverlustes und wird deshalb mit einem Rauschgift verglichen, einem Trank, dessen Zweck das Vergessen ist. Der Lese-
drang ist somit ein Symptom des Dilettantismus, ein Symptom von Kesslers Unfähigkeit, selbst ganz Schriftsteller zu werden und Zuflucht in der Kontemplation zu suchen.

Warum ist Kessler kein Künstler? Er wäre etwa kein großer geworden und so ist er etwas mehr: er ist ein Künstler in lebendigem Material: verschafft Seelen einen Anblick, führt Erscheinungen einander zu.⁶²

Kesslers eigentliche Stärke ist demnach seine Fähigkeit, in Bücher und Menschen hineinsehen zu können und Zusammenhänge zu erkennen: Hofmannsthal deutet in diesen Zeilen sowohl auf Kesslers Talent als kritischer Leser als auch auf seine Tätigkeit als Mäzen und Bindeglied zwischen den Künstlern Europas hin. Kesslers Traum ist es, englische, deutsche und französische Künstler einander näher zu bringen, um die Kunst zu erneuern und das Publikum zugleich zu belehren. So ist es auch nicht mehr verwunderlich, auf eine solche Fülle von Lesenotizen in Kesslers Tagebuch zu stoßen: Sein Lesedurst zeigt Kesslers Drang, sein eigenes Ich auszulöschen durch die Fusion mit dem Fremdartigen: dem Buch und dem Künstler.

3 Hofmannsthals Notizbücher: Das Leben tötet die Kunst

In dieser Hinsicht finden sich gewisse Parallelen mit Kesslers Tagebuch in Hofmannsthals Notizheften: Auch sie sind mit Lesenotizen überflutet, und auch dort wird das Ich fast negiert, so weit sogar, dass diese Seiten einem trockenen Arbeitsplan ähneln und keinesfalls einer Sammlung von intimen Erinnerungsstücken. Für Hofmannsthal ist die Erinnerung primär künstlerischer Natur und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks wird durch die Übertragung jedes Portraits in ein mögliches Dramenfragment, Gedicht oder Essay behindert. In den *Briefen des Zurückgekehrten* werden selbst Hofmannsthals Träume der Kunst einverleibt und ihrer Intimität beraubt.

Das Verhältnis Hofmannsthals zu seiner eigenen Identität zeigt sich daher v.a. in seinen Deutungen des Charakters seiner Zeitgenossen. Die Last der Intertextualität wird paradoxerweise zum Medium des Ich. So geben seine Lesenotizen über Grillparzers Tagebücher erste Hinweise auf die Bedeutung seiner Abscheu vor der eigenen Intimität.

Große Männer: Ich las zufällig die Tagebücher von Grillparzer und nahm wenige Tage darauf die Briefe von Hebbel in die Hand. Zufällig las ich dann ein Geschwätz über G wie er gewesen wäre, was ihm gefehlt hätte. Aber wir wissen ja gar nichts von diesen Menschen. Was eben diese Dokumente geben, ist gerade das ganz Unzugängliche. [...] Diese ehern Gebundenheit ist die Kehrseite des Schöpferischen. Diese Wesen sind ebensogut erschreckend als erhebend. Das Persönliche ist das Furchtbare: welche Albernheit und welche Verwegenheit, sich immer wieder damit abzugeben: aber das Unpersönliche [das Weltgefühl H's, das Lebensgefühl G's, SA] das ist es, da liegt's.⁶³

Das Zurückschrecken vor der Albernheit des Persönlichen, welches auch Wilde in *The Truth of Masks* äußerte, kommt als Leitmotiv in Hofmannsthals Kritik Amiels wieder zum Vorschein: Die Form des Tagebuchs spiegelt das Wesen seines Autors wider. Ebenso wie Amiel sich nicht beherrschen kann, kann er den unendlichen Fluss seines Tagebuchs nicht beherrschen. Das Tagebuch nimmt die Stelle des Lebens ein, und anstatt die Dinge zum Leben zu erwecken, wie es Schriftsteller sonst vollbringen, vollendet Amiel seinen Selbstmord durch Worte. Sein Tagebuch verstärkt den grundsätzlichen Narzissmus, der dieser Gattung zu eigen ist. In diesem Sinne gehört Amiel in die Galerie der selbstverliebten Ästhetiker, die Hofmannsthal in seinem *Märchen* ankreidete. Hofmannsthal gestaltet ihn zum Inbegriff des modernen Menschen, des modernen Hamlet, welcher bei Kassner⁶⁴ das fragmentarische Individuum versinnbildlicht, das stets gegen sich selbst kämpft und sich nicht zur Aktion, zur Tat zu überwinden vermag. In diesen Notizbüchern findet sich eine Skizze zu einem Essay, in welchem er Amiel Hebbels⁶⁵ Klassizismus gegenüberstellen wollte. Der Kampf gegen die Auflösung der Moderne verfolgt Hofmannsthal bis in seine Notizhefte.

Amiels Versinken in die Unendlichkeit der Ursachen; verwandt damit das willenlose Hinfluten des modernen Menschen in der Empfindung. Demgegenüber Pflicht sich zu beschränken, im Schaffen und Denken mit dem Fragmentarischen sich zu begnügen, auch das Gefühl zu begrenzen. (Hebbels Tagebücher im Gegensatz zu Amiels Journal).⁶⁶

63 Ibid., p. 446, Einträge aus dem Jahr 1903.

64 In dieser Hinsicht ist es interessant auf das Kapitel über *Faust* und *Hamlet* in *Das neunzehnte Jahrhundert*, in: Kassner, Rudolf: *Sämtliche Werke in zehn Bden. I.A. der Rudolf Kassner Ges. hg. v. E. Zinn, K. Bohnenkamp. Bd. VIII. Pfullingen: Neske 1969-1991* [im Folgenden zit. als SW], hinzuweisen. *Hamlet* erscheint auch bei Bourget in Verbindung mit Amiels Tagebuch. Cf. Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Gallimard 1993, p. 405: »Il fut pareil sur ce point encore au prince danois dans lequel Shakespeare, avec la divination magique de son génie, a incarné par avance toutes les âmes de cette race.«

65 Hebbel erscheint in den meisten Tagebüchern der Modernen; ein Eintrag v. 29.09.1903 aus Jacob Wassermanns Tagebuch gibt Aufschluss über diese rekurrente Lektüre der Jahrhundertwende. Cf. Karlweis, Marta: *Jakob Wassermann. Bild, Kampf und Werk*. Mit einem Geleitwort v. Thomas Mann. Amsterdam: Querido 1935: »Seit der Veröffentlichung des Hebbelschen Tagebuchs dürfte eigentlich kein Mensch mehr zu einer Tagebuchnotiz anrühren, denn dort hat diese Form [...] ihre äußerste Vollkommenheit erreicht.« – Martin Neubauer erklärt, wie wichtig die Intertextualität für Wassermann als Tagebuchautor gewesen ist. Nach 1903 passt sich Wassermann, als mimetischer Autor, dem Stil Hebbels an. – Cf. Neubauer, Martin: *Jakob Wassermann. Ein Schriftsteller im Urteil seiner Zeitgenossen*. Berlin, Paris, Wien: Peter Lang 1994, p. 140: »Unter dem Eindruck der Hebbel-Lektüre verändert sich Wassermanns eigener Tagebuchstil radikal. [...] Immer mehr entwickeln sich die Tagebuchnotizen zu einer Sammlung pointierter Weltweisenheiten, Momente der Selbstbesinnung treten in den Vordergrund, der

Hang zum Aphorismus ist unverkennbar – ein Verwandlungsprozeß, den das Studium der Hebbel-Tagebücher zweifellos in Gang gebracht hat.«

66 R&A III, p. 321.

67 Aufzeichnungen 1921 in: R&A III, p. 449. – R&AIII, p. 560: »Das Individuum ist unaussprechlich. Was sich ausspricht, geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell. Sprache und Individuum heben sich gegenseitig auf.« – Dasselbe Zitat findet sich 1903 in dem *Gespräch über Gedichte* wieder.

68 Brecht, Walther: *Ad me ipsum* und seine Bedeutung. In: Jb. d. Freien Dt. Hochstifts [Frankfurt/M.] 1930.

69 Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, p. 340 erklärt wie folgt die Objektivierung des Subjektiven in *Ad me ipsum*: »Andererseits versucht er aber seine Entwicklung zu objektivieren, sie über das Autobiographische hinauszuhoben. Das geschieht in erster Linie kraft einer Terminologie, die in der Entwicklung des Dichters eine allgemeingültige Gesetzmäßigkeit aufzudecken bestrebt ist.«

70 Ibid., p. 337.

71 Es muss an dieser Stelle daran erinnert werden, dass Kritiker in diesen drei Personenpaaren aus den drei Werken die Persönlichkeit Georges wiedererkannt haben. Es handelt sich demnach um ein Beispiel für die Fiktionalisierung des Intimen: Hofmannsthals problematisches Verhältnis zu George wird Bestandteil seiner Lyrik (*Einem der vorübergeht*), seiner Dramen (*Der Tod des Tizian*) und seiner fiktiven Briefe. – Cf. Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin: Bondi 1930; Klieneberger, Hans R.: Otway's *Venice preserv'd* and Hugo von Hofmannsthal's *Das gerettete Venedig*. In: *Modern Language Review* 1967, pp. 292-297.

72 Dies glaubt jedenfalls Hofmannsthal: Autor des Zitats »the whole man must move at once« ist für ihn fälschlicherweise Addison. Der Fehler stammt von Lichtenberg, der ebenfalls den wirklichen Autor, Richard Steele, vergessen hatte. Addison war nur der Herausgeber des *Spectator*. R&A III, p. 435, 1902: »Tiefes Wort, von Lichtenberg aus Addisons *Spectator* aufgegriffen: The whole man must move together.«

73 Prince, Morton: *The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology*. London: Johnson Repr. Comp. 1968.

Die Verbindungen mit der Tagebuchgattung dienen als Ausgangspunkt einer Reflexion über die Identität, und erklären somit Hofmannsthals Widerwillen dem Bekenntnis gegenüber. Um diesen Widerwillen zu erklären, zitiert er Goethe und eignet sich seine Zeilen an, ebenso wie jedes Zitat seiner Hefte, sobald es niedergeschrieben ist, sein eigen wird. Das Thema wird zum Gegenstand einer Traumreise: *Die Wege und die Begegnungen*. Man versteht in diesem Parallelismus Kraus' ironische und systematische Verbindung Hofmannsthals mit Goethe, »Goethe auf der Schulbank«, umso besser. In seinem Verständnis der Äußerung des Persönlichen wähnt sich Hofmannsthal als Klassiker und nicht als Moderner:

Ein Buch: ein Wesen: *individuum est ineffabile*.⁶⁷

Das Individuum ist unaussprechlich, die Trennung durch die Sprache, die nur selektiv verfahren kann, vernichtet das Individuum. Hofmannsthal, der Fragmentierung des modernen Menschen durchaus bewusst und bemüht, zur vollständigen Wahrheit zu gelangen, erklärt somit das Zurückweichen des Persönlichen, des Ich aus seinen autobiografischen Schriften. Die Autobiografie gehört nur noch der Sphäre der Schöpfung an. Mit Begeisterung schreibt er 1916 eine eigene fragmentarische Interpretation seines Werkes *Ad me ipsum*, auf Anfragen Max Mells und Carl J. Burckardts.⁶⁸ *Ad me ipsum* ist das geschriebene Testament von Hofmannsthals tiefem Drang zur Objektivierung des Intimen. In der Tat beschränkt er die Introspektion und die Analyse auf das Werk.⁶⁹ Zudem bleibt die Interpretation willentlich fragmentarisch⁷⁰ und existiert in mehreren Fassungen: Die Eigenschaft von Hofmannsthals Wesen bleibt dem Fragmentarischen verpflichtet, welches sich dazu eignet, die Idee der Vielfalt des Individuums darzustellen, ohne sie zu betrügen. Das Ich wird durch das Autobiografische negiert, um in den Essays, den Gedichten oder den Dramen als Inspiration zu dienen. Hofmannsthal fühlt sich von der elisabethanischen Tragödie angezogen aus denselben Gründen, die ihn davon abhalten, sich in seinen Heften preiszugeben: Im Theater erlangt sein Ich seine ganzen Ausmaße, eben deshalb, weil es gespalten ist. Jeder Charakter ist eine Facette der Hauptperson und seiner Persönlichkeit. Der Perspektivismus fungiert demnach als Antrieb des Schreibens, wird zum Sprachmedium, anstatt die Sprache zu hemmen.

Hofmannsthal beschließt 1903, Otways Stück *Venice preserv'd* umzugestalten, nicht zuletzt wegen der Fragmentierungsmacht des Individuums auf der Bühne. Als Hofmannsthal Otways Stück entdeckt, möchte er v.a. die Komplexität der zwei unzertrennlichen Hauptgestalten, Jaffier und Pierre, ausarbeiten. Diese Identitätssuche durch die Identität des Anderen ist eines der rekurrenten Themen in Hofmannsthals Werk: Der Kaufmannssohn entdeckt die Leere seines Lebens in den Blicken seiner Diener; Jaffier und sein Spiegelbild Pierre werden beide ihre tiefste Wahrheit im Tod des Anderen erleben; Chandos ringt mit seinem Meister Bacon;⁷¹ der Reisende findet seine Identität im Spiegel der Gemälde Van Goghs wieder; Andreas definiert sich in Opposition zu seinem schattenhaften Doppelgänger Gotthelf und findet seine Identität in der Suche nach einer ebenso doppelgesichtigen Frau: Maria-Mariquita.

In *Andreas* entwickelt Hofmannsthal v.a. die existenzielle Problematik durch den sexuellen Hintergrund. Die Beispiele sind unzählbar, und es muss darauf hingewiesen werden, dass die meisten Werke, die diese Arbeiten beeinflusst haben, angelsächsischen Ursprungs sind. Wildes Schicksal spiegelt den Fall des Kaufmannssohns wider, Bacon und Chandos stammen aus demselben Jahrhundert wie Jaffier und Pierre und teilen dieselben Inspirationen; der Reisende ist eine Synthese aus Lord Russells Butler und Addisons Philosophie;⁷² die vielfachen Doppelgänger des Romans *Andreas* stammen aus Hofmannsthals Lektüre von Morton Princes' Studie *The Dissociation of a Personality*.⁷³ Das Englische dient sodann in Hofmannsthals Vorstellung, als Spiegel seiner selbst, der Umschreibung seiner Identität. Die Negierung des Ich lässt eine wahrhaftige Poesie des Ich entstehen, die durch das Fremde und den Fremden inspiriert wird.

4 Richard Beer-Hofmann und Harry Graf Kessler: die weiblichen Verkörperungen des rückblickenden Prinzips der Autobiografie

Es ist aus zwei Gründen schwierig, Hofmannsthals autobiografischen Vorgang zu analysieren: Erstens wegen der unvollständigen Veröffentlichung der Notizen und zweitens wegen der vielen Lektürenotizen und Werkfragmente, die seine Notizen durchsetzen. Die eigentlich private Dimension, wenn sie auch nicht gänzlich fehlt,⁷⁴ bleibt jedoch in seinem Anliegen zweitrangig. Liest man Rudolf Kassners, Harry Graf Kesslers und Richard Beer-Hofmanns Autografien, erkennt

74 Einige Stellen erzählen Begegnungen (mit Ibsen u. George), Aufenthalte bei Freunden (Andrian, Beer-Hofmann) oder die Stunden der Verzweiflung und der Depression während des Militärdienstes. Die intimsten Seiten sind meistens mit sehr detaillierten Blumen- und Landschaftsbeschreibungen verbunden, als wolle der Autor dem Realen das Künstliche gegenüberstellen.

75 Kessler, Harry Graf: *Gesichter und Zeiten. Erinnerungen*. Berlin: Fischer 1935, p. 27; Grupp, Peter: *Harry Graf Kessler. Eine Biographie*. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1999.

76 »Er hinterließ unter dem Titel ›Sabbata‹ Memoiren, in denen er unter anderem schildert, wie er als junger Student auf der Reise zur Universität Wittenberg in Jena im ›Schwarzen Bären‹ Martin Luther traf, der sich als Ritter Georg auf der Wartburg verborgen hatte. Gustav Freytag zitiert in seinen ›Bilder aus der deutschen Vergangenheit‹ die Erzählung.« – Diese Zeilen verweisen auf die Verbindungen zwischen dem Schreiben des Ahnen und Harry Kessler. Mit seinen Erinnerungen reiht er sich in eine Familientradition ein, welche selbst Bestandteil der deutschen Geschichte ist. Cf. *ibid.*, p. 37.

77 *Ibid.*, pp. 72-75.

78 Beer-Hofmann, Richard: *Paula. Ein Fragment*. In: *Grobe Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden*. Hg. v. G. Helmes, M.M. Schardt, A. Thomasberger. Bd. 6. Paderborn: Igel 1998, p. 132 (im Folgenden zit. als GW): »Was zwingt in unerklärlicher Hast, Schreibblock und Stift vom Tischchen neben dem Fenster zu nehmen, um das Werden dieses Herbstmorgens, überscharf umrissen, festzuhalten, als stünde ich unter Eid, es aufzuzeichnen ›zu ewigem Gedächtnis? Hier – was auf diesen sieben Seiten steht, unverändert, so wie ich es damals niederschrieb.« – Das Fragment wird zum Zeugnis, zum Beweis: In der Zerstückelung scheint die Wirklichkeit des Seins durch, das Tagebuch der Vergangenheit vermischt sich mit der Erinnerung des Moments.

79 »In seinen Tagebüchern verzeichnet er oft das Wetter in lateinischer Sprache, als läge darin ein, bescheiden grübelndes, Verknüpfbleiben mit ihr, und kaum ein Abend vergeht, ohne daß er eine Stelle aus Plutarch oder Seneca in sein Tagebuch einträgt. Denn diese beiden sind die Patrone, in deren Hut er sein Leben gestellt hat.« In: Beer-Hofmann, GW 6, p. 17. – »Tagebücher von Hieronymus, Koffer von Tante Agnes: Bücher, Mappen, Briefbündel«. In: GW 6, p. 94.

man ein rekurrentes Schema, auch wenn sie nicht der Radikalität von Hofmannsthals eigenem Projekt ganz gerecht werden. Die höchst originelle Form ihrer Autobiografien scheint den subjektiven Teil der Schriften, d.h. den eigentlichen Inhalt des Geschriebenen, das Ich, negieren zu wollen.

Das radikalste Beispiel ist ohne Zweifel Harry Graf Kesslers Memoiren-Band *Gesichter und Zeiten. Erinnerungen* mit seinen beiden Unterteilungen *Mémé* und *Lehrjahre* gehorcht der klassischen autobiografischen Struktur aus dem 18. Jahrhundert. Der Autor verzeichnet dort die wichtigsten Bausteine seiner Persönlichkeit und verschreibt sich dem reflexiv-rückblickenden Prinzip. Kessler durchbricht jedoch diesen anscheinenden Klassizismus, indem er seine Familiengeschichte auf originelle Weise wiedergibt. Er erzählt nicht nur die Kindheit seiner Mutter, ihre Schönheit und ihre Freundschaft mit Wilhelm II, Bismarck und vielen französischen und deutschen Schriftstellern. Er geht weiter: Er veröffentlicht das Tagebuch seiner Mutter teilweise innerhalb seiner eigenen Memoiren und vergisst sogar stellenweise notwendige Überleitungen, die eine Trennung zwischen seinem Leben und dem Leben seiner Mutter veranschaulichen sollten. Das lyrische Ich seiner Mutter verschmilzt mit dem seinen.

Meine Mutter hat in Erinnerungen, die leider Bruchstück geblieben sind, vieles von dem, was sie mir erzählte, schriftlich festgehalten. Ich zitiere daraus wörtlich, weil nichts unmittelbarer ihren Geist und ihr Temperament vermitteln kann und mein frühestes Innenleben von diesen bei ihr besonders stark und souverän waltenden Seelenkräften, ihrer Leidenschaftlichkeit und Romantik, entscheidend bestimmt wurde; ja, nur langsam aus deren Umstrickung zu selbständigem Fühlen und Sehen auftauchte, wie wenn das seelische Einssein das körperliche noch um Jahre überdauert hätte. Mit meiner Mutter zu der Zeit, wo ich noch nicht auf der Welt war, identifizierte ich mich vollkommen; ihre Erlebnisse damals waren meine Erlebnisse in einem Vorleben, das in mir selbst keine Erinnerungen hinterlassen hatte.⁷⁵

Kessler stellt seine eigene Identität zusammen, indem er fremde Stimmen, die ohne ihn selbst nur Bruchstück geblieben wären, aneinander reiht: das Tagebuch seiner Mutter, die *Erinnerungen* seiner Mutter, die *Memoiren* seines Vorfahren Jean Kessler⁷⁶ und den Briefwechsel Marie Bismarcks mit seiner Mutter.⁷⁷ Das Zusammenhalten der Fragmentierung des Individuums durch die Erzählung ist sodann nur reine Illusion: Die Elemente, welche den Diskurs durch die Vervielfältigung der Sprecher objektivieren sollen, sind zugleich anachronistische Relikte der Autobiografie aus dem 18. Jahrhundert und Spuren der Krise der Moderne.

Ein ähnlicher Vorgang, doch vollendeter, findet man in Beer-Hofmanns Erinnerungsbuch *Paula. Ein Fragment* wieder. Das Buch, welches nach seinem Tode veröffentlicht wurde, ist, so beteuerte Beer-Hofmann immer wieder, von Anfang an als Fragment geplant worden, das Unvollendete soll die Irrungen des Wesens und der Erinnerung widerspiegeln. Um diese formelle und zeitliche Zerstückelung zu intensivieren – die Chronologie wird nicht respektiert, und die Zeit der Niederschrift entspricht der Zeit der Erinnerung, die selbst keiner wirklichen Organisation unterworfen ist – legt Beer-Hofmann seiner Erzählung Dokumente bei, die diese authentifizieren sollen: einen Brief Stifters an seine Frau, Auszüge aus dem Tagebuch seines Uronkels und Auszüge aus seinem eigenen Tagebuch,⁷⁸ die von Paula erzählte Geschichte des Hundes Alcidor sowie die Erinnerungen einer Tante.⁷⁹ Die Angebetete, ebenso wie bei Kessler der eigentliche Ursprung des Schreibens, kann nur durch das Medium ihrer eigenen Sprache vollkommen wiederbelebt werden. Kessler wählte die Memoiren seiner Mutter, Beer-Hofmann fusioniert mit Paula, indem er die Geschichte des Hundes Alcidor mit den Worten der Verstorbenen erzählt. Das Wesen des Anderen ist demnach eindeutig mit dem Wort verbunden. Die Worte tragen das Zeichen der unaussprechlichen Individualität.

Das Buch selbst ist zerstückelt, die Titel der verschiedenen Kapitel weisen auf das grundlegende Zögern zwischen Fiktion, Autobiografie, Biografie und Tagebuch, da die Träume der eigentliche Ursprung des Schreibvorhabens zu sein scheinen: *Donnerstag der fünfte Dezember 1895, Winter- und Frühjahrswochen 1896, Herbstmorgen in Österreich, Auf Hohensalzburg, 1897, Aus Der Tod Georgs, Alcidor, Paula erzählt, Winter 1903, Träume*.

In diesen Schreibvorgängen findet man den Willen wieder, das Subjektive vollends zu verborgen. Auch wenn Beer-Hofmann nicht vor der Preisgabe des Subjektiven zurückschreckt (die Begegnung mit seiner Frau), so bekämpft er das Subjektive auf dem Gebiet der Form. Indem er die Biografie seiner Frau – oder besser gesagt die Autobiografie ihrer Begegnung und der Mächte, die sie zueinander geführt haben – schreibt, versucht er ein Mittel zu finden, die subjektive Schreibweise, die Fragmentierung und den Impressionismus durch die Fassung einer objektiven

80 Theodor Herzls Tagebuch zeigt den Weg vom Intimen, Privaten, zum Öffentlichen, Politischen. Jacques Le Rider unterstreicht die programmatische Dimension des zionistischen Tagebuchs von Theodor Herzl in *Le ›journal sioniste‹ de Theodor Herzl*. Konf. v. 28.03.1998.

81 Nach seiner Arbeit am *Grafen von Charolais* versucht Beer-Hofmann seine Herkunftsgeschichte mit der Historie zu verbinden: *Die Historie von König David, Jaakobs Traum...* In: GW 5.

82 Beer-Hofmann, GW 6, p. 7; Vordtriede, Werner: Gespräche mit Beer-Hofmann. In: *Neue Deutsche Rundschau* 63 (1952), pp. 122-151: »Wieder betonte er, wie froh und erleichtert er sei, daß seine jetzige Arbeit, die Erinnerung an seine Frau, kein Dichten und daher kein Frevel mehr sei, sondern etwas, zu dem er selber gar nichts hinzutue; daß er nur aufzeichne, was andauernd ›wie Luftblasen im Wasser‹ aus der Erinnerung in ihm aufsteige.«

83 Dies erklärt auch die Verschiebung in Beer-Hofmanns Werk von der Biografie zur Autobiografie: GW 6, p. 30: »Paula, ein Fragment, ist der Titel, der einmal den Inhalt dieser Blätter zusammenfassen soll – und nun merke ich: Seite um Seite füllt sich, und noch ist Paulas Name nicht genannt worden.«

84 Der unterschwellige Narzissmus in den Seiten über Vinsek erklärt sich durch die Identifizierung Vinskes mit Beer-Hofmanns Jugendtagen. Paula ist seine organisierte Erinnerung, Vinsek ist nur ein Fragment seiner Vergangenheit. Cf. Beer-Hofmann, GW 6, p. 95f.

85 Elstun, Esther N.: Richard Beer-Hofmann als Autobiograf. Paula, ein Fragment. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Richard Beer-Hofmann. Studien zu seinem Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, p. 94: »Das Leitmotiv der jüdischen Tradition befindet sich vor allem in der Behandlung des Schicksalsmotivs.« – Fliedl, Konstanze: Erinnerung als Poetik bei Richard Beer-Hofmann. In: Eke 1993, p. 117: »Beer-Hofmanns Werk stelle sich also als eine einzige Korrektur des gedächtnislosen impressionistischen Typus dar.«

86 Hier findet sich eine klare Verbindung mit seinem Roman aus dem Jahre 1900, *Der Tod Georgs*. Stuttgart: Reclam 1980, p. 116: »Und von ihrem Blute war er auch.« – *Ibid.*, p. 114: »Um Georgs Tod hatten quälend seine Gedanken sich gerankt und, ohne seinen Willen, war für ihn daraus etwas gewachsen, was seinem Leben Zuversicht gab.«

Schrift, die das Leben selbst diktiert, die von der Erinnerung geleitet wird, zu ersetzen. Dieses Programm führt Beer-Hofmanns Wiedergewinnung des Judentums auf einem anderen Terrain weiter.⁸⁰ Der Zyklus der biblischen Dramen scheitert,⁸¹ mit *Paula* versucht Beer-Hofmann, eine von Gott geführte Schreibart zu finden, wie er es in seinen Gesprächen mit Vordtriede erklärt:

Aber mein Unterfangen hat nichts mit »Dichtung« zu tun, in nichts ist ihm freie Wahl gelassen, und ruhigen Herzens unbefangen zu bestehen, ist ihm nur gestattet, wenn es Kraft hat, seine Reinheit zu hüten, nichts anderes sein zu wollen, als ein wahres, frommes, beglückendes Erinnern.⁸²

Die Biografie seiner Frau wird zum Fokuspunkt, der alle Fragmente vereint. *Paula* ist das Wesen, welches einen Sinn, einen Zusammenhang dem Leben des Autors, aber auch dem Patchwork der Texte verleiht. Paula ist die Verkörperung der Autobiografie, das rückblickende organisatorische Prinzip der Erinnerung. Beer-Hofmanns Identität kommt aus der Erinnerung an seine Frau zum Vorschein: Er benötigt das Spiegelbild der Verstorbenen, um sich zu äußern.⁸³

Doch dieses Zurückweichen des Ich wird von einer narzisstischen Verzerrung des Egos begleitet: Alle Erinnerungen existieren nur in Zusammenhang mit ihm selbst. Paula, aber auch sein Jugendfreund Vinsek, sind Wesen, die allein dazu dienen, ihm auf dem Weg seines Lebens zu helfen.

In Vinsek war meine frühe Jugend aufbewahrt, und – wie aus einer alten, treu behüteten Spielzeugschachtel, hätte er Figur um Figur herausgenommen, und vor den alten Leuten aufgestellt. Ich wäre vereist gewesen aber mit Vinsek wäre meine Jugend, freundlich winkend, bei den alten Leuten und ihrer Einsamkeit geblieben.⁸⁴

In diesem Sinne spiegelt Paulas Biografie den Roman aus dem Jahre 1900 *Der Tod Georgs* wider: Der Tod des Freundes, der Geliebten, dienen dem Erzähler dazu, sein eigenes Leben, und seine eigene Identität, neu zu definieren. Ebenso wie *Der Tod Georgs* ist *Paula* auch eine Danksagung an das Judentum: Das Motiv der Erinnerung und der jüdischen Erinnerungspflicht,⁸⁵ die Darstellung der Ahnen reiht sich in das Bewusstsein ein, den vergangenen Generationen schuldig zu sein, dem jüdischen Blut anzugehören.⁸⁶ Die Erinnerungspflicht schlägt auch eine Brücke zu Beer-Hofmanns elisabethanischer Tragödie *Der Graf von Charolais*. Er bearbeitet die Tragödie von Massinger und Field, in der das Abwenden vom Vater, von der Ahnenreihe, die zerstörerischen Kräfte des Dramas entfacht. Das Bewusstsein seiner selbst durch das Erinnern an die vergangenen Generationen findet sich auch in einer Notiz Hofmannsthals aus dem Jahre 1904 wieder. Die Verbindung des Großvaters mit der Welt der Dinge, der Gegenstände, erinnert an die verdrängten Erinnerungen des Kaufmannssohns, der in seinem Vater den Mann erkennt, der ihn lehrte, die Dinge zu lieben.⁸⁷ Die Autoren der Moderne ringen symbolisch mit dem Erbe der Vorfahren: Der Historizismus und der krampfhafteste Versuch, die Vergangenheit museal beizubehalten, finden sich in dem Bild der Gegenstände von Hofmannsthals Großvater wieder.

Aufeinanderfolgende Generationen – Die zärtliche Liebe meines väterlichen Großvaters zu seinen kleinen Besitztümern: den Bildern, die er auf dem Mailänder Markt zusammengekauft hatte, chinesischen Vasen, alten Stoffen, Schnitzereien, dem ganzen Inhalt des Glaskastens. Er war der Erwerber dieses ganzen Gewebes von Gefühlen, Begierden, Zärtlichkeiten, Behaglichkeiten. Mein Vater erbeete dieses Ganze und trug es in sich noch verschönert durch die Erinnerung an seinen Vater. Er ging abends in der Wohnung auf und ab, hob die Lampe zu dem und jenem Bild, ließ die tiefen Farbentöne aufleuchten, den alten geschnitzten Rahmen flimmern; stand in der Tür und sah auf den Glaskasten hin, durch dessen gebogene Scheiben von Marienglas die kleinen Dinge aus Porzellan und Email, die Ketten und Dosen ihre Reflexe warfen. In mir ist dies alles auch, zum zweitenmal vererbt: ich kann zuweilen die Dinge mit dieser Zärtlichkeit ansehen: die Blattpflanzen im Stiegenhaus, ihr Grün und ihre Schatten auf der blassgelben getünchten Wand und darüber die Töne der gedunkelten alten Familienporträts in ihren verjäherten Rahmen; die kleine Meißner Teekanne auf dem Gesims des alten bemalten Ofens; die Stiche an den Wänden; die Reihen der Bücher nebeneinander in ihren verschiedenen Einbänden; ich kann mir manchmal wünschen sie zu vermehren, ein Zimmer einrichten mit Empiremöbeln, viel Porzellan und guten Stichen, oder die in der Familie verstreuten alten Bilder zurückzukaufen, und vieles dergleichen in meiner Hand zu vereinigen: aber...⁸⁸

87 R&A III, p. 457.

88 Ibid., p. 458. Diese Beschreibung erinnert an Hofmannsthals Darstellung des jungen Kaufmannssohns in seinem *Märchen*. In: EEG, p. 52: »Er begriff zum erstenmal, was ihn als Knabe immer zum Zorn gereizt hatte, die angstvolle Liebe, mit der sein Vater an dem hing, was er erworben hatte, an den Reichtümern seines gewölbten Warenhauses, den schönen, gefühllosen Kindern seines Suchens und Sorgens, den geheimnisvollen Ausgeburten der undeutlichen tiefsten Wünsche seines Lebens.« Es erinnert auch an Huysmans, Carl: *A Rebours*. Paris: Gallimard 1977. Des Esseintes entflieht dem Kerker der Dinge, Parfüme und Gemälde, indem er nach London reist. Auch Dorian Gray lebt in einer musealen Welt, seine Blumen sind künstlich, die Gerüche giftig und das kleine gelbe Buch, das ihn begleitet, ist kein anderes als *A Rebours*.

89 Kassner, SW, p. 628 (März 1938).

90 Kassner, SW IX, p. 734 (Brief v. 09.04.1939 v. Kassner an Margarete Bismarck).

91 Kassner, SW VII, p. 712f.

III Rudolf Kassners Vernichtung des Intimen durch die zwanghafte Wiederholung der Erinnerungen

Im Falle Rudolf Kassners spiegeln die Autobiografien den philologischen Vorgang wider, den er im Laufe seiner Essays und symbolischen Erzählungen immer wiederholt hat. Das Ich wird vollkommen zu Gunsten der Begegnungen und der Gedanken zurückgestellt. Das Ich, das doch höchst persönliche Reiseerinnerungen hat, äußert sich nur durch seine Begegnungen, der Andere wird immer in den Vordergrund gestellt, und jede Beschreibung wird sofort analysiert und mit früheren Essays verbunden wie *Über englische Dichter*, *Das physiognomische Weltbild* oder *Das neunzehnte Jahrhundert*. Die Genese seiner Autobiografie ist direkt mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg verbunden. Somit erlangt die problematische Rezipierung des Individualismus der Jahrhundertwende in diesem Kontext eine weitere Dimension.

Von 1938 bis 1954 schreibt Kassner an drei verschiedenen Autobiografien: drei Bücher, deren Kapitel sich wiederholen und vervollständigen: *Das Buch der Erinnerungen*, an dem er zwischen 1937 und 1938 arbeitet, wird 1942 in französischer Übersetzung und 1953 bei Eugen Rentsch in Deutschland veröffentlicht; an *Umgang der Jahre* schreibt Kassner während drei verschiedener Arbeitsphasen (1937-1938; 1945-1946 und 1947-1949); und *Die zweite Fahrt*, *Erinnerungen*, zwischen 1939 und 1940 geschrieben, erscheint 1946. Das Schreiben kommt zu seinem zwingenden Höhepunkt im Jahre 1938. In einem Brief an Margarete von Bismarck erzählt Kassner, dass seine Flucht in die Vergangenheit aus der Notwendigkeit, sich aus dem Horror des Alltags zu retten, geboren wurde: Am 13. März 1938 steht Hitler in Wien auf dem Heldenplatz.

It is good to be able to live as much as possible in the past as I do now.⁸⁹

Als Kassner diese Zeilen schreibt, ist er gerade dabei, die Fragmente des *Buchs der Erinnerungen* zu vervollständigen: Er fügt den ersten Kapiteln, welche seine Kindheit und seine Lehrjahre beinhalten, Reiseerinnerungen aus Indien und England und Begegnungen mit den wichtigsten Persönlichkeiten der Moderne hinzu: George, Hofmannsthal, Rilke, Rodin. Die Wiederholung der Erinnerung in Kassners Werk zwischen 1937 und 1939 kann als Negation, Vernichtung der Gegenwart gedeutet werden. Sein Arbeitsrhythmus wird immer schneller und kaum ist *Das Buch der Erinnerungen* fertig gestellt, kündigt er in einem Brief an Margarete von Bismarck den Anfang der *Zweiten Fahrt* an. Zum selben Zeitpunkt, April 1938, wird der Anschluss verkündet.

I have written very beautiful things indeed im Umgang des Jahres or der Jahre. You get them too in time. I wont publish things so soon and I would not like the complete work being published now. Its not the time : time of stupidity, terror, lie. »Gleichwohl entsteht diese neue Serie in einer schöpferischen Hochstimmung.« I have been doing well as far as my work goes. There were days when I felt exactly as in 1907 in Rome. Productiv. You will get the Umgang, new series, which is more gleichnishaft, in Schönhausen.⁹⁰

Diese Flucht in das Schreiben wird zur eigentlichen Legitimierung der Erinnerungsbücher. Sobald *Umgang der Jahre* abgeschlossen ist, erklärt Kassner Margarete Bismarck die Notwendigkeit des Schreibens, welches als einziges ihn »alles« ertragen lässt. Am 10. Dezember 1939 kündigt ihr Kassner den Anfang einer neuen Arbeit an: *Das Kind und der Vater* (später in *Die zweite Fahrt* umbenannt).

Ich habe etwas Neues – zur Erholung vom Infamen – angefangen, was mich sehr glücklich macht. Es wird heißen: *das Kind und der Vater*. Es wächst mir unter der Hand und wird immer wichtiger.⁹¹

1 Der Andere als Chiffre seiner selbst: Kassners Deutschland-Kritik durch den Schleier des England-Porträts

Die Gegenwart drängt unweigerlich in die nachgebildete Intimität der Erinnerungen. In der Folge seiner philologischen Werke *Über englische Dichter* und *Das neunzehnte Jahrhundert* hinterfragt Kassner die Entwicklung der Konzepte und Ideen, indem er Deutschland und England in seinen *Erinnerungen aus England* (ein Kapitel aus *Umgang der Jahre*, 1948) gegenüber stellt. Dieser

92 Nach Kassners Begegnung mit George wird dieser Bestandteil der Reflexionen Kassners über den deutschen Idealismus. V.a. das doppelte Wesen Georges faszinierte ihn: halb englisch, halb deutsch: Kassner, Rudolf: Buch der Erinnerung. In: SW VII, p. 89: »Sicherlich kommt der deutsche Individualismus ebenso wie der griechische aus dem Idealismus. Beide Individualismen sind geistiger Art zum Unterschied vom englischen, der aus dem Charakter fließt.«

93 Cf. Vordtriede 1952, p. 133f.

94 Die Flucht in die Erinnerung ist ein rekurrentes Motiv der Kriegszeiten. Auch Schnitzler fängt 1915 mit seiner Autobiografie *Jugend in Wien* an.

95 Kassner, Rudolf: Die Mystik, die Künstler und das Leben: über englische Dichter und Maler im XIXten Jahrhundert, Accorde, 1900. In: SW I, pp. 5-314.

96 Die Gegenüberstellung der Nationen ist nicht nur ein bevorzugtes Darstellungsinstrument Walter Paters, denselben Mechanismus erkennt man bereits in Madame de Staëls literarischen Analysen und in Taines Digressionen über das Wetter und die Rassen in *Histoire de la littérature anglaise*. – Cf. Wellek, René: A History of Modern Criticism 1750-1950. The Later Nineteenth Century. New Haven: Yale UP 1965 u. Stamm, Ulrike: Kritik aus dem Willen der Natur, Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, p. 9.

97 Kassner, Rudolf: Stil, ein Dialog. In: SW I, p. 297: »Die Nebel individualisieren.«

98 Ibid., p. 30: »Die Bedeutung der Worte hat sich noch nicht so differenziert. Man kann ein und dasselbe im objectiven und subjectiven Sinne, activ und passiv, gebrauchen. Wie findet nicht der Engländer schon darum seine ganze Natur in den Worten! [...] Die englische Sprache besitzt viele Worte für denselben Begriff, die deutsche Sprache oft nur ein Wort für mehrere Begriffe.«

99 Ibid., p. 303: »Die englischen Dichter sind die großen Verherrlicher des Seins, und die Deutschen haben in ihren wahrsten Gedichten das Werden gefeiert. Das Sein nun besitzt die Musik in sich. Die Musik steht außerhalb der Unruhe des Werdens.«

100 Der Platoniker wird wie folgt beschrieben: »Ihr Leben ist ein unruhiges Werden, ein Umwerden.« In: Kassner, SW I, p. 13. Weiter definiert er den Poeten als das Gegenbild des Platonikers: »Ihr Gegensatz ist immer der große Dichter.« Ibid.

Vorgang wurde bereits in Zusammenhang mit Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten* angesprochen: Beide Autoren geben das Wesen durch die Opposition zum Anderen, zum Fremden preis. Die Identität wird aus diesem antithetischen Zwischenraum geboren. Die Reflexion über das Aufkommen des Individualismus in der Moderne gewinnt eine ganz andere Dimension im Licht der Kriegsgegenwart und der Debatte über den deutschen Idealismus.⁹² In diesem Zusammenhang kann man Kassner seine Passivität – die für die Moderne zu typisch ist – vorwerfen, da er zu einem Zeitpunkt, zu dem Zivilcourage gefragt ist, im Privaten Schutz sucht. Diesen Vorwurf findet man in den Gesprächen mit Vordtriede nach dem Zweiten Weltkrieg wieder. Beer-Hofmann stellt die Frage nach der Pflicht des Schriftstellers im Exil, sich politisch durch sein Schreiben zu engagieren.

Die Menschen werden einmal sagen: »Wie? im Jahre 1943 schrieb er nichts weiter als eine Idylle?« Denn ich zeichne ja nur Vergangenes auf. [...] Jetzt heißt es, jeder Schriftsteller müsse heute zugleich ein politischer Schriftsteller sein. Für den, der das kann, mag das ja richtig sein; aber, wenn einer das nicht kann, soll man es nicht von ihm verlangen.⁹³

Das geschriebene Leben wird in den Zeiten des Chaos zum Leben selbst.⁹⁴ Kassner und Beer-Hofmann bauen ihre Vergangenheit wieder auf, während die Welt zerbricht. In diesem Sinne findet man den Drang zur Beschränkung, den Hofmannsthal in seiner Amiel-Kritik darstellte, als Ursprung der autobiografischen Schrift wieder. Indem man seine Privatgeschichte nachschreibt, ordnet man eine chaotisch gewordene Geschichte.

Der Engländer war bei Hofmannsthal das notwendige Element zur Selbstbespiegelung und Selbstdefinition; Kassner entwickelt diesen Vorgang, der sich bei Hofmannsthal ausschließlich auf eine private Identitätssuche beschränkte, und gibt ihm eine theoretische Dimension. Kassner nutzt England, um ein kritisches Porträt Deutschlands und der Gedanken, die dieses Land erbaut haben, zu malen. Dieser ontologische Definitionsvorgang durch die Unterscheidung war bereits Ausschlag gebendes Merkmal des Schlussdialogs seines Werks über die englischen Künstler in 1900, *Stil*.⁹⁵ Diesen Vorgang hat Kassner direkt dem englischen Kritiker Walter Pater⁹⁶ abgeschaut, den er auch zitiert, indem er *Stil*, Paters *Style* aus den *Studien über die Renaissance* abgewinnt.

1939 gewinnt die Gegenüberstellung ihr ganzes Ausmaß. Ein Echo dieser Idee findet sich in einem weiteren Werk aus dem Jahre 1939 wieder: *Das neunzehnte Jahrhundert*. Kassner malt das Bild Englands im Jahre 1900, unter dem direkten Einfluss der Essays von Hofmannsthal, dessen Nebel den Individualismus seiner Bürger hervorbringt,⁹⁷ dessen Sprache und ihre Vielfalt die Verbindung des englischen Ästheten mit den Worten⁹⁸ befürworten, dessen Dichter das Sein besingen, wo die deutschen Dichter sich dem faustischen Werden zuwenden.⁹⁹ Die Gegenüberstellung von Sein und Werden nimmt ihre ganze Tragweite beim Lesen des ersten Dialogs des Werkes aus dem Jahre 1900: *Der Dichter und der Platoniker*. Er stellt dort sein kritisches Programm vor und entwickelt einen wesentlichen Unterschied, der sich in seinen Memoiren und in seinem Briefwechsel auf die Antagonismen zwischen den Nationen ausweitet. Der Dichter steht dem Platoniker gegenüber¹⁰⁰ und der Kern dieser Gegenüberstellung spiegelt genau das Wesen der kassnerischen Opposition von England und Deutschland wider. Das deutsche Wesen ist gänzlich kreative, schöpferische Macht, das englische Werden ist pures platonisches Denken; der Engländer ist Kritiker und der Deutsche Dichter.¹⁰¹ Der Ursprung dieser Gedankenkette findet sich in Wildes Essays aus dem Jahre 1890 *The Critic as Artist*, in dem Wilde den kritischen Geist definiert, indem er von seinem zeitlichen Sein ausgeht:

Yes, Ernest: the contemplative life, the life that has for its aim not doing but being, and not merely being, but becoming that is what the critical spirit can give us.¹⁰²

Das werdende Sein, das kritische Wesen ist englisch, v.a. weil es aus der Wildeschen Definition des Kritikers hervorgegangen ist. Kassner sucht in diesem antithetischen Bildnis das Wesen des englischen Ästhetizismus und der deutschen Kunst: In der Gegenüberstellung wird das Wesen geboren. 1939 wird der Sinn dieser Suche von der Geschichte diktiert. Indem Kassner das deutsche Wesen im englischen Spiegel sucht, wird sein Erinnerungsbuch zu einer unterschwellig Kritik der Entwicklung des Reiches. Wie bei Hofmannsthal dient England dem Offenbaren der wahren Identität.

101 Rizza, Steve: Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal. Criticism as Art. Frankfurt/M.: Peter Lang 1996, p. 177 erklärt Kassners Verständnis des Künstlers und des Kritikers.

102 Wildes Essay beinhaltet bereits im Kern Kassners eigene Analysen über Nation und Rasse. Cf. Wilde 1994, p. 1138f.

103 Kassner, SW VII, p. 302.

104 Ibid., p. 318.

105 Spengler, Oswald: Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. I. Wien: Braumüller 1918, Bd. II. Wien: Braumüller 1922.

106 Kassner, SW VII, p. 337.

107 Wilde, der Fremde, wird zum Spiegelbild der sexuellen Identität Gides. Die Erzählung der Begegnung wird zum Mythos umgestaltet. Auch die Stelle, an der Wilde in der Autobiografie vorkommt, ist von Bedeutung; sie rahmt die Erzählung von Gides Werdegang als Menschen ein. Das Ende der Autobiografie deckt sich mit Gides Gefühl einer Dekadenz, die durch die Wiederholung von Wildes eigenem Schicksal intensiviert wird. Gide verlässt Wilde, als dieser nach England zurückkehrt, um in London Queensberry vor Gericht zu zitieren. Das Ende des Buches ist auch das Ende des brillanten Wilde. Gide zitiert ein Gespräch mit Wilde: »J'ai été aussi loin que possible dans mon sens, me répétait-il. Je ne peux pas aller plus loin. A présent il faut qu'il arrive quelque chose.« In: Gide, André: Si le grain ne meurt. Paris: Gallimard 1955, p. 336.

Der Deutsche liebt es zu vergleichen: sich selber mit anderen Nationen, was wohl auch etwas mit seiner geographischen Lage dazwischen zu tun hat, Sprachen untereinander. Die vergleichende Sprachforschung ist ein deutsches Verdienst.¹⁰³

Dieser Vorgang erinnert an die physiognomische Methode, die Kassner 1930 in seinem Werk *Das physiognomische Weltbild* entwickelt hatte. Das Definieren der Wesenszüge des Deutschen soll ein Porträt seines Jahrhunderts hervorbringen, wie er es bereits in *Das neunzehnte Jahrhundert* versuchte. Seine *Erinnerungen aus England* sind nur der Vorwand einer intellektuellen Charakterisierung Englands und, kontrapunktisch, des germanischen Wesens. Das Bildnis ist das der Nationen und nicht des Menschen.

Der Engländer ist wesentlich auf das Handeln eingestellt, auf Aktion, und hat darum kein Bedürfnis, sich mit dem Absoluten anders auseinanderzusetzen denn als Sektierer oder auch als Mann des Spleens.¹⁰⁴

Der Ursprung dieser neuen philologischen Methode findet sich in den morphologischen Studien Goethes und kann also durchaus formell mit der Kulturmorphologie Spenglers verbunden werden.¹⁰⁵ Doch, wenn Kassner die Nationen gegenüberstellt, tut er es allein mit dem Ziel, die nationale Spezifität zu entdecken, als Element des Weltverständnisses. Die Gegenüberstellung ist nur das Instrument, um das Gemeinsame der Identitäten zu offenbaren, die er in den europäischen Nationen zu entdecken glaubt.

Das Totalitäre geht gegen die tiefsten englischen Instinkte. Ich habe von dem Bedürfnis des Engländers gesprochen, das Gesicht zu wahren, wie man das nennt, was mit beidem zusammengeht: seiner Herrscherbegabung und dem, was die Menschen leichthin *Cant* nennen. Beides ist untotalitär. Das Gesicht des Totalitären ist durchaus gemein, von einer ganz aufgeschlossenen Gemeinheit. Ich brauche wohl nicht noch hervorzuheben, daß das Totalitäre auf englischem Boden auch durch die Insellage ausgeschlossen ist, die ihrerseits wiederum zur Gründung eines Kolonialreiches herausfordern mußte. Kann der Umstand übersehen werden, daß die Idee des Totalitären erst Wurzel fassen konnte, als die des Kolonialen durch die Geschehnisse fraglich wurde?¹⁰⁶

Die Entwicklungen über das Wesen der englischen Kultur ersetzen sodann die Kritik an der Ideologie des III. Reichs und der Politik Hitlers. Der Fremde dient als negativer Spiegel, ebenso wie Wilde in Hofmannsthals *Märchen* zum finsternen Spiegelbild des jungen Kaufmannssohns wurde und Vermittler von Gides Homosexualität in den letzten Seiten seiner Autobiografie *Si le grain ne meurt* war.¹⁰⁷ Der Vermittler ist zur Gewinnung der Identität notwendig: Beer-Hofmann wählt seine Frau, Kessler seine Mutter, Hofmannsthal und Kassner verwenden England.

2 Die moderne Autografie und die willentliche Fragmentierung der Erinnerung und die Mythisierung des Ich durch das Schreiben

Auf Anfragen seines Herausgebers willigt Kassner endlich ein und beschreibt in einem zweiteiligen Kapitel seine Familiengeschichte. Diese Einwilligung ist jedoch nur äußerlich eine Annäherung an die klassische Autografie. Auch hier versteckt sich das Ich hinter dem Anderen. Er hinterfragt die Authentizität der Erinnerungen und spielt mit den Gattungsmerkmalen, indem er dieses Kapitel *Buch der Erinnerung: Mythische Kindheit* betitelt. Im Titel selbst kreidet er den Trug der Autografie an und, indem er deren eigentliches Wesen offenbart, zerstört er es. Jede Autografie ist Mythos, ist eine, wenn auch unbewusste, mythische Vision seiner selbst. In diesem Sinne widerspricht die mythische Autografie ihrem Grundprinzip des chronologischen Aufbaus, des blinden Glaubens an die Menschengeschichte. Der Mythos zeigt das Paradoxon dieses Werkes, das seine eigene Umordnung, seine eigene Historisierung zum Ziel hat. Der zweite Teil ist der Darstellung seiner zwei Brüder gewidmet (er verleiht der Kinderanzahl eine mystische Bedeutung: acht Brüder, zwei Schwestern), und auch hier legt Kassner den autobiografischen Mechanismus im Titel zu Tage: *Die Legende von den Brüdern*. Indem sofort der Inhalt, der als wahr gehalten wird, mit dem Mythos verbunden wird, weist Kassner auf einen grundsätzlichen Bruch mit der klassischen bildungsromanhaften Autografie hin und zugleich auf die Kontinuität, die in seinem Werk von seinen Essays zu seinen Erinnerungen führt. Im Kindheitsmythos, in der *Legende von den Brüdern*, findet man die Mystik der englischen Dichter wieder und die magischen Bilder aus Indien. Das mythisierte Ich wird unzugänglich, jetzt muss es nur noch zerbrochen werden. Ist nicht bereits der Titel des ersten Teils *Der zerstückelte Dionysos*? Dieser fragmentierte Gott, von den Titanen entgliedert, ist die Metapher, die Kassner verwendet,

108 Kassner, SW VII, p. 310.

109 An den Titeln der Kapitel von *Umgang der Jahre*, SW IX, erkennt man den Eklektizismus des Aufbaus: *Indien. Ein Triptychon; Menons Tod oder die Stunde; [...] Die Größe und das Glück Goethes; Gleichnisreden; Erinnerung an Berlin; Erinnerungen an England (1897-1912), Paris (1900); Rainer Maria Rilke. Zum zwanzigsten Todestag.* Allein der Untertitel ist ein ganzes Programm: »*Gleichnis- Gespräch- Essay- Erinnerung 1949.*«

110 Briefe an Tetzl 1978.

111 SW IX, p. 353: »Zu Anfang war es bloß Ahnung, Vorstellung, kaum Vorsatz gewesen. Erst als ich London im Herbst 1898 verlieb, stand der Plan in mir fest und war ich bereit jenes Buch zu schreiben, das heute, sehr gekürzt, entfettet, mit dem Titel *Englische Dichter* versehen, nachdem es einmal den hochtrabenden *Die Mystik, die Künstler und das Leben* getragen hat, das heute, sage ich, nach der Ausbombung des Inselverlags nur noch in Antiquariaten zu finden wäre.«

112 Kassner, SW IX, p. 328f.

113 *Ibid.*, p. 318.

114 Kassner, SW IX, p. 329.

115 *Ibid.*, p. 320 u. p. 331.

116 Die einzige Ausnahme ist Kassners scharfe Kritik an Irvings Shylock, den er im Lyceum Theatre gesehen hatte. In: SW IX, p. 290 : »[...] Irving als Shylock, der mir hier wie in allen anderen Rollen, in denen ich ihn gesehen, ein unerträglicher Cabotin erschien.«

117 Kassner, SW IX, p. 316: »Ich bin niemals Anglomane gewesen, aber es hat mich nie Mühe gekostet, das Englische einzusehen, den englischen Standpunkt einzunehmen, England von England aus zu sehen.«

118 Cf. Kassner, SW IX, p. 285: »Jahre hindurch hatte ich mir nichts Köstlicheres vorzustellen vermocht, als am Ufer eines schottischen Sees im Nebel spazieren zu gehen. Es mußte Nebel sein. Die Vorstellung, der Traum davon kam mir wohl von den trockenen Sommern der mährischen Heimat.« – Der Traum, das erdichtete England kommt von den Lektüren Wordsworths oder Keats', und die Konfrontation mit der trüben Realität des Viertels Dalston treibt den jungen Kassner in das Refugium der *British Library*.

um einen vom Blitz getroffenen Baum wach zu rufen. Dionysos ist der Initialpunkt der Bewusstwerdung durch das Kind, der Fragmentierung seines Seins.

Der Spiegel des gottähnlichen Baums ist der Ursprung der Identitätskrise, welche durch die Konfrontation mit dem Tod vollendet wird. Indem die orphische Leseweise des dionysischen Mythos mit der Identitätsformung verbunden wird, steht Kassner in der Tradition von Walter Paters *Greek Studies*. Dieser hatte bereits einen Essay *A Study of Dionysos: The Spiritual Form of Fire and Dew* betitelt. Die Fragmentierung des Geschriebenen ist der Spiegel der Identitätskrise: Die autografische Schrift wird von der Zerstückelung des Subjekts angesteckt: Die gebundene, durch die rückblickende Perspektive vereinheitlichte Form der klassischen Autobiografie scheint nunmehr ausgeschlossen. Die Modernen drücken diese zerstückelte Wahrnehmung ihres Ich aus, indem sie bis in ihre Erinnerungsbücher die Gattungen vermischen. Die Einheit, auch wenn sie wie bei Beer-Hofmann vorgegeben wird, wird durch die Erzählform selbst in Frage gestellt. Hofmannsthal, Kassner und Beer-Hofmann schreiben nur Fragmente, alle drei gehen von einem zerstückelten, fragmentierten Subjekt aus, das nur unvollkommen durch den Schreibvorgang dargestellt werden kann.

Die Unvollkommenheit alles Deutschen, die Unvollkommenheit des Werdenden. Was die deutsche Literaturgeschichte Bildungsroman nennt, ist in seiner tiefsten Durchbildung deutsch. Der Engländer bildet nur an sich. [...] Der Engländer hat Gedanken, der Deutsche denkt.¹⁰⁸

Diese Zerstückelung findet sich auch in Kassners drei autografischen Werken wieder. Wie Beer-Hofmann gibt er dem Fragment und der Aneinanderreihung verschiedener Gattungen den Vorrang. *Umgang der Jahre* ist eine Reihe von Essays, von Erzählfragmenten, Parabeln und Erinnerungen an Begegnungen und Orte. Kassner macht die Zerstückelung des Ich zum Grund seiner Erinnerungen: Das Ich des Autors äußert sich durch die Begegnungen,¹⁰⁹ durch die Länder, in denen es gelebt hat. Kassner streitet jede narzisstische Selbstbespiegelung ab und macht einen großen Bogen um seine vergangenen Werke. Das Ich, Rudolf Kassner, ist nur der unsichtbare Faden, der Zeuge einer Zeit, die gänzlich den Inhalt der Autografie ausfüllt.

Der Briefwechsel mit seinem Freund aus Berlin, Gottlieb Fritz, gibt weit wichtigere Angaben über die Entstehungsgeschichte seines ersten Buches.¹¹⁰ Die Informationen über seine Jahre in England sind jedoch nur peripher mit *Die Mystik, die Künstler und das Leben*¹¹¹ verbunden. Wie Hofmannsthal und Kessler, intellektualisiert Kassner den Inhalt seiner Memoiren und beraubt sie jeder Intimität. In diesem Sinne bricht er das Band, welches die Ereignisse mit ihrem Erzähler, Kassner, verbindet. Jede Begegnung wird in eine literarische Anekdote umgeschrieben, jede Persönlichkeit wird ihrer Wesenszüge beraubt, um in der Galerie der literarischen und menschlichen Typen einen Platz zu finden. Die Begegnung mit Wilde und George Bernard Shaw¹¹² ermöglicht eine Reflexion über die Rezipierung Wildes in Deutschland und in England.

Als ich 1897 nach England kam, war Oscar Wilde gerade aus dem Gefängnis entlassen worden. Sein Prozeß und das, worum er geführt wurde, ist aber keineswegs mehr in aller Munde, o nein, so etwas wäre nicht englisch gewesen. Wilde ist durch ihn jetzt nicht interessant geworden, wie er es sofort am Kontinent wurde, sondern sein Name wurde nicht ausgesprochen, seine Bücher durften weder gekauft noch ausgeliehen, seine Stücke nicht gespielt werden.¹¹³

Die Begegnungen selbst werden zum Vorwand einer Reflexion über den Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis; die Diners der englischen Gesellschaft geben ihm die Möglichkeit, seine Ideen aus *Das neunzehnte Jahrhundert* nochmals vorzuführen. Ein Diner mit der englischen Schauspielerin Ellen Terry,¹¹⁴ Mutter des Bühnenbildners und Regisseurs Edward Gordon Craig, – der selbst eine wichtige Rolle in Hofmannsthal Wiederentdeckung der Bühne spielt –, wird zur Reverie über die kritische Macht der Phantasie.¹¹⁵ Die Identität des Autors äußert sich allein in der Anordnung und der Richtung, welche den Ereignissen zugewiesen wird. Das Individuum selbst, wie in Paters *Renaissance* oder seinen *Imaginary Portraits*, verschwindet hinter seinen Begegnungen.¹¹⁶ Dieser Mechanismus findet seinen Ursprung in Kassners altruistischem Vorhaben aus dem Jahre 1897. Er beschließt, nach England zu reisen, überzeugt, dass allein eine englische Perspektive¹¹⁷ ihm einen Einblick in das dichterische Wesen Englands gewähren wird. Entschlossen, das starre Bild eines Englands Shakespeares zu brechen, konfrontiert Kassner sich mit dem wirklichen England in Dalston 1897.¹¹⁸ Der Kontakt mit England ist plötzlich äußerst real; Hofmannsthal begnügt sich mit einem idealen England, welches er auch

119 Kassner, SW II, pp. 375-380.

120 Kassner, SW IX, p. 90f.: »In der Tat ist vielleicht zu keiner Zeit der Kritiker in seiner Position zwischen dem Dichter und dem Publikum so wichtig, so entscheidend und auch so gerühmt gewesen wie in den neunziger Jahren. [...] In diesen Jahren war es auch, daß die Idee des schöpferischen Kritikers aufkam.«

121 Cf. Rizza 1996, p. 116: »Like all great artists, Kassner began his career by depicting himself and destroyed the self-portrait when he had found the courage to see himself as having surpassed it.«

122 Bollmann, Yvonne: Rudolf Kassner *Die Mystik, die Künstler und das Leben*. De la légende à l'écriture. Paris: Diss.[masch.] 1981, p. 35.

123 Kassner, SW VII, p. 94f.: Kassner erzählt seine von Rilke organisierte Begegnung mit Rodin, und seinen Eindruck des musealen Schlafzimmers des Meisters: »Ich habe es mir daraus erklärt, daß Rodin sein Leben im Atelier gelebt hat, daß dieses seine Welt gewesen ist... Und so standen auch diese kostbaren Möbel neben- und gegeneinander wie Gegenstände im Atelier: unverbunden, vorläufig, zufällig, als ob das wahre, das lebendige Leben für die Dinge nur in der Seele und im Geiste des Schöpfers gelebt werden und daraus allein alle Verbindung und Verbindlichkeit für die Dinge draußen geholt werden dürfte.«

124 Fliedl 1993.

125 »Form-Chaos«. In: Beer-Hofmann: Werke. Bd. 1, p. 187f. und dazu Gesammelte Werke. Einl. v. Martin Buber. Frankfurt/M.: Fischer 1963, Notiz 26, p. 631: »Form, setzt die Fiktion, daß irgendetwas Anfang und Ende habe. Form hebt Erscheinungen aus dem Fließen der Erscheinungen.«

unbedingt so belassen möchte, da keine Kommentare über seine Englandreise aus dem Jahre 1900 existieren!

Die Reisen, wie die Begegnungen, geben demjenigen, der sie erzählt, nach und nach mehr Relief; und Englands Stellung in diesem Erinnerungsbuch ist besonders zentral. Die Begegnung mit England ist der Anfangspunkt seiner Schriftstellerkarriere, und so sind seine *Erinnerungen aus England* auch Erinnerungen an seine ersten kritischen Bemühungen: Die englischen Künstler sind das Material seines Werkes und die Reise nach Dalston der Urmoment seiner neuen Identität als Kritiker.

Das Ich begnügt sich damit, als organisatorisches Element zu fungieren, wie *Paula* alle Erinnerungen Beer-Hofmanns in sich kristallisierte und organisierte. Das Ich Kassners ordnet die Texte an, er offenbart sich in diesem Sinne in gleichem Maße in seinen Erinnerungen wie auch in seinen kritischen Schriften. Der Stil wird zur eigentlichen Äußerung seiner selbst, und so kommt er der anti-intimen Gesinnung Hofmannsthal's näher. Die intimsten Bekenntnisse finden sich bei Kassner, wie bei Hofmannsthal, in seinem Jugendwerk: Eine 1896 veröffentlichte Novelle, *Sonnengnade*.¹¹⁹ Hier schreibt er in verlarvter Form die Geschichte seiner Jugendliebe für seine malbegeisterte Kusine. Die Geschichte ist persönlicher Natur, Kassners *Briefe an Tetzl* lassen darüber keinen Zweifel, aber, indem er diese niederschreibt, wird der Liebeskonflikt zu einem ästhetischen Konflikt, der Kassners eigene ästhetische Reflexionen widerspiegelt, die man auch in seinen Erinnerungsbüchern wiederfindet:¹²⁰ d.h. die Verbindung zwischen dem Künstler und dem Kritiker.¹²¹

Über den intimen Inhalt hinaus kann man in dem Ringen zwischen dem Kunstprofessor und der jungen Malerin ein Plädoyer für eine Kunst sehen, die sich von der bloßen Nachahmung emanzipiert, um zu einer persönlicheren Ausdrucksform zu gelangen. In diesem künstlerischen Werdegang sieht Yvonne Bollmann¹²² eine Spiegelung der Darstellung der englischen Künstler in *Die Mystik*. Die Kunst als Nachahmung der Natur emanzipiert sich und findet ihre Vollendung in der absoluten Subjektivität, in dem Triumph des Browning'schen Perspektivismus. Schon in *Sonnengnade* entwickelt Kassner eine vitalistische Idee von Kunst und Kritik.

Der Inhalt der Erinnerungen, Fragmente einer intellektuellen Autobiografie, kommt dem der kritischen Werke näher: Die Hauptidee seines Werkes aus dem Jahre 1900, d.h. die der Verbindung von Kunst und Leben im Werk der englischen Künstler des 19. Jahrhunderts, kommt in den Beschreibungen Georges, Rodins und Rilkes wieder zum Vorschein.¹²³ Jede Beschreibung, jede Begegnung ist eigentlich die Illustrierung eines Konzepts, einer vorher formulierten Idee. Das Ich selbst, mit all seinen Schwächen, wird dargestellt, nur um als Exempel zu dienen, als Studienelement. Die Distanz zwischen dem Autor und dem Protagonisten könnte größer nicht sein. Die subjektive Erinnerung wird demnach durch die Vermittlung der Zeugnisse und der ästhetischen Schlussfolgerungen Kassners objektiviert.

3 Die Erinnerungspflicht: Eine neue Legitimierung des Intimen

Notwendigerweise zieht die Feststellung der Unzusammenhängigkeit des Individuums eine Infragestellung der autobiografischen Form mit sich. Die Autobiografie wird zu einer neuen, etwas verspäteten Hoffnung, endlich die Gefahr der Subjektivität überwinden zu können. Seine Autobiografie zu schreiben wird zu einem ästhetischen Projekt, das die Vernichtung des Impressionismus der Jahrhundertwende zum Ziel hat. Dies hatten wir bereits am Beispiel Beer-Hofmanns beobachten können: Das von der Erinnerung diktierte Schreiben wird zum Instrument des Kriegeres gegen den Impressionismus seiner ersten Werke, wie der Novellen *Ein Kind* und *Came-lias*.¹²⁴ In der Biografie glaubt Beer-Hofmann das Gegenmittel zur hybrischen Gefahr des Schöpfers zu finden. Da für ihn jede Schöpfung einer Gotteslästerung gleich kommt, da der Schöpfer sich Gott gleich wähnt.

Form ist immer ein Aufbegehren gegenüber dem Chaos. So ist ein »Form-Geben« ein Sichüberheben gegenüber dem Leben. »Hybris« ist in diesem Sinn die seelische Einstellung des Schaffenden.¹²⁵

Der Schriftsteller kehrt zum antiken Verständnis des Dichters zurück, der als Instrument Gottes zum »Schreiber« der Ereignisse, des Lebens selbst wird. Von ihrem Wesen her ist die Biografie demnach das wirkungsvollste Instrument der Überwindung der Krise der Moderne. Wie können dann die zögernden Sätze der Einleitung zu *Paula* erklärt werden? Die Unvollkommenheit kommt von den Worten selbst, die nicht dazu imstande sind, den Facettenreichtum des verstorbenen

126 Beer-Hofmann, GW 6, p. 8.

127 Lehmann, Jürgen: *Bekennen, Erzählen, Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie.* Tübingen: Niemeyer 1988.

128 Lehmann stellt den Fall von Georg Gottfried Gervinus, *Leben von ihm selbst*, vor, in dem der Autor seine eigene Mission als Geschichtsschreiber unterstreicht: »Denn wie sollte auch über Geschichte urtheilen können, der nicht selbst an sich selber Geschichte erlebt hat? Und wo wäre in der Geschichts-Schreibung eine größere Vollkommenheit denkbar, als in der Beschreibung des Eigenlebens, wo der, der die Dinge selber und in ihrem ganzen Umfange erlebt hat, sie selber erzählt?« (p. XII) In: Ders. 1988, p. 233.

129 Renan, Ernest: *Souvenirs d'enfance et de jeunesse. Préface II.* Paris: Le livre de poche 1992, p. 7f.

130 Das Fragment ermöglicht Chandos, sein gebrochenes Verhältnis zu der Dingwelt zu markieren. Cf. EEG, p. 466: »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich.«

131 Beer-Hofmann, GW 6, p. 9.

132 Le Rider, Jacques: Hugo von Hofmannsthal. *Historicisme et Modernité.* Paris: PUF, p. 129: »La réflexion sur l'oubli et les souvenirs [...] est au centre de ce texte dont le statut reste indéfinissable: récit de voyage, nouvelle, poème en prose, journal intime, essai, auto-analyse d'une rêverie suivie d'un rêve nocturne.«

133 EEG, p. 157.

134 Ibid.: »Und dennoch habe ich dies geschrieben, und nun ist alles andre verloschen, und nur dies ragt herauf. Und irgendwo in mir, bei den Dingen, die ich erlebt habe, bevor ich drei Jahre alt war, und von denen mein waches Erinnern nie etwas gewußt hat, bei den Geheimnissen meiner dunkelsten Träume, bei den Gedanken, die ich hinter meinem eigenen Rücken je gedacht habe, wohnt nun dieser Agur – und wird vielleicht eines Tages heraufsteigen wie ein Toter aus einem Gewölbe.«

Wesens widerzuspiegeln. Die Unvollkommenheit kommt von der Zerstückelung des Gedächtnisses. Doch diese Fehler sind nichts als das Abbild des Lebens, und so rechtfertigt Beer-Hofmann erneut die fragmenthaften Seiten.

So mag vieles unausgewogen erscheinen, vieles überstark betont, vieles zu flüchtig gestreift, vieles verschwommen ins Dunkel tauchend, anderes, überscharf umrissen, in zu grellem Licht – manches, schon gesagt, wird nochmals ermüdend wiederholt werden, Lücken werden klaffen, launenhaft, unruhig, verwirrend wird vieles bleiben, aber – wie immer es sein wird – es wird nicht launenhafter, nicht ruheloser, nicht verwirrender, nicht dunkler, nicht mehr Stückwerk sein, als das Leben.¹²⁶

Die ersehnte Objektivität durch die Vermittlung des Lebens, der von Gott vorgeschriebenen Ereignisse, soll die krankhafte Hegemonie des Subjekts überwinden: Richard Beer-Hofmann findet diese Überwindung der verzerrenden Subjektivität der Jahrhundertwende in der subjektivsten aller literarischen Gattungen. Zwischen Ichverherrlichung und Ichverdrängung, durch die Verallgemeinerung der Erlebnisse ist die Autobiografie vielleicht die treueste Verkörperung des Paradoxons der Wienerischen Identitätskrise. Die illusorische autobiografische Wahrheit wird nicht nur von Beer-Hofmann gesucht. Jürgen Lehmann zeigt in seiner Studie über die Entwicklung der autobiografischen Gattung,¹²⁷ dass die Autobiografien der Jahrhundertwende sich stets bemühen, ihren Inhalt zu objektivieren. Die Grenzen zwischen Autobiografie und Historiografie verschwimmen,¹²⁸ der Autor wähnt sich als Historiker, sobald er sein Leben niederschreibt. Dies beschreibt auch Renan in seinen *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, indem er Goethes *Dichtung und Wahrheit* analysiert.

Goethe choisit, pour titre de ses Mémoires *Vérité et Poésie*, montrant par là qu'on ne saurait faire sa propre biographie de la même manière qu'on fait celle des autres. Ce qu'on dit de soi est toujours poésie. S'imaginer que les menus détails sur sa propre vie valent la peine d'être fixés, c'est donner la preuve d'une bien mesquine vanité.¹²⁹

Das Bemühen, einer geschichtlichen Wahrheit treu zu bleiben, steht nicht an erster Stelle in der modernen Autografie: Die Dichter wissen, dass diese Bemühung nur scheitern kann, da sie von der Sprache abhängt. Die Sprachkrise und die Identitätskrise sind eng miteinander verbunden. Dies ist auch der Ausgangspunkt der Veränderung der klassischen Autobiografie durch die Autoren der Moderne. Die Verwendung von Erinnerungsbüchern, Schreibheften, Memoiren, von all diesen der Autobiografie verwandten Gattungen, rechtfertigt sich, da sie eine größere Sprachfreiheit zulässt. Die Hauptcharakteristik dieser Autobiografien der Moderne ist ihre fragmentarische Form;¹³⁰ das Individuum erscheint sowohl durch das Wort, als auch durch den Zwischenraum zwischen den Worten, in dem, was unausgesprochen bleibt.

Und so kann es geschehen, daß mir nur gegönnt sein wird, einen Nacken, eine Schulter, einen Arm, eine Hüfte aus dem Stein heraus ans Licht zu meißeln, aber die volle Gestalt, das Antlitz, und die Seele, die aus ihm sieht, wird innen im Stein, für immer stumm, unerlöst verborgen bleiben.¹³¹

Die Metapher ist zwiespältig: Sie unterstreicht, indem sie den Bildhauer mit dem Schriftsteller vergleicht, die Objektivität des Schreibens. In der jüdischen Tradition ist der Stein auch die Verkörperung der Erinnerung, der Erinnerungspflicht. Die Metapher ist demnach so zu lesen: der Stein des Bildhauers ist Paula, das Erinnerungsbuch wird zum Stein der Erinnerung an Paula.

Ist dies nicht auch der Ursprung von Hofmannsthals Reverie aus dem Jahre 1907, *Die Wege und die Begegnungen*?¹³² Die Traumerzählung, die aus dem Lesen einiger Randnotizen in einem Reisebuch entstanden ist,¹³³ ist eine Mischung aus wirklichen Träumen und Reiseerinnerungen, deren Realität unter dem Fluss des Zitats schwindet. Die Suche nach dem Ursprung des vergessenen Zitats wird bei Hofmannsthal zum Anfang einer träumerischen Reflexion über die Mechanismen des Vergessens und der Erinnerungspflicht.¹³⁴ Das Zitat Agurs ist die Offenbarung des Mechanismus Hofmannsthals, der fremde Werke und Zitate seinem eigenen einverleibt und sich aneignet. Das Individuum wird wie ein Raum beschrieben, der von bewussten, unbewussten und verdrängten Erinnerungen bewohnt wird. Hofmannsthal geht vom psychoanalytischen Jargon zur Lyrik über und gibt den morbiden Vergleichen den Vorrang, welche den Erinnerungen eine gewisse Wirklichkeit verleihen. Ist er nicht ein Toter, den allein die Erinnerung aus seinem Grab wecken kann? *Die Wege und die Begegnungen* erwecken durch die Macht der Worte diese verlorene Erinnerung zu neuem Leben, und dies scheint auch die höchste Aufgabe des

135 Kassner, SW VII, p.48: *Mythische Kindheit. Der zerstückelte Dionysos.*

136 Gusdorf 1956, p. 124.

137 Richard Beer-Hofmann, GW 6, p. 21: »In fernen Gräbern, die meine Augen nie wiedersehen werden, ruhen diese Menschen. Ich habe sie sehr lieb gehabt. Ich bin der letzte der von ihnen weiß. Vielleicht wird noch manchmal flüchtiges Erinnern an sie meine Kinder wie ein leicht hinschwindender Hauch aus ihrer Jugend streifen, aber nach diesen wird niemand mehr da sein, der von ihnen noch weiß, und alle Liebe, die sie gaben und empfangen, wird mit ihnen eingegangen sein in das große Vergessen.«

138 Ibid., p. 22.

Schreibens zu sein: die Erinnerung heraufzubeschwören. Im Laufe seiner Erinnerungsbücher und seiner Aphorismensammlungen entwickelt Kassner einen Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis. Ein Unterschied, den man vielleicht auch auf denjenigen zwischen Autobiografie und Tagebuch erweitern kann?

Ohne den Tod gäbe es keine Erinnerung, sondern nur Gedächtnis. Dinge leben darum in der Erinnerung und nicht im Gedächtnis fort. Unsere ganze Einbildungskraft kann in Erinnerung aufgehen, nicht im Gedächtnis./ Ich bin vor sehr vielen Jahren einmal einem Menschen begegnet, bei welchem Gedächtnis und Erinnerung auf eine unheimliche Art und Weise durcheinandergebracht schienen.¹³⁵

Das Bewusstsein des Todes zwingt den Menschen, sich selbst im Rahmen einer festgesetzten Temporalität zu definieren, die sich aus Anfang, Geburt, und Ende, Tod, zusammensetzt. Das Todesbewusstsein innerhalb der Geschichte des Menschen ermöglicht ihm sein eigenes Dasein erzählerisch, rückblickend wahrzunehmen. Nur dann ist das autobiografische Schreiben sinnvoll. Das Bewusstsein seiner selbst und seiner eigenen Geschichte sind die zwei Bedingungen, die die biografische Gattung ermöglichen. Georges Gusdorf formuliert denselben Gedanken in seiner kurzen Darstellung über die Entwicklung der Autobiografie.

Die Theorien der ewigen Wiederkehr, die von den meisten der groben Kulturen des Altertums in verschiedenen Formen wie ein Dogma aufgenommen werden, fesseln das Augenmerk an das Bleibende und nicht an das Vergängliche [...] Die indische Weisheit betrachtet die Person als eine böse Täuschung und sucht das Heil in der Entpersonalisierung.¹³⁶

Beer-Hofmanns Kommentare über die Wichtigkeit der Wahl der Worte, die seine »Stiefeltern« darstellen sollten, weist auf das Gewicht hin, das er der Sprache, dem Wort, verleiht: Jedes Wort ist ein möglicher Betrug, eine mögliche Beeinträchtigung der Komplexität eines Individuums. Hinter diesen Fragen steht die Suche nach dem heiligen Sinn der Worte. Das Geschriebene wird zur Existenzbedingung des Vergangenen: der Erinnerung, des Lebens, des Buches...¹³⁷

Und doch bedrückt es mich zu denken, daß die Art, wie ich sie nenne, verwirren könnte. Ich möchte nicht, daß durch mein Wort die Gestalten dieser stillen gütigen Menschen – noch ehe sie aus ihrem Dämmern ins Licht gleiten – schon von Unklarheit, Mißverstehen, Ungeduld verzerrt und umnebelt würden.¹³⁸

Das problematische Bewusstsein des modernen Wesens ist der Hauptgrund der höchst originellen Entwicklung der Selbstschrift nach der Jahrhundertwende. Das hypertrophierte Ich kann seinen Platz im strikten Rahmen der klassischen Autobiografie nicht finden. Die Übergänge zwischen den Gattungen zeigen dieses allgegenwärtige Misstrauen der das Leben versteinernen Form gegenüber. Das Intime kehrt sich demnach zunehmend dem Tagebuch zu, dem fragmentarischen, aber auch der fiktiven Erzählung, von Schnitzlers *Leutnant Gustl* bis zu Hofmannsthals *Andreas*.

Dr. Sylvie Arlaud (geb. 1970) hat Germanistik, Anglistik und Komparatistik an der Univ. Paris VIII und der Freien Univ. Berlin studiert. 1999 hat sie über die englischen Kulturbeziehungen der Wiener Moderne promoviert (*Les références anglaises de la modernité viennoise*) und unterrichtet seit 2000 Germanistik an der Univ. Lyon II. Zur Zeit arbeitet sie an einem Projekt über das *Wiener Theater zwischen Patriotismus und Kosmopolitismus im 19. Jahrhundert*.
Kontakt: Sylvie.Arlaud@wanadoo.fr