

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

ORNAMENT. EINE ÖSTERREICHISCHE BEFINDLICHKEIT

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF GERMANIC STUDIES

BY

ANDREA WALD

CHICAGO, ILLINOIS

DECEMBER 2015

To Paul, a gift Chicago gave us

Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche

(Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*)

TABLE OF CONTENTS

Abbildungsverzeichnis.....	vii
Acknowledgements.....	ix
Abstract	x
DAS ORNAMENT ALS STRUKTUR.....	1
KAPITEL I: ORNAMENT. DIE GESCHICHTE EINER GEFÄHRLICHEN FORM	8
Grenzziehungen: Die gefährlichen Ränder des Schönen	8
Die Zierde des Bogens — ein gefährliches Supplement.....	9
Das Ornament zwischen Freiheit und Zweck	13
Sonderfall Allegorie	20
Stile: Von der Idee zu Material und Funktion.....	25
Material und Bewegung der „inneren Bauformen“	27
Der Historismus und die Welt als Kulisse	31
Lebensteppich Ornament: Von der „natürlichen Schöpfungsgeschichte“ zur Lebenslinie.....	33
Die Natur als Ornament einer „natürlichen Schöpfungsgeschichte“	34
Die Bedeutung der „Umrisslinie“ als erster schöpferischer Akt.....	40
Aufbruch in die neue Kunst: Der Jugendstil.....	45
ABBILDUNGEN: KAPITEL I.....	48
KAPITEL II: ANTI-GENIE. KUNST ALS LEBENSTEPPICH	50
Farbe und Linie: Vorbedingungen für eine ornamentale Ästhetik	53
„Wien ist kein Markt für die Kunst“	53

Die Oberfläche der Bilder als Ort der Erkenntnis.....	57
Der Tod des Genies und die Inszenierung des Ornaments	66
Die Absage an den Guckkasten oder: Das Stück als Bild.....	67
Der Tod des Genies als Lebenskrise der anderen.....	73
Bilder als ornamentale Struktur.....	77
Netz der Ähnlichkeit: Das Ornament vom Rand ins Zentrum	90
Der Aufbruch in den heiligen Frühling	98
Sezession: Neue Verbindungen von Kunst und Leben.....	98
Die Inszenierung des Ornaments im <i>Ver Sacrum</i>	102
Ornament: Darstellung der unendlichen Natur im begrenzten Medium Kunst.....	106
ABBILDUNGEN: KAPITEL II.....	111
KAPITEL III: AGALMA. DER UNBEWUSSTE WEBSTUHL.....	116
Verdichtung: Emblematisierung der verschlungenen Wege zum Selbst.....	119
Umwege, Abschweifungen, Assoziationen — die neue narrative Freiheit	121
Gleiten als Bedingung der Glückseligkeit des modernen Individuums	124
Allegorie als Bildersprache des „inneren Auslands“.....	131
Fundierung: Wissenschaftliche Modelle der Psyche im 19. Jahrhundert	138
Die naturwissenschaftliche Erforschung der Psyche	139
Der Traum als Testfeld	144
Zur Topographie des „anderen Schauplatzes“	149
Verschlingung. Die Psyche als ornamentales Geflecht.....	151
Der Traum als Bild.....	152
Flächenmodelle der Psyche.....	157
Das Netz der psychischen Bildersprache als Struktur des Textes	163

ABBILDUNGEN: KAPITEL III	171
KAPITEL IV: LEGENDEN. DES KÖNIGS NEUER KÖRPER.....	174
Kränkung und Kompensation: Das soziale „textum“ als „politisch Imaginäres“	176
Die vierte Kränkung.....	176
Die Idee vom großen Welttheater: Die <i>Festspiele zu Salzburg</i> und der <i>Turm</i>	179
„Philosophie der Politik“ und „imaginäre Geschichte“	186
Insignien. Objekte als Ornamente der Gewalt.....	192
Herrschaft im Wanken: Der <i>Turm</i> als Raum der Gewalt	193
Die Demontage transzendenter Legitimität als Drama der Insignien	198
Legenden. Das Nachleben des Ornaments als Bezugsrahmen eines konservativen Gesellschaftsbildes.....	202
Imaginierte Tradition: Österreich im Spiegel seiner Dichtung.....	203
Ein Blumenkaiser und ein grüner Rebell.....	205
K. K.: Die Legende vom Kinderkönig.....	212
ABBILDUNGEN: KAPITEL IV.....	218
ORIENTIERUNG: DAS ENDLOSE ORNAMENT	220
BIBLIOGRAPHIE	225

Abbildungsverzeichnis

Abb. I. 1 Ernst Haeckel, <i>Kunstformen der Natur</i> (1899), Tafel 8, Scheibenquallen	48
Abb. I. 2 Ernst Haeckel, <i>Kunstformen der Natur</i> (1899), Tafel 85, Seescheiden.....	48
Abb. I. 3 Ernst Haeckel, <i>Kunstformen der Natur</i> (1899), Tafel 51, Vereins-Strahlunge.....	48
Abb. I. 4 Ernst Haeckel, <i>Natürliche Schöpfungsgeschichte</i> (1868).....	48
Abb. I. 5 René Binet, <i>La Porte Monumentale</i> (1900), Collection Félix Potin, Paris.....	49
Abb. I. 6 Owen Jones, <i>The Grammar of Ornament</i> (1856).....	49
Abb. I. 7 Alois Riegl, <i>Stilfragen</i> (1893).....	49
Abb. II. 1 Tizian, <i>Die Andrier</i> (1518/1520), Museo del Prado, Madrid.....	111
Abb. II. 2 Édouard Manet, <i>Olympia</i> (1863), Musée d'Orsay, Paris	111
Abb. II. 3 Tizian, <i>Venus von Urbino</i> , Uffizien (1538), Florenz	111
Abb. II. 4 <i>Ver Sacrum</i> , 1. Jahrgang/Heft 1, <i>Titelblatt</i>	112
Abb. II. 5 <i>Ver Sacrum</i> , 1. Jahrgang/Heft 1, <i>ex libris</i>	112
Abb. II. 6 <i>Ver Sacrum</i> , 1. Jahrgang/Heft 1, Kolo Moser.....	112
Abb. II. 7 <i>Ver Sacrum</i> , 1. Jahrgang/Heft 1, Gustav Klimt.....	113
Abb. II. 8 <i>Ver Sacrum</i> , 1. Jahrgang/Heft 1, <i>Buchschmuck</i> , Kolo Moser.....	113
Abb. II. 9 <i>Ver Sacrum</i> , 1. Jahrgang/Heft 1, <i>Frühlingstreiben</i> , Maximilian Lenz.....	114
Abb. II. 10 Gustav Klimt, <i>Nuda Veritas</i> (1899), Belvedere, Wien	115
Abb. II. 11 <i>Ver Sacrum</i> , Heft 3 (1898)	115

Abb. III. 1 Joachim Camerarius (1596), in: Albrecht Schöne, <i>Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock</i> (1964).....	171
Abb. III. 2 Sigmund Freud, <i>Erste Topik</i> , in: <i>Traumdeutung</i> (1900).....	172
Abb. III. 3 Sigmund Freud, <i>Zweite Topik</i> , in: <i>Das Ich und das Es</i> (1923).....	172
Abb. III. 4 Graphik 1, <i>Schichten</i>	172
Abb. III. 5 Elke Rehder, <i>Schach und Kunst</i>	172
Abb. III. 6 Graphik 2, <i>Netz</i>	173
Abb. III. 7 Rebus (1861).....	173
Abb. IV. 1 <i>Festspiele und Volksnot</i> (1922), Archiv der Salzburger Festspiele.....	218
Abb. IV. 2 <i>Kaiser Franz II./I. im österreichischen Kaiserornat</i> (1832), Kunsthistorisches Museum, Wien	219
Abb. IV. 3 <i>Erzherzog Johann am Hochschwab</i> (1839), Joanneum, Graz.....	219

Acknowledgements

This dissertation could not have been written were it not for many people on both sides of the Atlantic Ocean. I would like to thank Eric Santner for sharing my interest in psychoanalytic theory, responsible for my long lasting preoccupation with surface structures. His insightful remarks have shaped Chapter III of this dissertation. Chapter IV would not have been written hadn't I attended Christopher Wild's seminar of the "Baroque tragic drama" in 2010, which peaked my interest in forms of Baroque theater and their reception in 20th century literature and culture.

I want to thank the Graduate Students at the Department of Germanic Studies at the University of Chicago, especially the participants of the "Dissertation Writing Group" for reading, re-reading, and re-re-reading my dissertation from the first draft to the final chapter: Robert Abbot, Mirjam Berg, Hannah Eldridge, Peter Ericson, Maeve Hooper, Joela Jacobs, Tamara Kamatović, Marcus Lampert, Jamie McCormick, Philipp Sugg, and Amy Stebbins. I cannot thank Michelle Zimet enough, for helping me find my way through the thicket of Graduate School.

Chapter I has profoundly been shaped by the time I spent at IFK Vienna. I want to thank my fellow Junior Fellows of 2013/2014 for many a conversation next to the coffee machine, which made me look beyond the borders of my discipline. And, I owe much to Helmut Lethen for his mentorship and guidance.

Above all I would like to thank my advisor and teacher David Wellbery for his unconditional support, his countless hours of reading and commenting on my dissertation at various stages of the project. I want to thank him for teaching me how to read literature and for finding the right frame for my at times rather ornamental explications.

I am ever so grateful to my parents, who have supported me along every step of my way. And, as always, I want to thank Florian Bruckner for his everlasting patience and unconditional support.

Abstract

An interest in the concept of ornament, and in the range of artistic practices traditionally called ornamental, has long been recognized as a feature of the literary and artistic culture of the Viennese fin de siècle, also called Jugendstil. In my interdisciplinary dissertation I argue that we can speak of a foundational epistemological structure aptly described as “ornamental structure,” which finds expression in poetry and drama, in aesthetics and art historical inquiry, in political thought, and, indeed, in psychoanalysis. Ornament addresses a central issue of philosophy, namely the relationship between matter and form or, put differently, between depth and surface, which is rethought in a fundamental way in the second half of the 19th century.

In Chapter One, I show how the concept of ornament first entered scientific and philosophical debates with the emergence of aesthetics as an academic field in the 18th century. The chapter traces its history from this first appearance up to its reevaluation in mid-19th century. I show that ornament had always had a liminal and ambiguous place within aesthetic thought. I do so by exploring the role of ornament in changes in both the life sciences and art history, making use of the examples of the evolutionary biologist Ernst Haeckel and the art historian Alois Riegl. Ornaments come to be considered as creative since they are thought to highlight the movement, variation, and creation of life itself in a way that depicts life by abstracting from natural phenomena. They, thus, are more than just a matter of taste or regalia. I argue that we see here the emergence of a new epistemological structure, one which throws light on the relationship between art and life at the end of the 19th century.

In Chapter Two, I investigate this altered understanding of the relationship between art and life in a discussion of Hofmannsthal’s lyric drama *The Death of Titian* (1892), one of the first examples of Jugendstil literature in the Austro-Hungarian context. The second part of this chapter investigates

the role ornament plays for Vienna's artists who break with historicism in the *Viennese Secession* movement.

Chapter Three addresses early 20th century representations of the psyche. It explores ornamental narrative strategies in Hugo von Hofmannsthal's Hofmannsthal's *Märchen der 672. Nacht* (*Fairytale of the 672th night* [1895]) and Sigmund Freud's *Interpretation of Dreams* (1900). I investigate the ways in which the understanding of unconscious desire as a labyrinth ornamental surface structure is a central concept for psychoanalysis.

Chapter Four explores a set of narrative and cultural strategies that, in the wake of the collapse of the Austro-Hungarian empire, seek to reimagine the community of Habsburgian subjects after the end of the monarchy. In my analysis of Hofmannsthal's tragic drama *Der Turm* (*The Tower* [1925/27]) I show that the dichotomy of the monarch's two bodies is replaced by the monist model of what I come to call, the "king's ornamental body", which is imagined to overcome the split between a cultural body and the — no longer existing — physical body of the monarch.

By heightening awareness of how the dualism of life and form is replaced by an aesthetic monism in the epistemological structure of ornament, my dissertation places the work of Hugo von Hofmannsthal within the context of a series of broader changes in art, the natural sciences, discourses on the psyche, and the aesthetic-political sphere. The project seeks to form a valuable interdisciplinary link between fields such as Austrian/Habsburg studies, literature and art history, interart studies as well as 19th and 20th century investigations of aesthetic theory and intellectual history.

DAS ORNAMENT ALS STRUKTUR

„Ein Parergon tritt dem ergon, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen.“

(Derrida, Die Wahrheit in der Malerei)

In der hier folgenden Arbeit prüfe ich die These, dass es sich bei der Form des Ornaments um eine grundlegende epistemologische Struktur handelt, die sowohl in Literatur, in ästhetischer Theorie und kunstgeschichtlichen Untersuchungen wie auch in Überlegungen zur menschlichen Psyche und im politischen Denken um die Jahrhundertwende und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Ausdruck findet. Mit der Struktur des Ornaments lässt sich ein zentraler Problemkomplex der Philosophie erfassen: nämlich jener zwischen Form und Materie oder, anders gesagt, zwischen Oberfläche und Tiefe. Es ist genau diese Beziehung, die, wie ich zeigen werde, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts grundlegend neu konzeptualisiert wird.

Das Wien der Jahrhundertwende ist von dem Willen bestimmt, neue künstlerische Ausdrucksformen zu finden. Der bis dahin so beliebte Stil des Historismus wird zunehmend als verfehlt betrachtet, hatte das genaue Studium und die exakte Reproduktion vergangener Stile doch nicht, wie erwartet, einen neuen erhabeneren Stil hervorgebracht, sondern bloß zu einem Erstarren künstlerischer Kreativität in der geistlosen Kopie geführt. In diesem allgemeinen Klima der gefühlten Kunstlosigkeit tritt nun das Ornament als Retterin auf. Es ist dabei nicht, wie dies historisch gesehen der Fall war, zweitrangiger Schmuck anderer Kunstwerke und -objekte, sondern wird in den Rang eines eigenständigen ästhetischen Objekts gehoben. Damit kehrt sich 1900 eine Entwicklung um, die

seit dem Ende des Barocks ihren Lauf genommen hatte. Waren kunstvolle Ornamentierungen im Barock noch beliebte ästhetische Ausdrucksformen, so hatte sich seit der Aufklärung und den ersten theoretischen Überlegungen dazu, was das Schöne sei bzw. wo dessen Grenzen lägen, ein vermehrter Argwohn gegenüber dem Ornament breitgemacht. Denn in ihm sah man immer beides: Zierde des Schönen und Schönes selbst. Es ist Rahmen, jedoch immer in dem Maße, dass es selbst auch Bestandteil dessen ist, was es rahmt. Das macht das Ornament zu einer durchaus gefährlichen Form für die Debatten des 18. Jahrhunderts. Denn wenn das Schöne, wie es dessen Theoriebildung annimmt, ein Weg hin zur göttlichen Anschauung und damit zum Guten ist, dann ist alles, was von diesem Schönen ablenkt oder was nicht wirklich schön ist, aber so tut „als ob“, verwerflich und damit strikt zu vermeiden. Philosophische Überlegungen dieser Art sind, wie ich in Kapitel I dieser Arbeit zeige, der Grund, warum die Beliebtheit des Ornaments seit dem 18. Jahrhundert stetig abgenommen hat und warum sogar vor dieser Form gewarnt wird.

Umso interessanter erscheint mir die plötzlich erneut aufkeimende Beliebtheit ornamentaler Strukturen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In meiner Arbeit untersuche ich die Vorbedingungen und Entwicklungen dieser Trendwende und zeige, dass es sich bei der Neufindung des Ornaments nicht nur um Fragen des Geschmacks handelt, sondern, viel weitreichender, um eine epistemologische Struktur, die nicht nur die künstlerische und literarische Szene in Österreich nachhaltig beeinflusst, sondern generell einen umfassenden Einfluss auf die österreichische Kultur hat, auf wissenschaftliche Neuerungen im Feld der Psychoanalyse ebenso wie auf die Konzeptualisierung des politisch Imaginären zum Ende der Habsburgerdynastie. Ich beziehe mich in meinen Ausführungen dabei auf Hugo von Hofmannsthal, den ich als einen der wichtigsten Verbindungspunkte zwischen Kunst, Kultur, Politik und Wissenschaft zur Zeit der Jahrhundertwende erachte.

In Kapitel I untersuche ich, auf welche Weise der Begriff des Ornaments in die ersten philosophischen Untersuchungen zum Begriff des Schönen zur Zeit der Entstehung der Ästhetik als Wissenschaft im 18. Jahrhundert Eingang gefunden hat. Das Kapitel rollt die Geschichte des Ornaments als philosophischem Begriff, von dessen erster Erwähnung bis hin zur Mitte des 19. Jahrhunderts, auf, wo eben jene zuvor erwähnte Trendwende zu beobachten ist. Ich zeige dabei, dass das Ornament stets ein Grenzbegriff war, der einen mehr als problematischen Platz in den ästhetischen Theorien einnimmt. Das ändert sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Gründe dafür sind, wie ich in diesem Kapitel zeige, die umfassenden Neuerungen in zwei wissenschaftlichen Feldern: In der Biologie erkennt der Evolutionsbiologe Ernst Haeckel, im Anschluss an Charles Darwin, dass die Organismen nicht aus fixen und unabhängigen Formen bestehen, sondern einem Prozess der beständigen Metamorphose und Entwicklung unterworfen sind. Und in der Kunstgeschichte stellt Alois Riegl, einer der bekanntesten Kritiker des Historismus, fest, dass das Ornament keine primitive Kunstform ist, sondern in der Tat allen künstlerischen Ausdrucksformen stets innewohnt und so eigentlich die erhabenste aller künstlerischen Darstellungen ist. Ich zeige, dass in den Theorien dieser repräsentativen Theoretiker der Dualismus von Objekt und (angrenzender) Ornamentierung durch einen anti-essentialistischen Monismus ersetzt wird, der das Ornament als grundlegendste und geeignetste Form ansieht, um jene neu entdeckte Natur-in-Bewegung darzustellen, da sie davon ausgehen, dass das Ornament repräsentieren kann, was andere Kunstformen nicht können: dass Objekte nicht in sich ruhen, sondern tatsächlich stets in Bewegung sind, in unablässiger Variation zwischen einer Form und der nächsten. In Kapitel I identifiziere ich einige Charakteristika dieses neuen Verständnisses des Ornaments, aber seine wohl bemerkenswerteste Eigenschaft besteht darin, dass hier sowohl Oberfläche als auch Tiefe auf derselben Ebene, nämlich auf der Oberfläche der ornamentalen Struktur selbst, gedacht werden. Dies hat weitreichende Folgen.

Ornamente werden nun, wie ich in weiterer Folge in diesem Kapitel zeige, als kreativste Ausdrucksform erachtet, da man annimmt, sie können die Bewegung, Veränderung und Schöpfung des Lebens selbst einfangen. Damit sind sie nicht dem bloßen Geschmack unterworfen. Sie sind nicht bloß Zierde oder Beifügung, sondern Kunstwerke an sich. Ja sogar, wie ich zeige, die höchste Form der Kunst.

In der hier folgenden Arbeit vertrete ich die These, dass sich anhand dieses neu aufgewerteten und erweiterten Ornamentbegriffs das veränderte Verhältnis von Kunst und Leben zum Ende des 19. Jahrhunderts beobachten lässt. Daher ist das Ornament nicht nur ein Untersuchungsgegenstand in Kunst und Ästhetik, sondern legt die Ausweitung des Untersuchungsfeldes auf andere wissenschaftliche Bereiche und deren Denk- und Repräsentationsformen nahe. In dieser Einsicht wurden die übrigen drei Kapitel (Kapitel II-IV) verfasst. Für meine weiteren Untersuchungen fasse ich literarische Werke als epistemische Knotenpunkte auf, wo unterschiedlichste Diskurse miteinander in Berührung kommen, gesammelt und verhandelt werden, aber auch ausprobiert und entwickelt werden können. In der Kunst der Moderne kommt der Literatur eine privilegierte Stellung zu, da ihr die Fähigkeit zugesprochen wird, die Formen und Grenzen der Sprache als Medium und damit der Grundlage menschlicher Subjektivität zu testen. In dieser Hinsicht dienen mir literarische Texte als Basis meiner weiteren Ausführungen.

Das Interesse der Moderne daran, auf welche Weise ein Text als Bild fungiert und umgekehrt, steht im Zentrum von Kapitel II. In diesem Kapitel untersuche ich das veränderte Verhältnis von Kunst und Leben anhand einer Analyse von Hofmannsthals lyrischem Drama *Der Tod des Tizian* (1892), das als einer der ersten Belege der Jugendstilliteratur im Kontext der österreichisch-ungarischen Monarchie gilt. Inhalt des Stücks ist der paradigmatische Wandel der Kunst zur Zeit der Spätrenaissance. Der große Künstler Tizian liegt im Sterben, aber seine Schüler sehen sich nicht in der Lage, eigenständige Kunstwerke zu produzieren, die etwas anderes als leblose Kopien wären. In

meiner Besprechung des Stückes hebe ich dessen Verbindung zu in dieser Zeit brennenden Fragen und Problemen in Bezug auf die Kunst des Historismus hervor. Obwohl das Stück auf der Ebene des Inhalts keine Lösung bietet, Tizians Schüler bleiben schlechte Künstler, wendet es, so meine These, neuartige dramatische Strategien an, die ich im Folgenden unter dem Aspekt des Ornamentalen beleuchte. Im zweiten Teil des Kapitels zeige ich, dass die in diesem Stück verhandelten Fragestellungen auch reale Probleme der jungen Künstler in Wien sind, die letztlich zum „Aufbruch der Jungen“ in der Sezessionsbewegung führen. Die Eigenschaften der neuen, ornamentalen Kunst, die sie fordern, arbeite ich in einer Analyse der Text/Bild-Beziehungen in ihrem Publikationsorgan, dem *Ver Sacrum* heraus.

Nach den in Kapitel II dargestellten Neuerungen auf dem Feld der Kunst, ist Kapitel III den Veränderungen der Theoriebildung rund um die menschliche Psyche gewidmet. Den Einstieg in dieses Kapitel bildet eine Untersuchung von Hofmannsthals Erzählung *Das Glück am Weg* (1893), anhand dessen ich zeige, inwiefern sich die Problematik in Hofmannsthals Schaffen zur Jahrhundertwende hin von der Frage danach, was Kunst sei, zu jener nach dem eigenen „Ich“ verschiebt. Der Titel des Kapitels lautet *Agalma. Der unbewusste Webstuhl*. *Agalma* ist das griechische Wort für „Ornament“, „Geschenk“ und „Bild“. Jaques Lacan verwendet den Begriff, um über das Partialobjekt zu sprechen, das Objekt des unbewussten Begehrens und zwar nicht als sich stets entziehendes Objekt, sondern als ein Objekt, das immer schon da ist, als „Fleck“ oder „Fetisch“. Das Besondere an diesem Objekt ist, dass es für sich genommen keine Konsistenz hat, sondern ein Platzhalterbild ist, das sich, wenn man versucht es (in der psychoanalytischen Arbeit) zu fassen, stets in ein unübersichtliches Netz an Wegen, Linien und Kreuzungen auflöst. In Kapitel III meiner Arbeit untersuche ich, inwiefern die Auffassung des Unbewussten als labyrinthisch-ornamentale Oberflächenstruktur eine zentrale Einsicht der sich um 1900 entwickelnden Psychoanalyse darstellt. Für diese Analyse widme ich mich einigen frühen Arbeiten von Sigmund Freud, insbesondere seiner

Traumdeutung (1900). Welche ästhetischen Konsequenzen eine solch ornamentale Theorie der menschlichen Psyche hat, zeige ich anschließend in einer Besprechung der narrativen Muster in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (1895), einer Geschichte, die Arthur Schnitzler lieber als „Traum“ denn als „Märchen“ bezeichnet gesehen hätte.

Letztlich interessiere ich mich in Kapitel IV für das politisch Imaginäre der Monarchie. Das Kapitel hebt jene narrativen und kulturpolitischen Strategien hervor, die am Rande des Zusammenbruchs der Habsburgermonarchie dazu dienen sollen, eine intakte Gesellschaft habsburgischer Subjekte auch nach dem Ende der Monarchie zu imaginieren. Für diese kulturpolitische Höchstleistung ist, wie ich zeige, die Form des Ornaments unerlässlich. Denn das Ornament ist, wie in den vorherigen Kapiteln bereits erörtert, eine Möglichkeit, reale (in diesem Fall historische) Tiefe herzustellen, ohne die Oberfläche der gegenwärtigen Tatsachen verlassen zu müssen. Das Ornament ist stets offen für Veränderungen, Abweichungen, Neukonzeptualisierungen, bildet aber zugleich eine geschlossene und damit totale Struktur. Es ist Rand, der aber immer schon Inneres ist. Damit hat es das Außen, das Andere, stets schon kolonialisiert und sich einverleibt. In Kapitel IV zeige ich anhand meiner Lektüre von Hofmannsthals *Turm* sowie einigen Beobachtungen zu dessen kulturpolitischem Projekt der *Salzburger Festspiele*, inwiefern der (nicht mehr existente) Körper des Monarchen, der immer in einen realen Leib und einen durch Insignien, also Ornamente im klassischen Sinn, verbürgten Körper gespalten ist, durch ein monistisches Modell ersetzt wird. In diesem, wie ich es nenne, „ornamentalen Körper“ ist die physisch-kulturelle Trennung überwunden, was unerlässlich ist für ein Modell der monarchischen Herrschaft in einer Zeit, in der es keine solchen Herrscher mehr gibt. Ich erläutere, inwiefern dieses ästhetische Programm einen integralen Bestandteil dieser neuen imperialen Körperpolitik bildet und warum es sich der theoretischen Erkenntnisse der zuvor dargestellten Bereiche bedient.

Das Ornament ist immer beides: außen und innen, an der Tiefe wie auch an der Oberfläche, Schönes und dessen Betrug. Genau darin liegt die Janusköpfigkeit des Ornaments, das sowohl Verheißung als auch Verbrechen ist. Und genau diese Doppelbödigkeit wird uns in der hier vorliegenden Arbeit begleiten. Es handelt sich dabei eine Spannung zwischen Moderne und Traditionalismus — eine typisch österreichische Befindlichkeit.

KAPITEL I: ORNAMENT. DIE GESCHICHTE EINER GEFÄHRLICHEN FORM

Grenzziehungen: Die gefährlichen Ränder des Schönen

In dem hier folgenden Abschnitt untersuche ich die Anfänge der theoretischen Besprechungen zur Form des Ornaments. Diese haben im 18. Jahrhundert ihren Ursprung und tauchen zeitgleich mit den ersten Abhandlungen zur Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin auf. Dass diese Korrelation kein Zufall ist, liegt, wie ich zeige, daran, dass das Ornament ein Grenzbegriff ist, bei dem das Schöne und sein Außen in eins fallen.

Um dies zu verdeutlichen, gehe ich zunächst auf eine Fabel Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) ein, anhand derer ich zeigen werde, dass das Ornament zunächst als Problem, beziehungsweise sogar als Gefahr, in die ästhetische Theoriebildung Eingang findet. Das allgemeine Problem, das sich am Ornament ganz offen darstellt ist, dass die Zeichen, derer man sich bedient, um der Realität habhaft zu werden, auch ihren Zweck verfehlen können und in der Kunst tun sie dies bisweilen auch absichtlich. Das Ornament ist ein Ergebnis dieser absichtlichen Irreführung, was es zu einer von jeher als gefährlich vermuteten Form macht.

Seit Immanuel Kant (1724-1804) wird diese Autonomie ästhetischer Zeichen jedoch nicht mehr nur als Problem erachtet, sondern stellt eine große Errungenschaft menschlicher Vernunft dar. Folgt man der Einsicht Kants, so muss die Rolle des Ornaments neu überdacht werden, da es nun nicht mehr eine Versuchung, der man zu widerstehen hat, zu sein scheint, noch stellt es einen von der schönen Idee des Kunstwerks ablenkenden Zusatz dar. Für Kant ist das Ornament durch das

Subjekt empfundenenes freies Spiel der Kunst und damit höchstes Zeichen der Freiheit des Menschen. Nur deswegen macht es letztlich Sinn, ihm eine eigene theoretische Abhandlung zu widmen. Karl Philipp Moritz (1756-1793) ist der erste, der eine solche verfasst. Sie gibt Auskunft über den gespaltenen Status des Ornaments als — einerseits — Form, die ganz für sich schön sein kann, und — andererseits — etwas, das auf eine dahinterstehende und, noch viel wichtiger, ihm vorausgehende Idee verweist. Im von ihm behandelten Sonderfall der Allegorie weist er noch einmal explizit auf den speziellen Zeichencharakter hin, der das Ornament mit Letzterer verbindet.

Nun aber zunächst zu Lessing. 1759 verfasst er eine Fabel mit dem Titel *Der Besitzer des Bogens*.¹ Sie ist sehr kurz, weswegen ich sie hier zur Gänze wiedergeben möchte.



Die Zierde des Bogens — ein gefährliches Supplement

Ein Mann hatte einen trefflichen Bogen von Ebenholz, mit dem er sehr weit und sicher schoß, und den er ungemein wert hielt. Einst aber, als er ihn aufmerksam betrachtete, sprach er: „Ein wenig zu plump bist du doch! Alle deine Zierde ist die Glätte. Schade!“ — „Doch dem ist abzuhelfen!“ fiel ihm ein. „Ich will hingehen und den besten Künstler Bilder in den Bogen schnitzen lassen.“ — Er ging hin; und der Künstler schnitzte eine ganze Jagt auf den Bogen; und was hätte sich besser auf einen Bogen geschickt als die Jagt?“

Der Mann war voller Freude. „Du verdienst diese Zieraten, mein lieber Bogen!“ — Indem will er ihn versuchen; er spannt, und der Bogen — zerbricht.²

Was Lessing mit dieser Fabel zum Ausdruck bringt, ist, dass die Moral, auf die der Mann mit seiner Geschichte abzielt, nicht treffen kann, da eben diese Geschichte, ursprünglich hart und robust wie Ebenholz, von Verzierungen, Ornamenten, so weit geschwächt wird, bis sie bricht. Was das „ein wenig zu plump[e]“ Transportmedium der Moral, also die Erzählung, verfeinern hätte sollen, führt

¹ Lessing, Gotthold Ephraim: „Der Besitzer des Bogens“. In: *Fabeln*. Leipzig: Georg Westermann 1965, S. 18.

² Ebda.

am Ende dazu, dass sie überhaupt nicht mehr gelingen kann. Mit dieser kurzen Geschichte warnt Lessing vor der Gefahr, die das Ornament für ihn darstellt. Wenn die Zierde zu sehr die Oberhand gewinnt, droht sie, zum Selbstzweck zu werden. Und das „Wahre“ der Erzählung, nämlich der moralische Sinn, wird dann für den Leser unerreichbar.

Welcher Art ist das Ornament mit dem wir es hier zu tun haben? Wir erfahren, dass es die „besten Bilder“ des Künstlers sind. Ornament zu sein bedeutet in diesem Kontext also, die schönen Formen der Kunst zur Zierde zu machen und sie somit äußeren Zwecken zuzuführen. Wenn das Kunstwerk sich dabei nicht dem Gegenstand unterordnet, sondern zu sehr für sich bleibt und zu übermächtig wird, wird es zu etwas Gefährlichem und letztlich auch moralisch Verwerflichem.

Dass es sich bei der Gefahr, die vom Ornament ausgeht, nicht nur um die Frage nach geglückter oder missglückter Kunst handelt — also nach der Frage, ob die Erzählung des Mannes gefällt, oder ob sie unschön, weil von Zierde erdrückt, ist — wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass es sich bei dieser Geschichte um eine Fabel über Fabeln handelt. Denn die Gattung der Fabel hat als ihr Gravitationszentrum, also der auf etwas abzielende Pfeil, eine Lehre, Weisheit oder Moral, die mit Hilfe narrativer Mittel weitergegeben werden soll. Scheitert die Erzählung, so ist auch die moralische Erziehung der Leser oder Zuhörer gefährdet.³

Hinter dieser Angst verbirgt sich eine noch viel umfassendere und für das 18. Jahrhundert charakteristische Sorge.⁴ Es handelt sich dabei um eine Änderung in Hinblick auf die semiotische Herstellung von Faktizität, bedingt durch die Trennung der Einheit von Anschauung, beziehungsweise Dingwelt und Begriff.⁵ Wird im Mittelalter und Barock das Spiel mit willkürlichen Zeichen noch als ein problemloses Mittel angesehen, um die Wahrheit der göttlichen Schöpfung zu

³ Zur Gattung der Fabel vgl. zum Beispiel: Hasubek, Peter (Hg.): *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Schmidt 1982.

⁴ Schneider, Sabine: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998, S. 17.

⁵ Wellbery, David: „Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation“. In: Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 175-204, hier: S. 186.

entschlüsseln,⁶ so regt sich im Zeitalter des Rationalismus ein zunehmendes Unbehagen gegenüber diesen Zeichenspielen, da sich das Gefühl mehrt, dass die begriffliche Welt, die eigentlich nur Anschauung und Erkenntnis miteinander vermitteln sollte, auch als Störung zwischen diese beiden Ebenen treten und den Menschen damit auch von der ihn umgebenden Natur entfremden kann. Nur Gott hat anschauende Erkenntnis und kann daher alle Wahrheiten intuitiv und begriffslos erfassen. Weil die Vernunft des Menschen jedoch beschränkt ist, muss er sich willkürlicher Zeichen der Vermittlung bedienen, die aber nicht mehr intuitiv sind und so auch nicht mehr gewiss mit der Natur, die sie bezeichnen, in Verbindung stehen.⁷ Das Problem, das sich im 18. Jahrhundert auftut, und das Foucault den „Übergang von der klassischen zur modernen Episteme“⁸ nennt, besteht also, wie David Wellbery es in seiner Besprechung dieser Lessingschen Fabel ausführt, in einem paradoxen Zustand:

Die Einführung des semiotischen Substituts, das allein ihn [den Menschen, Anm. AW] zur Erfassung und Begründung moralischer Wahrheiten fähig macht, führt zu einer symbolischen Erkenntnis, die trocken und tot ist, negiert damit die Wirkungskraft der moralischen Wahrheit und öffnet der Unmoral Tor und Tür.⁹

Dieses „Substitut“ ist im Falle Lessings die „Zierde“, d. h. es sind die ornamentalen Formen, die auf dem Bogen angebracht sind. In beiden Fällen, bei Bogen wie auch dessen Verzierung, handelt es sich um Formen der Kunst. Der Bogen ist die Geschichte, die die Moral transportieren soll, die darauf angebrachten Szenen der Jagd, also Szenen dessen, was die Geschichte tun soll, sind repräsentative Verdoppelungen der Fabel selbst. In dieser Verdoppelung liegt die Gefahr, der das Zeichen ausgesetzt ist. Da es willkürlich gesetzt ist, kann es sich auch vom Ding, das es bezeichnen

⁶ Vgl. Duby, Georges: *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.

⁷ Wellbery, „Das Gesetz der Schönheit“, S. 181.

⁸ Vgl. Foucault, Michelle: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

⁹ Wellbery, David: *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1984.S. 181.

soll, abwenden und zum „Zeichen des Zeichens“, also zum leeren Spiel der Zeichen an der Oberfläche, werden.¹⁰ Die Gefahr des Ornaments ist also jene, eines sich verselbstständigenden Substituts.¹¹

Dass dieses semiotische Problem zeitgleich mit den Beginnen der Ästhetik als Feld der Wissenschaft auftritt, ist kein Zufall, denn gerade die Kunst kann die erstarrten, weltlosen Begriffe beleben, indem sie direkte Anschauungen vermittelt, die auf nichts weiter außer sich verweisen und damit den Status der verloren geglaubten anschauenden Erkenntnis wieder ins Spiel bringen und so die Idee oder Wahrheit selbst vorstellen, ohne bloß darauf zu verweisen. Das Ornament ist in dieser Hinsicht der Grenzbegriff der Kunst selbst, da es keine direkten Anschauungen vorstellt, sondern stets verweist und zwar, und umso schlimmer, nicht auf die Welt, sondern auf seinen eigenen Zeichencharakter. Das Ornament ist die Form des zuvor dargestellten Paradoxons: Es ist Ausdruck der Freiheit des Menschen sich von der Natur zu lösen und diese frei reflektieren zu können. Aber gerade diese Lösung kann, sofern sie überhand nimmt, den Verlust jeglichen Bezugs zur als göttlich angesehenen Schöpfung bedeuten.

Taucht jenes entwurzelte Substitut, welches das gefährliche Ornament in der Ideenwelt des 18. Jahrhunderts darstellt, zu Beginn des Jahrhunderts noch hauptsächlich in Warnungen wie eben bei Lessing oder auch bei Rousseau¹² auf, so ist die ästhetische Theorie gegen Ende des Jahrhunderts immer geneigter, diese Form als essentiellen Bestandteil des Schönen selbst zu begreifen. Als wichtige Vertreter, die diese Entwicklung hin zu einem Anerkennen des Ornaments als Form der Freiheit vorantreiben, werde ich im Folgenden Immanuel Kant (1724-1804), Karl Philipp Moritz (1756-1793) und Friedrich Schiller (1759-1805) anführen. Alle drei definieren Kunst als eine Form,

¹⁰ Vgl. dazu ebda, S. 186.

¹¹ Vgl. dazu Derridas Lektüre des Rousseauschen Werks. Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/Main 1974, S. 245-282.

¹² Vgl. dazu zum Beispiel Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam 1998 oder auch ders.: „Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist (1753). In: Zischler, Hans (Hg.): *Jean-Jacques Rousseau. Sozialphilosophische und politische Schriften*. München: Artemis & Winkler 1996.

die keinen Zweck außerhalb ihrer selbst hat. Ich werde mich im Folgenden, unter Bezugnahme auf Kant und Schiller, vor allem der Theorie Karl Philipp Moritz' zuwenden.



Das Ornament zwischen Freiheit und Zweck

Karl Philipp Moritz verfasst 1793 unter dem Titel *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* die erste umfassende Studie zum Ornament. Die Schrift ist, wie ich zeigen werde, gespalten zwischen einer Affirmation der Autonomie der Kunst auf der einen Seite und einer Rückführung dieser Freiheit unter den Begriff der Moral andererseits. In dieser Hinsicht bildet Moritz eine Art Brücke zwischen der subjektorientierten Theorie Kants und der Position Schillers, der die sinnliche Welt mit jener der Vernunft verbinden möchte.

Schon Kant hatte sich in der Theorie der Urteilskraft (1790) dem Ornament auf prinzipiell positive Weise zugewandt, indem er zwei Formen von „Zierarth“, nämlich die „zweckgebundene“ und die „zweckfreie Schönheit“ unterscheidet.¹³ Während erstere bloß „Schmuck“ ist und der Schönheit Abbruch nicht gerecht wird, können Zierformen auch eine ganz besondere ästhetische Qualität annehmen. Dies geschieht, wenn „die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen unterhalten, und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urteilskraft zu beschäftigen“¹⁴ vermag, wenn sie also nicht mehr bloß schmückend an den Gegenstand angebracht werden, sondern selbst freie Gegenstände der ästhetischen Betrachtung werden. Für Kant sind solche freien Zierden

¹³ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 146: „Es gibt zwei Arten von Schönheit: freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), oder bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhaerens*). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. Die erstern heißen (für sich bestehende) Schönheiten dieses oder jenes Dinges; die andere wird, als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besondern Zwecks stehen, beigelegt.“

¹⁴ Ebda, S. 262.

Arabesken, Laubwerk oder Tapetenmuster.¹⁵ Der qualitative Unterschied besteht für ihn demnach nicht im Unterschied der Formen, ein Bild kann ebenso zweckgebunden und bloß schmückend sein wie ein Ornament, sondern in der Funktion, indem das Ornament als frei von Zweck betrachtet wird.¹⁶

Im Anschluss an Kants ästhetische Theorie erkennt Schiller das freie Spiel der Kunst ebenfalls als entscheidendes ästhetisches Primat, versucht jedoch eine Vorstellung davon zu finden, wie dieses Spiel an die moralische Welt zurückgebunden werden kann, denn Schiller möchte zeigen, dass der Mensch von der Kunst „erzogen“ wird, d. h. dass er erst durch die Ästhetik zu einem Vernunftwesen wird.¹⁷ Während bei Kant das Moment der Freiheit auf Seiten des Subjekts verortet ist, das frei von Fremdbestimmung die eigene Urteilskraft gebraucht, um selbstgewählt zu bestimmen, was schön ist, versucht Schiller, diese Freiheit in der Autonomie des Kunstwerks unabhängig vom Subjekt zu gründen. Beide sind der Meinung, dass das wahrhaft schöne Kunstwerk keinem äußeren Zweck dient, sondern lediglich in sich geschlossen stimmig ist, doch während Kant das Schöne aus der Position des Subjekts heraus bestimmt, ist es für Schiller das Kunstwerk selbst, das, indem es dieses Moment zweckmäßiger Freiheit vorstellt, das Subjekt darin unterstützt, zum Vernunftwesen zu werden. Damit steht das Schöne für Schiller an der Kreuzung von zweckloser Freiheit im Spiel der sinnlichen Natur und der Welt der Vernunft, wobei die sinnliche Komponente erst über die Begriffe des Verstandes vermittelt erscheinen kann und daher keine andere Realität hat, als diese vermittelte.

Moritz findet seinen eigenen Weg, Neigung und Pflicht zusammenzubringen, indem er das Ornament zwar als freies Spiel aufwertet, das jedoch mit dem Gegenstand ein organisches Ganzes

¹⁵ Ebda S. 146: „So bedeuten die Zeichnungen à la greque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.“

¹⁶ Zu dieser frühen Freiheit des Ornaments vgl. u. a. auch Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*. Dresden und Basel: Verlag der Kunst 2007.

¹⁷ Vgl. Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam 2000.

bilden soll, sodass eine dahinter zu Grunde liegende Idee zum Vorschein kommt. Die Vorstellung des organischen Ganzen taucht auch im 19. Jahrhundert in veränderter Form auf bestimmende Weise wieder auf, wie ich im nächsten Abschnitt zeigen werde. Ich möchte daher auf diesen in sich widersprüchlichen Text Moritz' genauer eingehen.

Wie auch Kant und Schiller vertritt Moritz die Auffassung, das Ornament nicht schon a priori abzuwerten und in den Bereich der Nicht-Kunst oder der bloß schlecht gemachten Kunst zu tun. Seiner Meinung nach sind Ornamente nicht prinzipiell fehlgeleitet und damit gefährlich. Ganz im Gegenteil, denn:

So wie nun aber schon der Anblick des gewölbten Himmels, der grünen Wiesenfläche und des Blattes am Baume, die Seele welche mit ruhigen Sinnen diesem Anblick eröffnet ist, unmerklich emporzieht und veredelt, so kann auch die geringste wohlgewählte Zierrath durch das Auge die Seele ergötzen, und unmerklich auf die Verfeinerung des Geschmacks und Bildung des Geistes wirken.¹⁸

Ornamente haben also, laut Moritz, einen durchaus entscheidenden erkenntnistheoretischen Stellenwert innerhalb der Künste, da sie, als Erscheinungsformen an der Oberfläche, den Menschen „emporziehen“ und so über das Tier erheben. Das Tier selbst kennt weder Tiefe noch Oberfläche, da beide Bereiche für dieses in eins fallen, der Mensch kann jedoch, dank der Zeichen, die ihm zur Verfügung stehen, diese auch entkoppeln und im freien Spiel der Reflexion aufeinander beziehen. Was bei Lessing u. a. noch Gefahr ist, erscheint hier nun als das spezifisch reflexive Potential des Menschen. Das Verlangen nach Verzierungen ist damit aber kein Laster, sondern ein „edler Trieb der Seele“:

Daher ist selbst das Streben nach Verzierung ein edler Trieb der Seele, wodurch der Mensch sich von dem Thiere, das nur seine Bedürfnisse befriedigt, unterscheidet — und

¹⁸ Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793. Mit einer Einführung von Hanno-Walter Krieff.* Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl 1986, S. 4.

wenn dieser Trieb nicht mißgeleitet wird, so ist er eben so wohlthätig als der Trieb nach Wissenschaft und nach der hohen Kunst.¹⁹

Ich möchte an dieser Stelle zwei Aspekte hervorheben: Einerseits ist das entscheidende Argument für Moritz' Forderung nach der Autonomie der Kunst, dass sich der Mensch im Streben nach ornamentalen Formen über das Tier erheben kann. Andererseits schreibt sich auch in diese Theorie wieder eine Gefahr ein, denn das Ornament kann auch „mißgeleitet“ werden. Die Möglichkeit der Entkoppelung von Natur und Spiel der Formen ist hier also zwar Bedingung der Möglichkeit der Selbsterkenntnis des Menschen, sie ist aber auch eine große Gefahr, da das Spiel an einer „reinen“ Oberfläche, die in keinem Bezug zur Welt steht, den Bezug des Menschen zu dieser verunmöglichen würde.

Die Möglichkeit des Spiels und damit der allumfassenden Autonomie der Kunst wird als Bedingung der Unterscheidung von Mensch und Tier gesetzt, doch scheint es, dass diese letzte Grenze nicht nur nicht überschritten werden darf, sie darf auch nicht erreicht werden. Das Ornament als reines Spiel des Spiels bedeutet auch für Moritz eine „Mißleitung“. Denn wenn der Mensch sich nur in Bezug auf die „Natur“, derer er Teil ist, erkennen kann, so muss selbst das scheinbar reinste Spiel noch einen Bezug zu dieser Natur herstellen. Das bringt Moritz insofern in eine argumentativ schwierige Lage, als das freie Spiel der Kunst einerseits die höchste Auszeichnung des Menschen ist, andererseits aber auch seinen größten Fehlgang bedeutet. Es braucht also ein vermittelndes Drittes. Für Moritz ist das die gemeinsame *Idee*, die hinter Ding und Ornament steht.

Gefordert ist hier dann eine Entsprechung von Form und Inhalt, wobei dem Inhalt der unumstrittene Vorrang zu gewähren ist. Für das Ornament gilt also, dass es mit dem Gegenstand, an dem es erscheint oder angebracht ist, übereinzustimmen hat. Zwar hat nun die Zierde keinen Gegenstand, aber sie verweist auf einen solchen und soll daher lediglich als eine Art Katalysator

¹⁹ Ebd.

fungieren, der die Aufmerksamkeit des Menschen auf sich zieht, sie bündelt und an den zu erkennenden Gegenstand bindet²⁰. Moritz dazu:

Unter Zierrath denken wir uns dasjenige gleichsam Ueberflüßige an einer Sache, wodurch sie nicht nützlicher wird, als sie schon war, sondern nur besser ins Auge fällt. Durch die angebrachte Zierrath soll unsere Aufmerksamkeit mehr auf die Sache selbst hingehftet werden, so daß wir bei ihrem bloßen Anblick gern verweilen. Die Zierrath muß also nichts fremdartiges enthalten, sie muß nichts enthalten, wodurch unsere Aufmerksamkeit von der Sache abgezogen wird, sondern sie muß vielmehr das Wesen der Sache, woran sie befindlich ist, auf alle Weise andeuten, und bezeichnen, damit wir in der Zierrath die Sache gleichsam wieder finden.²¹

Ornamente stellen so *an der Oberfläche* die Möglichkeit her, die Natur zu beseelen, indem sie das tiefere „Wesen der Sache“ für uns zugänglich machen.²² An dieser Passage finde ich bemerkenswert, dass, obwohl Moritz schon zuvor wieder eine indirekte Hierarchie der Künste hergestellt und das Ornament dadurch abgewertet hat, er doch den Grundstein für ein moderne und anti-mimetische Auffassung von Kunst liefert, die uns auch in Kürze in den Theorien der frühen Avantgarden des späten 19. Jahrhunderts wieder begegnen wird. Wenn die Aufmerksamkeit durch das Ornament so gebündelt wird, dass „wir in der Zierrath die Sache gleichsam wieder finden“, braucht diese Sache eigentlich nicht zwangsläufig dargestellt zu werden, da sie bereits — und zwar in den Zeichen des Ornaments aufgehoben — präsent ist. Schön ist in dieser Hinsicht dann aber nicht nur, was die Natur täuschend echt abbildet und nachahmt, sondern eben jene Zeichen, die es ermöglichen „die

²⁰ Als Gegenmodell zu solchen bloß vermittelnden Zeichen bildet sich im 18. Jahrhundert das semiotische Modell der „natürlichen Zeichen“ aus. Im Gegensatz zu den anderen Zeichen, die „leer“ oder „flach“ und damit irreführend sein können, haben die „natürlichen Zeichen“ immer einen direkten Bezug zu Tiefe und Wahrheit der Natur. Vgl. dazu zum Beispiel: Albrecht, Michael et. al. (Hgs.): *Aufklärung. Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Thema: Die natürliche Theologie bei Christian Wolff. Bd. 23.* Hamburg: Meiner 2011 oder Schneider, „Die Schwierige Sprache des Schönen“.

²¹ Moritz, S. 18.

²² Diese an der Oberfläche hergestellte Tiefe ist auch, was Hugo von Hofmannsthal sehr beschäftigt hat und was uns daher im nächsten Kapitel dieser Arbeit wieder begegnen wird. So sagt Hofmannsthal zum Beispiel im *Buch der Freunde*: „Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche?“ siehe: Hugo von Hofmannsthal: „Buch der Freunde“. In: Bernd Schöller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.): *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III (1925-1929)*. S. 233-302, hier: S. 268.

Sachen [...] wieder [zu] finden". Die Sache liegt also gewissermaßen bereits in ihrer Verzierung, also in ihrer Rahmung oder am Rand ihrer selbst.

Da die „Sache“ also durch Zeichen im Ornament vermittelt ist, „liegen die Grundsätze des Geschmacks“, wie Moritz betont „eben sowohl im Verstande, als im Gefühl. — Man glaubt zu fühlen, daß etwas schön ist; *man fühlt es durch den Gedanken* (meine Hervorhebung, AW).“²³ Dieser Gedanke steht im Widerspruch zu Kants ästhetischer Theorie, denn jener war davon ausgegangen, dass das Schöne stets ohne fix bestimmten Begriff ist. Im Gegensatz zu Kant geht Moritz in seinem Formalismus weiter und legt dem Schönen, da es begrifflich vermittelt ist, objektive Kriterien zu Grunde. Schönheit ist für ihn nicht bloß subjektives Empfinden, sondern begrifflich vermittelte Arbeit des Verstandes. Für Moritz gilt: „Über Geschmack kann — und muss sogar — gestritten werden.“²⁴ Damit rückten das Schöne und das Ornament wieder ein Stückchen näher zusammen.

Dieser Janusköpfigkeit der Kunst, die einerseits Anteil hat an den sinnlichen Dingen der Natur, andererseits nur dadurch erschlossen werden kann, dass sie dem Verstand und damit den Begriffen unterstellt wird, wird in Moritz' Theorie Ausdruck verliehen, wenn er sagt, dass man zwar glaubt, etwas direkt zu fühlen, dass man es aber nur „durch den Gedanken“ fühlt. Damit wird der rein sinnlichen Erkenntnis der Boden entzogen, denn sie kann nur im Modus des „als ob“ wirken, indem der Verstand sie zwar hervorbringt, sie aber als ursprünglich erscheinen lässt.²⁵ Gleichzeitig wird durch diese Vorstellung aber auch die Autonomie der Kunst und damit auch das Spiel derselben, rein um ihrer selbst Willen, aufgewertet. Hierin ähneln sich die Theorien Moritz' und Schillers.

Doch Moritz nimmt diese Freiheit der ästhetischen Zeichen sogleich wieder zurück, indem er die Erscheinungsformen der Kunst einer Hierarchie unterstellt. Obwohl er zuvor schon festgestellt

²³ Moritz, S. 67.

²⁴ Ein Kapitel ist der „Widerlegung des falschen Ausspruchs: *de gustibus non est disputandum*“ gewidmet. Moritz, S. 67.

²⁵ Vgl. Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 2002.

hatte, dass die Verzierung ein „edler Thrieb der Seele“ ist, darf sie dennoch „nichts fremdartiges“ enthalten als die „Sache“ selbst, das heißt, als die im Kunstwerk zum Ausdruck gebrachte Idee.

Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, wählt Moritz das Beispiel des Rahmens: „Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus einem und demselben Grundsatz. Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in demselben Vollendete.“²⁶

Denselben Gedanken findet er auch in der Form der Vase veranschaulicht:

Das eigentlich Fassende selbst, die Vase dienet schon an sich zur Zierrath, weil sie den Begriff des Isolierens oder des in sich Fassens durch sich selbst bezeichnet. Die Form der Vase ergibt sich von selbst aus der natürlichen Idee des Fassens.²⁷

Dass Rahmen und Vase für Moritz ideale Formen des Ornamentalen sind, verweist einerseits darauf, dass die Gegenstände, die verziert werden sollen, nicht einfach von Natur aus gegeben sind — deswegen kann es auch nicht die Aufgabe der Kunst sein, sie mimetisch abzubilden — sondern, dass sie gerahmt, beziehungsweise gefasst werden müssen. Indem der Gegenstand gerahmt wird, hebt er sich von den anderen Dingen um ihn herum ab und tritt aus der Gleichförmigkeit seiner Umwelt heraus.²⁸

Andererseits bindet Moritz das Ornament dadurch auch wieder an seinen Funktionalitätswert in Hinblick auf den zu verzierenden Gegenstand und unterbindet somit die Freiheit, die er dieser Form zunächst gewährt hatte, was an spätere materialistische und funktionalistische Theorien wie zum Beispiel jene von Gottfried Semper erinnert. Der Rahmen ist deswegen eine ideale Form, weil er begrenzen, umgürten, eben den Gegenstand rahmen kann. Ebenso verhält es sich bei der Vase.

²⁶ Moritz, S. 6.

²⁷ Moritz, S. 39.

²⁸ Der Rahmen bleibt bis ins 20. Jahrhundert hinein ein heiß diskutiertes Thema in Hinblick auf die Funktionen und Grenzen des Ornaments. Vgl. dazu zum Beispiel: Simmel, Georg: „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“. In: Kramme, Rüdiger et. al. (Hgs.): *Gesamtausgabe. Bd. 7. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 101-108. Semper, Gottfried: *Gesammelte Schriften. Bd. 2. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Bd. 1. Textile Kunst.* Henrik Karge (Hg.). Hildesheim et. al.: Olms-Weidman 2008, S. XXVII.

Zwar erachtet Moritz das Schöne auch als in den Bereich des Geschmacks fallend, doch mangelnde Funktionalität, also die Verweigerung der Rahmungsfunktion, zum Beispiel indem sich das Ornament selbst an die Stelle des Bildes setzt, macht das Ornament zu einer *bloßen* „Spielart des Geschmacks“.²⁹

Anders als Kant erachtet Moritz das Schöne also nicht völlig frei von Zweck, aber es ist ein Unterschied zwischen dem Spiel der Zeichen, die auf zweckvolle Weise der sich ausdrückenden Idee dienen wollen, und einem Spiel, das völlig eigene Wege einschlagen würde. Ein solches zweckentfremdetes Spiel mit ornamentalen Zeichen tadelt Moritz entschieden. Er beobachtet es zum Beispiel im Stil der Gotik: „Eine Spielart des Geschmacks, welche sich in der durchbrochenen Arbeit äußert, erstreckt sich von dem Münster in Straßburg, bis auf die Schnalle am Schuh, und den stählernen Knopf am Kleide.“³⁰ Und eben weil man über Geschmack sprechen kann, kann man ihn auch werten und sehen, ob die verwendeten Stilmittel passend sind oder nicht. Diese Auffassung wird ein paar Jahrzehnte später die allgemeine Meinung sein, die im Historismus Stile kopiert, um sie für den Inhalt, beziehungsweise die dahinter stehenden Ideen und Ideale, passend zu machen.³¹



Sonderfall Allegorie

Eine klare Wertung gibt Moritz dann auch im Fall der Allegorie ab, die er als eine spezielle, und zwar scheinbar besonders gefährliche, Form des Ornaments auffasst und eigens ausführlich bespricht. Ganz der Tradition des 18. Jahrhunderts entsprechend, hält Moritz nicht viel von dieser

²⁹ Moritz, S. 16.

³⁰ Ebda.

³¹ In seiner Einleitung zu Moritz' Vorbegriffen schreibt Hanno-Walter Krieff: „Moritz greift hier mit seiner prinzipiellen Betrachtungsweise auf das 19. Jahrhundert voraus. Man fühlt sich bereits an die Materiallehre von Gottfried Semper erinnert.“ Ebda.

Form der Figurenrede. Rhetorische Figuren sind für ihn nur dann schön, wenn sie auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst, so dass sie für sich allein genommen bedeutsam sind und die ihnen zu Grunde liegende Idee vollständig fassen und ausdrücken. Moritz kennt noch nicht die Unterscheidung, die Goethe später in Hinblick auf den Unterschied von Allegorie und Symbol formuliert, weswegen er die nach außen gewandte Allegorie als „bloßes Symbol“³² beschreibt. Die Unterscheidung, die er zwischen der Allegorie und dem an sich Schönen trifft, kommt der Goetheschen Definition jedoch schon ungewöhnlich nahe. In den *Maximen und Reflexionen* wird Goethe später dazu Folgendes schreiben:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.³³

Anders als das Ornament, das erst in der Theoriebildung der Ästhetik explizit Thema wird, hat die Trope der Allegorie schon eine lange theoretische Tradition, die bis in die alten Rhetorikbücher der Antike zurückreicht. Goethe steht in dieser Hinsicht am Ende einer Entwicklung des 18. Jahrhunderts, durch welche die Allegorie zunehmend abgewertet wird. Moritz ist dabei einer der ersten, der den Wert der Allegorie in Frage stellt und sie zu einem bloßen Beiwerk und „Zierrath“ deklassiert. Bei Johann Joachim Winckelmann war die Allegorie zum Beispiel noch ganz unter der Idee der „natürlichen Zeichen“ gestanden und daher als Kunstform unproblematisch erachtet worden.³⁴ Während Goethe der Allegorie eine unrechtmäßige Trennung von Bild und Bedeutung

³² Ebda, S. 42.

³³ Goethe, Johann Wolfgang von: *Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Max Hecker (Hg.). Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1907, S. 230-231.

³⁴ Winckelmann, Johann Joachim: *Versuch über die Allegorie. Besonders für die Kunst*. Dresden: Walther, 1766.

vorwirft, sieht Winckelmann diesen Unterschied als in der Allegorie, die er in abstrakte und konkrete unterteilt, selbst angelegt. In dieser Unterscheidung von abstrakter und konkreter Allegorie ist die Vorstellung einer organischen Verbindung von Bedeutendem und Bedeutetem, wie man sie in Goethes Definition des Symbolischen findet, lediglich eine Unterform des Allegorischen, das dadurch eine gerne gepflegte ästhetische Ausdrucksform blieb.

Moritz aber wertet die Letztere entschieden ab, da allein ihr Zeichencharakter nicht die innere Vollkommenheit des Schönen erreichen kann. Er weist der Allegorie den gleichen Status zu wie dem Buchstaben, den er als ein rein sekundäres kommunikatives Mittel ohne eigenen ästhetischen Wert darstellt:

Sobald eine schöne Figur noch etwas außer sich selbst anzeigen und bedeuten soll, so nähert sie sich dadurch dem bloßen Symbol, bei dem es, so wie beim Buchstaben, womit wir schreiben, auf eigentliche Schönheit nicht vorzüglich ankömmt. — Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganze sey. Ein Obelisk bedeutet — die Hieroglyphen daran bedeuten etwas nach außen zu, das sie nicht selber sind, und erhalten bloß durch diese Bedeutung ihren Werth — weil sie sonst an sich selber ein müßiges Spielwerk wären.³⁵

Diese konstruierte mediale Qualität, die der Allegorie immer eine Mittlerrolle zwischen Wirklichkeit und der schönen Darstellung ihrer selbst zukommen lässt, wird ihr später auch von Kant vorgeworfen, der sie von der Poesie absondert, der Beredsamkeit zuordnet und damit, als sogar moralisch verwerflich, abwertet. In der Poesie hat der Dichter durch das freie Spiel der Einbildungskraft die Möglichkeit, die subjektive Zweckmäßigkeit des ästhetischen Geschmacksurteils in Übereinstimmung mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes herzustellen. Der Redner entfremdet das schöne Spiel der Einbildungskraft jedoch, da er sie seinen eigenen Interessen

³⁵ Moritz, S. 42.

und Zwecken unterstellt. Die moralische Verwerflichkeit der Rhetorik, und hier insbesondere der Allegorie, liegt für Kant also darin, dass Letztere mit quasi entfremdeten schönen Ideen spielt.

Während Kant zwar das Ornament aufwertet, die Rhetorik aber grundsätzlich ablehnt, wählt die Theorie Moritz' wiederum einen Mittelweg. Allegorien und ihre Buchstäblichkeit haben durchaus einen nicht zu verachtenden, vermittelnden Zweck, da sie „eine Art von erklärender, höherer Sprache“³⁶ sein können, sie dürfen aber niemals Selbstzweck werden. Hier wiederholt Moritz die gleiche Geste, die er zuvor schon bei seiner allgemeinen Besprechung des Ornaments angebracht hatte, um Letzteres zwar aufzuwerten, gleichzeitig aber auch zu begrenzen und erneut der höheren Idee des Schönen unterzuordnen. In Bezug auf die Allegorie kann man daher Folgendes lesen:

Wo die Allegorie statt findet, muß sie immer untergeordnet, sie muß nie Hauptsache seyn — sie ist nur Zierrath — und bloß allegorische Kunstwerke sollen eigentlich gar nicht statt finden, oder doch nie vorzüglich um der Allegorie willen für wahre Kunstwerke gelten.³⁷

Anhand von Moritz Besprechung der Allegorie wird letztlich deutlich, wie sehr auch er noch das Ornament als gefährliche Form erachtet. Auch für ihn wie für so viele seiner Zeitgenossen, ist es von besonderer Wichtigkeit, diese sekundären Zeichen wie Buchstaben, Hieroglyphen, Allegorien und „Zierrath“ aller Art, stets zur Nebensache zu machen und als „untergeordnet“ zu behandeln. In der Position eines Zuträgers und Vermittlers können sie klärend wirken und dadurch insofern Wert erlangen, als sie das Schöne stützen. Setzen sie sich jedoch als Selbstzweck, so sind sie auf alle Fälle abzulehnen:

Die allegorischen Vorstellungen sollen das Ganze nur umgängeln; nur gleichsam an seinem äußeren Rande spielen — nie aber das innere Heiligtum der Kunst entweihen

³⁶ Moritz, S. 43.

³⁷ Ebda, S. 43.

— sobald sie auf diese Weise untergeordnet bleiben, und in ihre bescheidene Grenze treten, sind sie schön —
Überschreiten sie aber diese Grenzen, wie z. B. die Figur, welche die Gerechtigkeit mit verbundenen Augen, dem Schwerdte in der einen und der Waage in der andern Hand darstellt, so ist nichts dem wahren Begriff des Schönen mehr widersprechend, als dergleichen Allegorien.³⁸

An dieser Passage lässt sich erkennen, mit welcher Abneigung Moritz dem tatsächlichen Überhandnehmen durch das Ornament gegenüber steht, wobei die Allegorie hier als Paradebeispiel eines renitenten Beiwerks angeführt wird. Es ist daher nicht erstaunlich, dass es gerade diese Form ist, die, wie ich in Kapitel II darstelle, im Jugendstil und dessen Aufwertung des Ornaments zum bevorzugten Darstellungsmittel wird. Zusammenfassend ergibt sich nun vorerst folgendes Bild: Während im frühen 18. Jahrhundert vor dem Ornament gewarnt wird, weil es ein „gefährliches Supplement“ ist, das potentiell überhand nehmen kann und so die moralische Lehre verstellen kann, setzen sich Theorien ab Kant zunehmend auch mit den produktiven Aspekten des Ornaments auseinander. Dabei wird sichtbar, dass Letzteres ein durchaus nicht unproblematischer Grenzbegriff zwischen der Freiheit der Kunst und dem Zwang ihrer, an höhere Ideen eines göttlichen Schöpfungswillens gebundenen, Zweckmäßigkeit ist.

Ich habe in diesem Abschnitt die Theorie Karl Philipp Moritz' genauer dargelegt. Er hat sich als erster auf ernsthafte Weise mit dem Ornament auseinandergesetzt und verdeutlicht dabei die Debatten seiner Zeit, die das Ornament nicht so recht zwischen Freiheit und Zwang einordnen können. Ich wollte die beiden Tendenzen seiner Theorie verdeutlichen: Einerseits denkt er Kunst als autonom, da bereits der Wunsch Gegenstände zu verzieren Ausdruck des edlen Gemüts des Menschen ist — diese Autonomie der Kunst ist es auch, was Schiller befördern möchte. Das freie, von der Natur abgelöste und damit potentiell abstrakte Spiel mit Zeichen und Formen ist Ausdruck der Freiheit des Menschen und damit ein Zeichen des Unterschieds von Mensch und Tier.

³⁸ Ebda, S. 44.

Andererseits darf dieses Spiel aber nicht tatsächlich freigelassen werden, sondern muss einem höheren Zweck unterstellt werden. Dies kann, worüber man streiten kann, mehr oder weniger gut erreicht werden.

Zwei konfligierende Auffassungen von Kunst laufen in der Theorie Moritz' parallel: Künstlerische Formen sind einerseits zeitloser Ausdruck der kreativen Arbeit des menschlichen Verstandes und damit sich selbst Mittel und Zweck; andererseits sollen sie Materialisierungen dahinter liegender Ideale sein und haben daher etwas, das ihnen vorgängig ist und auf das sie sich auf passende Weise beziehen müssen. Beide Auffassungen spielen, so meine ich, für das 19. Jahrhundert eine besondere Rolle. Dies möchte ich im nun folgenden Abschnitt erörtern.

Stile: Von der Idee zu Material und Funktion

Ziel des vorhergehenden Abschnitts war es zu beobachten, inwiefern das Ornament in der ästhetischen Begriffsbildung des 18. Jahrhunderts als ein — durchaus problematischer — Grenzbegriff fungiert, durch den das Schöne vom bloßen „Schmuck“ getrennt werden kann. Mit Kants Unterscheidung zwischen „anhängender“ und „freier“ Schönheit kann das Ornament nicht als etwas dem eigentlichen Kunstwerk bloß Äußerliches und Beigegebenes bestimmt werden. Kunstwerke können dann entweder zweckfrei sein und „gar keinem Gegenstande“ zukommen, dann sind sie schön. Wenn sie diesen Zustand nicht erreichen, so können auch Kunstwerke selbst zu bloß „anhängenden“ Schönheiten, also zu bloßem Schmuck werden. Damit wird das Ornament als vollkommenes freies Spiel paradoxerweise tatsächlich zum Sinnbild des gelungensten Kunstwerks.

Um das Kunstwerk vor gefährlichen Abschweifungen zu bewahren, muss es wie das Ornament an ein Höheres gebunden werden, an ein *Absolutes*, dem beide unterstehen und dessen passender

Ausdruck sie sein sollen. Im 18. Jahrhundert ist dieses höhere Ganze die Idee.³⁹ Obwohl die Verbindung zwischen der Natur als Schöpfung Gottes und den Zeichen, die diese auf ganze und passende Weise erfassen sollen, als gestört erkannt wird, besteht dennoch ein Vertrauen, dass es solche passenden Zeichen gibt, die der in der Natur zu Grunde liegenden Welt der Ideen Ausdruck verleihen können. Für jeden Gegenstand, und dies gilt besonders für das Kunstwerk, das den vermeintlich göttlichen Ideen am direktesten Ausdruck verleihen kann, müssen die passenden Zeichen gefunden werden. Ornamente sind solche Zeichen, denn sie bilden die Grenze zwischen göttlicher Idee und menschlichem Verstand.

Soweit die Haltung des 18. Jahrhunderts in Hinblick auf das Ornament. Ich werde nun zeigen, inwiefern sich das Verständnis von Einheit von Kunstwerk und Ornament als Ausdruck einer allgemein gültigen Ideenwelt im 19. Jahrhundert verändert. War man ursprünglich davon ausgegangen, dass die göttliche Anschauung der Natur, die dem Menschen nur sekundär gegeben ist, mit Hilfe der passenden Zeichen absolut dargestellt werden könne, so macht dieses Denken zunehmend einem Relativismus der Formen Platz, der nicht mehr von universeller Gültigkeit, sondern stattdessen von der historischen Bedingtheit von Ideen ausgeht. Damit wird zwar nicht die Vorstellung eines transzendenten Absoluten verabschiedet, wohl aber der Glaube, dieses Absolute in seiner ganzen Fülle darstellen zu können. Mich interessieren die Auswirkungen, die dieser Zweifel an der direkten Darstellbarkeit der Ideenwelt und vor allem des Naturschönen auf jene Ansprüche hat, die an die Form des Ornaments herangetragen werden. Die historische Bedingtheit löst die universelle Gültigkeit ab. Die Weichen für den Historismus werden gestellt.

Dem Historismus dient die Verwendung ornamentaler Bausätze dazu, die Geisteswelten vergangener Epochen zu beschwören und aus dem baulichen Material auferstehen zu lassen. Diesem Gedanken liegt die Vorstellung zu Grunde, wie sie von Theoretikern wie den Architekten Karl

³⁹ Vgl. Schneider: „Die schwierige Sprache des Schönen“.

Bötticher (1806-1889) oder Gottfried Semper (1803-1879) propagiert wird, dass die Materialarten, die einer Kultur zur Verfügung stehen, jeweils spezifische ornamentale Formen hervorbringen. Im Gegensatz zur ersten Phase des Historismus, der in der sterilen und statischen Reproduktion vergangener Formen gefangen ist und keinen eigenen Stil hervorbringen kann, beobachtet man um 1860, dass das Leben selbst ornamentale Formen produziert. Der Mann, der dies einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht, ist der Evolutionsbiologe Ernst Haeckel (1834-1909). Er gelangt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu ungewöhnlicher Popularität. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass er einen ersten Ausweg aus der Stillosigkeit des Historismus anbietet. Da ich die Erkenntnis der Ornamentalität des Lebens selbst als eine *der* bestimmenden Einsichten für die Bewegungen des Jugendstils halte, wird Haeckel den letzten Abschnitt dieses Kapitels einleiten. Wie das Zeitalter der Stillosigkeit der Stile, aus der die Avantgarden des späten 19. Jahrhundert ausbrechen wollen, begonnen hat, wird Gegenstand des folgenden Abschnitts sein.



Material und Bewegung der „inneren Bauformen“

Moritz' Theorie, die von der Kantschen Unterscheidung von „anhängender“ und „freier“ Schönheit beeinflusst ist, stand in dem Bestreben, das freie Spiel des Ornaments nicht ausufern zu lassen, sondern wieder einem höheren geistigen Prinzip zu unterstellen. Der „innere Bauplan“ war von einer zu Grunde liegenden göttlichen Idee vorgegeben. Wenn es aber nur einen passenden Ausdruck für eine solche Idee gibt, wie kann man dann erklären, dass unterschiedliche Jahrhunderte ganz verschiedene Stile ausbilden? Man vertritt dann entweder, so wie Moritz oder auch Winckelmann es tun, die Meinung, dass einige Jahrhunderte einen besonderen Zugang zur Welt der Ideen gefunden haben, weswegen deren Kunst — Stichwort Hellenismus — als besonders gelungen zu bewerten

ist.⁴⁰ Oder man ändert die Auffassung davon, was die Form und Funktion des Ornaments selbst anbelangt.

Folgt man dem zweiten Weg, so wird man das Ornament möglicherweise nicht bloß abstrakt als Verweltlichung einer einzigen Idee sehen lernen, sondern als konkret in der jeweiligen Belebung toter Materie realisierte Idee. Diesen Weg geht Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Der Arabeske weist er größte Bedeutung zu. Sie sei das „organische“ Prinzip, das die starre Form und tote Materie des Bauwerks mit Leben erfüllt. Durch die Verwendung der Linie erscheint sie lebendig und mindert die Schwere des Bauwerks. Umgekehrt werden die wilden Arabesken durch ihre Unterstellung unter die Natur begradigt, ihres ungebundenen Charakters enthoben und so „dem Verständigen, Unorganischen nähergebracht“.⁴¹ Die Arabeske vermittelt demgemäß zwischen der „organischen Gestalt“ und einer „strengerer“, rationalen „Regelmäßigkeit“⁴² und respektive zwischen Leben und Verstand. Arabesken sind dabei in gewissem Sinne naturwidrige Mischformen. Hegel dazu:

Allerdings sind die Arabesken sowohl in Rücksicht auf die Formen des Organischen als auch in betreff der Gesetze der Mechanik naturwidrig doch diese Art der Naturwidrigkeit ist nicht nur ein Recht der Kunst überhaupt, sondern sogar eine Pflicht der Architektur, denn dadurch allein werden die sonst für die Baukunst ungeeigneten lebendigen Formen dem wahrhaft architektonischen Stile anpassend und in Einklang mit demselben gesetzt.⁴³

Ornamente sind für Hegel Grenzelemente zwischen Kunst und Leben, allerdings wird diese Einheit nicht durch die Darstellung der zu Grunde liegenden Idee erreicht, sondern durch die Belebung der jeweiligen Materie. Der „Bauplan“ wird damit nicht von einer universellen Idee vermittelt, die dem

⁴⁰ Zu Letzterem vgl. zum Beispiel Johann Joachim Winckelmanns *Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen*. Ders.: *Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen*. Dresden: Waltherische Hofbuchhandlung, 1764.

⁴¹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Bd. II. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 305.

⁴² Ebda, S. 305.

⁴³ Ebda, S. 305f.

Kunstwerk vorgängig ist, sondern entsteht erst in der Belebung des Materials selbst. Die Idee wird hier zur Bewegung, zu einer Belebung, die ihre jeweilige Form auf Grund der Eigenschaften des ihr zu Grunde liegenden Materials gewinnt.

Nicht zufällig geht Hegel in seiner Ornamenttheorie nicht auf Kant zurück, sondern auf Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), der in seinen 1761 erschienenen *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* die Trennung zwischen dem „Wesentlichen“ eines Bauwerks und dessen „Zierlichkeit“ eingeführt hatte.⁴⁴ Bei Hegel erscheint diese Trennung als „Grund-“ beziehungsweise „Zierform“.⁴⁵ Wie Winckelmann, so erachtet auch Hegel die Verzierung des Gebäudes als notwendige Ergänzung der materialen Grundstruktur. Das Ornament ist hier ein „kostbares Kleid“⁴⁶, das zur Schönheit der architektonischen Form beiträgt. Für Hegel, wider Kant, ist das Ornament also tatsächlich bloß „Zusatz“. Es ist zwar wertvoll und unerlässlich, steht aber niemals für sich, sondern dient lediglich dazu, die materiale Substanz des Bauwerks zu beleben. Da die Idee hier nicht mehr als göttliches Apriori gedacht wird, sondern als im inneren Bauplan des Materials eingeschlossen, ist das als immateriell gedachte Ornament stets auf dieses angewiesen und ihm, als belebende Bewegung, untergeordnet.

Diese bei Winckelmann und Hegel angelegte Theorie des Ornaments wird von einem sehr populären Zeitgenossen Hegels voll entfaltet. Der Archäologe und Architekturtheoretiker Karl Bötticher unterscheidet materielle *Werkform* von dekorativer *Zierform*, wobei die Werkform die funktionalen Erfordernisse des Bauwerks zu erfüllen hat,⁴⁷ während die Zierform die Funktionen der Werkform auf symbolische Weise darstellen soll. Ohne Zierformen wären Bauwerke lediglich

⁴⁴ Winckelmann, Johann Joachim: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1762.

⁴⁵ Hegel, S. 305.

⁴⁶ Kroll, Frank-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim et. al.: Georg Olms Verlag, 1987.

⁴⁷ Bei der Werkform handelt es sich also um bauliche Elemente wie Pfeiler, Säulen, Bögen, Mauern etc., die den Gesetzen der Mechanik unterworfen sind.

unästhetische, tote Steinhäufen. Der Begriff der „Bauidee“ ist hier bestimmend.⁴⁸ Böttichers Teilung von Kern- und Kunstform erlangt schnell Beliebtheit und bestimmt die ornamenttheoretischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts nachhaltig.

Es ist klar, dass der Klassizismus ohne ein solches Verständnis des Ornamentalen nicht möglich gewesen wäre. Indem die Zierform die direkte Symbolisierung der in einer Zeit vorherrschender materialer Bedingungen darstellt, kann diese Zeit in der Wiederholung der Ornamente wiederbelebt werden. Auch im 18. Jahrhundert waren das ornamentale Zeichen und der eigentliche Gegenstand voneinander geschieden. In diesem Fall war die Zeitlichkeit jedoch eine andere. Während das Ornament in der Welt und damit in der Zeit war, war es seine Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf eine ahistorische, universell gültige Idee zu lenken. In der Folge von Winckelmann, Hegel und Bötticher wird das Ornament nun zunehmend als ein überhistorisches und damit über die Jahrhunderte hinweg verwendbares und auch beliebig kombinierbares Zeichen gesehen, das durch seine Verwendung vergangene Zeiten dem Geiste nach wieder auferstehen lassen kann. Nicht ohne Grund können im frühen 19. Jahrhundert erstmals unterschiedliche Stile, Klassizismus und Romantik, koexistieren. Der hier entstehende veränderte Zeichenbegriff ist die eigentliche Grundvoraussetzung des Historismus.⁴⁹

⁴⁸ Schinkel zum Beispiel wehrt sich gegen die Ideenlosigkeit der islamischen Baukunst, die die „Bauidee“, seiner Meinung nach, nicht mehr ausdrückt. Vgl.: Kroll, S. 23.

⁴⁹ Beziehungsweise des Eklektizismus. Die geschichtliche Verfasstheit einer Epoche kann durch das Spiel mit der Dekoration wieder erweckt werden.



Der Historismus und die Welt als Kulisse

Es ist der Architekt Gottfried Semper, der diese materialistischen Auffassungen in Bezug auf den Ursprung der Zierde letztlich zur Entfaltung bringt.⁵⁰ Bei Semper steht das Ornament im Zentrum der Betrachtungen. Es begründet jede Art von Kunstschaffen. Wie Boetticher sieht auch Semper im Ornament das Resultat einer bestimmten Zweckfunktion.⁵¹ Es ist das Resultat aus dem jeweiligen Material und der technischen Verfahrensweise, die bei der Verwendung des Materials zum Einsatz kommt oder, mit Boetticher gesagt, ist es die Symbolisierung bestimmter materialer und technischer Erfordernisse. Die Schmuckform ist folglich ein Symbol der Zweckform und das Ornament ist nur dort passend und „schön“, wo es diesem praktischen Zweck auf passende Weise entspricht, ihn also symbolisch darzustellen vermag.

Semper geht jedoch über Theoretiker wie Bötticher hinaus, indem er diese Trennung von Zweck und Zierform zusätzlich in ein evolutionäres Narrativ einschreibt.⁵² Die Anfänge der Ornamentik findet Semper in seinen Studien der „primitiven Kulturen“. Das Ornament steht ganz am Beginn des Kunstschaffens, da es Ausdruck des Bestrebens des Menschen ist, sich zu bekleiden und seine Nacktheit zu verbergen. Felle und später auch Stoffe werden zusammengenäht, um Kleidungsstücke herzustellen. Die durch die Nähte entstehenden Muster werden als schön empfunden und an anderer Stelle — zum Beispiel an Tongefäßen und ähnlichem — wiederholt. Der kulturelle

⁵⁰ Vgl. dazu: Semper.

⁵¹ Vgl.: Ebda, S. 13-97.

⁵² Eine Herangehensweise, die für das Zeitalter des Kolonialismus nicht ungewöhnlich ist. Dies setzt sich übrigens bis ins 20. Jahrhundert fort. So argumentiert Adolf Loos gerade deswegen gegen das Ornament, weil er meint, dass der evolutionäre Zustand der Westeuropäer es erlaubt, sich von den als primitiv abgewerteten Verzierungsformen der „Wilden“ abzugrenzen. Vgl.: Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen*. Wien: Metroverlag, 2012. Zu Loos vgl.: Munch, Anders V.: *Der stilllose Stil. Adolf Loos*. München: Wilhelm Fink, 2005. Vgl. dazu auch die Darstellungen der Ornamente im 19. Jahrhunderts im Anhang zu diesem Abschnitt.

Fortschritt führt, laut Semper, dazu, dass neue Materialien in Verwendung kommen.⁵³ Diese wiederum lassen neue Formen entstehen, die dann mit anderen Materialien kopiert werden. Diese Formen werden im Anschluss daran als schön empfunden und werden somit als selbstständige Muster auch in anderen Materialien wiederholt. Ein epochenspezifischer Stil entsteht.

Hierin liegt die Verbindung, die ich eingangs zwischen Moritz und Semper beobachtet hatte: Ob nun die Schnalle am Schuh, der stählerne Knopf am Kleide oder die Fassade des Straßburger Münsters, der Stil ist deswegen immer derselbe, weil den Kunstschaffenden der Zeit der Gotik keine anderen Materialien und Verarbeitungsweisen zur Verfügung gestanden hatten, als die Technik der „durchbrochenen Arbeit“. Die evolutionäre Stufe bestimmt also, welche Materialien und Techniken angewandt werden, was wiederum Einfluss auf den Stil hat. Oder andersrum: Anhand der Kunstformen kann man sehen, welche evolutionäre Stufe eine bestimmte Kultur erreicht hat.⁵⁴

Ging es für die Theoretiker des 18. Jahrhunderts noch darum, den einen, richtigen Stil zu finden, haben Semper und seine Zeitgenossen nun einen, wie sie meinen, streng wissenschaftlichen, nämlich historiographischen beziehungsweise ethnologischen, Blick auf die Dinge. Anhand des Stils soll nachvollzogen werden, wie sich die Menschheit entwickelt hat. Dies führt zu zwei Entwicklungen im Bereich der Ästhetik: Einerseits bedeutet Kunstschaffen nun, die Kompositionsregeln vergangener Generationen auf systematische Weise zu erlernen und zu applizieren; andererseits baut man überdimensionale Guckkästen, in denen die eigene evolutionäre Vergangenheit anhand der „unterlegenen“, „wilden“ Völker aus den Kolonien studiert werden soll. Beides findet seine vollendete Ausprägung in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts.⁵⁵

Die Leidenschaft des Sammelns und Rekonstruierens hat als negatives Nebenprodukt auch das Gefühl, nur zu imitieren und keinen eigenen Stil entwickeln zu können. Die alte Angst, keinen

⁵³ Vgl. dazu Sempers Begriff des „struktiv-technischen“ im „Vierten Hauptstück“ von ders., S. 217-513.

⁵⁴ Vgl.: Ebda, S. 505-513.

⁵⁵ Vgl. dazu: Wyess, Beat: *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel Verlag, 2010.

Bezug mehr zu den Geheimnissen der Natur und des Lebens zu haben, findet hier erneut Eingang ins Bewusstsein. Und tatsächlich sind es neue Erkenntnisse der Naturwissenschaften, die der ästhetischen Theorie aus dieser Sackgasse heraushelfen werden.

Lebensteppich Ornament: Von der „natürlichen

Schöpfungsgeschichte“ zur Lebenslinie

Im vorigen Abschnitt habe ich die Herausbildung des Historismus als Resultat der veränderten Frage in Hinblick auf die Funktion des Ornaments beschrieben. In dem für das 19. Jahrhundert bestimmenden Stil tritt das Ornament als Symbol des inneren Bauvermögens einer bestimmten historischen Zeit auf. Als per se ahistorisches Zeichen kann es nach Belieben mit anderen dazu passenden Zeichen verwendet werden, um eine bestimmte Zeit mit all ihren ideellen Vorstellungen erneut auferstehen zu lassen. Will man die tiefe Religiosität der Gotik erneut hervorrufen, so verwendet man den gotischen Stil des durchbrochenen Mauerwerks. Möchte man Bildung und Gelehrsamkeit darstellen, so eignen sich dafür die schlichten Formen der Renaissance. Und für das Theater erachtet man die üppigen Formen des Barock als angebracht, eine Zeit, in der die Welt selbst zum Spiel, zum „theatrum mundi“, wurde.

Dass der Künstler dadurch zum Techniker wird, der Formen der Vergangenheit zu studieren, zu erlernen und genau zu reproduzieren hat, wird schon Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend kritisiert. Bereits um 1860, am Höhepunkt des Historismus, macht sich ein tiefes kulturelles Unbehagen breit, das dem Gefühl entspringt, dass man in einer Zeit lebt, die nicht selbst schaffen, sondern bloß imitieren kann.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. dazu die eingehende Besprechung des in Wien vorherrschenden Gefühls der Rückständigkeit in Kapitel II dieser Arbeit.

Doch zeitgleich mit diesem Unbehagen lassen sich die ersten Auswege aus dieser Erstarrung beobachten. Die konsequentesten ästhetischen Formen, die sich gegen den Historismus stemmen, werden im Jugendstil gefunden. Ich werde in diesem letzten Teil des Kapitels den Entstehungen und historischen Eckpunkten dieser Bewegung nachgehen. Auf dem Weg hin zum Ornament des Jugendstils werden zwei Theoretiker, die als „Vordenker des Jugendstils“⁵⁷ angesehen werden können, wichtig. Es handelt sich dabei um den bereits erwähnten Evolutionsbiologen Ernst Haeckel und den Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl. Beide haben durch Arbeiten in ihren jeweils eigenen Fachgebieten dazu beigetragen, das Ornament von den inneren Bauformen der Gegenstände und Materialien abzulösen und zu einer Form zu machen, die nicht bloß sekundär auf Materialität verweist oder sie symbolisiert, sondern, als materielle Zeichen, eine solche Materialität selbst beinhalten. Mir scheint dies die entscheidende Veränderung im Verständnis dessen zu sein, was das Ornament ist. Sie hat letztlich auch fundamentale Auswirkungen auf dessen ästhetische Form.⁵⁸



Die Natur als Ornament einer „natürlichen Schöpfungsgeschichte“

Das Problem des Ornaments, wie es sich in der ästhetischen Theorie seit dem 18. Jahrhundert entfaltet, fußt auf einem dualistischen Ansatz. Geistlose Materie steht in Opposition zur

⁵⁷ Vgl. dazu im Falle Riegls: Gubser, Michael: *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press 2006; Graham Reynolds, Diana: *Alois Riegl and the Politics of Art History. Intellectual Traditions and Austrian Identity in Fin-De-Siècle Vienna*. San Diego: University of California, Dissertation, 1997; Schafer, Debra: *The Order of Ornament the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003. Und zu Haeckel siehe: Leniaud, Jean-Michel: *Jugendstil*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010; Breidbach, Olaf (Hg.): *Kunstformen der Natur. Ernst Haeckel. Kunstformen aus dem Meer. 135 Farbtafeln. Mit einem Vorwort von Olaf Breidbach sowie Beiträgen von Olaf Breidbach und Ireneus Eibl-Eibesfeld*. München et. al.: Prestel, 2012 oder Franz, Rainald: „Stilvermeidung und Naturnachahmung. Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluß auf die Ornamentik des Jugendstils in Österreich.“ In: Aesch, Erna et. al. (Hgs.): *Welträtsel und Lebenswunder. Ernst Haeckel— Werk, Wirkung und Folgen*. Ausstellungskatalog, 1998, S. 475-480.

⁵⁸ Und darüber hinaus auch auf die Form der Subjektivität selbst. Dies ist Thema des nächsten Teils dieser Arbeit.

Zweckmäßigkeit des menschlichen Verstandes beziehungsweise der Idee der göttlichen Schöpfung. Während wahrhaft schöne Kunst diese Idee zum Ausdruck bringt, steht das Ornament prinzipiell immer ein wenig unter dem Generalverdacht, bloß unter die erste, geistlose Kategorie zu fallen. Bei Moritz manifestierte sich dieser Dualismus in der Art, wie er die göttliche Idee vom bloßen Spiel oder leeren Beiwerk abgrenzt. Dieser Dualismus setzt sich in der Materialkunde des Historismus fort. Es galt, passende Zeichen zu verwenden, um vergangene Welten wieder auferstehen zu lassen. Dem liegt die Auffassung zu Grunde, dass jeder historischen Epoche unterschiedliche Materialien mit unterschiedlichen Struktureigenschaften zur Verfügung stehen, deren spezifische Bearbeitung in weiterer Folge unterschiedliche Formen hervorbringt, die wiederum die Geisteshaltung der jeweiligen Zeit unmittelbar zum Ausdruck bringen. Im Historismus führt das zu einem genauen Studieren und Reproduzieren von Formen, um die zu Grunde liegenden ideellen Eigenschaften der schöpferischen Natur zum Ausdruck zu bringen. Der Biologe und Darwin-Propagandist Ernst Haeckel ist, zumindest im deutschsprachigen Raum, der Erste, der sich entschieden gegen diesen Dualismus von Form und Materie oder Welt und Zeichen wehrt. Ein solcher philosophischer Monismus lässt sich, wie ich im Folgenden zeigen möchte, letztlich auch bei den Avantgarden um 1900 und deren veränderter Einstellung in Hinblick auf die Beziehung von Kunst und Leben beobachten.

Ernst Haeckel macht die Lehre Charles Darwins (1809-1882) im deutschsprachigen Raum bekannt. Ohne die Erkenntnisse Darwins wäre es, so betont auch Haeckel selbst immer wieder, nicht möglich gewesen, seinen philosophischen Monismus, d. h. seine Theorie eines allem zu Grunde liegenden Prinzips, zu entwickeln. Darwin hatte 1859 sein Werk *The Origin of Species* publiziert und damit eine umfassende Erklärung für die Entstehung der Arten durch die beiden Prinzipien der Permutation und Selektion geliefert. Wenn man den Historismus als Dualismus von Material und belebendem Ornament erkennt, so sieht man, dass durch die Erkenntnisse der Evolutionsbiologie genau diesem

Dualismus hier der Boden entzogen wird. In der Theorie der Evolutionsbiologen Darwin und Haeckel ist das Material selbst in ständiger Bewegung und Entwicklung. Der Begriff der Entwicklung wird hier daher nicht mehr als Entwicklung eines einzelnen Individuums oder Organismus gedacht, das oder der eine innere Zweckmäßigkeit entfaltet, sondern als unabschließbarer Prozess der Umbildung der Individuen und Organismen selbst. Haeckel meint, dass Darwin der Erste ist, der diese Theorie nun absolut zwingend formulieren und die wissenschaftlichen Belege dafür liefern kann. Als Vorbild dienen Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) Überlegungen zur *Metamorphose der Pflanzen*⁵⁹ (1790). Haeckel dazu:

Unter Metamorphose versteht Goethe nicht allein, wie es heutzutage gewöhnlich verstanden wird, die Formveränderungen, welche das organische Individuum während seiner individuellen Entwicklung erleidet, sondern in weiterem Sinne überhaupt die Umbildung der organischen Formen.⁶⁰

Goethe hatte in der *Metamorphose der Pflanzen* versucht, die Entwicklung aller Pflanzen aus einer einzigen Grundform heraus nachzuweisen, die er im Blatt fand. Haeckel meint, dass hier bereits die Entwicklungstheorie, wie er sie sieht, angelegt ist, nur hatte Goethe leider kein Mikroskop zur Verfügung und konnte daher nicht „weiter gehen“.⁶¹ Durch die Erfindung und technische Weiterentwicklung des Mikroskops wird es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich, kleinste Lebewesen und Organe zu erforschen. Dieser Blick in den Mikrokosmos verändert die Sicht auf die Unterscheidung zwischen zweckmäßig strukturierten organischen Formen und mechanisch-kausal motivierter anorganischer Welt. Blickt man weit genug hinein in die Pflanzen, Tiere, Menschen, so

⁵⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Gotha: Ettingersche Buchhandlung, 1790.

⁶⁰ Haeckel, Ernst: *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe, Lamarck im Besonderen. Vierte verbesserte Auflage*. Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1873, S. 81.

⁶¹ Haeckel, Ernst: *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, S. 74: „Wenn damals schon die Anwendung des Mikroskops eine allgemeine gewesen wäre, wenn Goethe den Bau der Organismen mit dem Mikroskop durchforscht hätte, so würde er noch weiter gegangen sein, und das Blatt bereits als ein Vielfaches von individuellen Theilen niederer Ordnung, von Zellen, erkannt haben.“

sieht man, dass auch hier keine „Idee“ und kein ahistorisch festgeschriebener zweckmäßiger „innerer Bauplan“ dahinter steht, sondern dieselben Gesetze wie bei den anorganischen Formen auch. Ein Prinzip beseelt also die anorganische wie auch die organische Materie im selben Maße⁶². Anders als Goethe sieht Haeckel keine „Urform“, auf welche die Darstellung der tatsächlich in der Natur beobachtbaren Formen zurückgeführt werden könnte, sondern lediglich ein Prinzip, das allen Formen zu Grunde liegt. Dieses Prinzip ist die Kraft der immerwährenden Umformung und Veränderung aller Formen. Sie liegt ausnahmslos allen Arten, den organischen wie anorganischen, zu Grunde. Goethes Vorstellung bildet, wie Haeckel meint, eine kopernikanische Wende:

Ich bin der festen Ueberzeugung, daß man in Zukunft diesen unermesslichen Fortschritt in der Erkenntnis als Beginn einer neuen Entwicklungsperiode der Menschheit feiern wird. Er läßt sich nur vergleichen mit dem Schritte des Copernicus, der zum ersten Male klar auszusprechen wagte, daß die Sonne sich nicht um die Erde bewege, sondern die Erde um die Sonne. Ebenso wie durch das Weltsystem des Copernicus und seiner Nachfolger die geocentrische Weltanschauung des Menschen umgestoßen wurde, die falsche Ansicht, daß die Erde der Mittelpunkt der Welt sei, und daß sich die ganze übrige Welt um die Erde drehe, ebenso wird durch die, schon von Lamarck versuchte Anwendung der Descendenztheorie auf den Menschen die anthropocentrische Weltanschauung umgestoßen, der eitle Wahn, daß der Mensch der Mittelpunkt der irdischen Natur und das ganze Getriebe derselben nur dazu da sein, um dem Menschen zu dienen.⁶³

⁶² Er ist, wie er es selbst ausdrückt, überzeugt, dass „ein Geist in allen Dingen lebt“. Hier eine längere Passage dazu:

„Als ein wesentlicher Grundbestandtheil dieses reinen Monismus kann in gewissem Sinne die Annahme von „beseelten Atomen“ gelten — eine uralte Vorstellung, der schon vor mehr als 2000 Jahren Empedokles in seiner Lehre vom „Hassen und Liebe der Elemente“ Ausdruck gegeben hat. Unsere heutige Physik und Chemie hat ja die von Demokritos zuerst aufgestellte atomistische Hypothese ganz allgemein angenommen, indem sie alle Körper als aus Atomen zusammengesetzt betrachtet und alle Veränderungen auf Bewegungen solcher kleinster discreter Theilchen zurückführt. Alle diese Veränderungen, ebenso in der organischen wie in der anorganischen Natur, erscheinen uns aber nur dann wirklich verständlich, wenn wir uns die Atome nicht als todtte Massetheilchen vorstellen, sondern als lebendige, mit der Kraft der Anziehung und Abstossung ausgestattete elementare Theilchen.“

Vgl.: Haeckel, Ernst: *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers vorgetragen am 9. October 1892 in Altenburg*. Bonn: Verlag von Emil Strauss, 1893, S. 9.

⁶³ Haeckel: „Natürliche Schöpfungsgeschichte“, S. 505. Freud wird diesen Gedanken kurze Zeit später weiterspinnen und dieser zweiten Wende noch eine dritte, die Psychoanalyse, hinzufügen. Vgl. Freud, Sigmund: „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse.“ In: *Gesammelte Werke. Bd. XII*. Frankfurt/Main: Fischer S. 3-12.

Die entscheidendste Auswirkung auf die Form des Ornaments besteht in der endgültigen Aufhebung des Dualismus. Aufgabe des Ornaments muss es nicht sein, die Materie zu beleben, ihr Geist einzuhauchen, da Materie immer selbst schon Leben und Bewegung ist. Sie ist immer schon einem Prinzip offener Entwicklung und Veränderung unterworfen und ist damit selbst in Bewegung. Die Materie an sich ist Ornament!⁶⁴ Das künstlerisch geschaffene Ornament ist wiederum die Fassbarmachung dieses Prinzips der Umbildung und Veränderung. Es ist daher die Abbildung der Form des Lebens — der „Lebensteppich Ornament“ ist also Lebensform (Abb. 1-4).

Dies wiederum hat zur Folge, dass das Ornament auch seine eigene Geschichtlichkeit hat. Es ist nicht ahistorisches Zeichen, das dazu verwendet wird, historisch bedingten Lebensgefühlen Ausdruck zu verleihen. Nun kann es viel mehr! Denn wenn die Materie beziehungsweise das Leben selbst ornamental ist, so haben auch ornamentale Formen das Vermögen, etwas vom Leben durch ihre Form alleine darzustellen. Dieser Gedanke wird, in Anschluss an Darwin und vor allem an Haeckel, durch den Kunsthistoriker und Ornamententheoretiker Alois Riegl weitergesponnen. Ich werde in Kürze darauf eingehen.

Als dritte entscheidende Veränderung möchte ich noch anführen, dass sich durch diese Wende die Frage nach dem Ursprung der Dinge grundlegend verändert. Es stehen hier nicht so sehr die ersten Vorkommnisse der Dinge auf isolierte Weise im Vordergrund, sondern die Frage nach dem Zusammenhang der verschiedenen Dinge, Lebewesen, Pflanzen etc. Die Verschiebung des Interesses weg vom Ursprung hin zum „Gesetz“ oder „Prinzip“, beziehungsweise zur Bewegung und zur Relation, lässt sich schon allein daran erkennen, wie Haeckel über die Ursprünge der Formen spricht. Mit Darwin kann man die verschiedenen Tier- und Pflanzenformen über

⁶⁴ Haeckel selbst hatte sich zu Beginn seiner Karriere immer wieder auch als Maler versucht. Während seiner Italienreise, in Folge derer sein Buch zu den kleinen Meeresbewohnern, den Radiolarien, entsteht, malt er zahlreiche Aquarelle und betont immer wieder das Malerische der Natur, die „herrliche[] Aussicht“, die „köstliche[] Beleuchtung“ und die „reizenden[] prächtigen Formen“ Capris. Alles erscheint ihm „im herrlichsten, südlichen Farbenschmelz, dazu gelbe und rote, warme Tinten, das brennende Ultramarinblau des Meeres und Himmels, die violetten Tinten der Fernen, die durch keine Beschreibung und keinen Pinsel wiederzugeben sind“. Vgl. dazu Kleeberg, Bernhard: *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005, S. 86f.

Verwandtschaftsverhältnisse auf einige wenige Formen zurückverfolgen. „Eine wirklich naturgemäße und folgerichtige Betrachtung der Organismen kann aber auch für diese einfachsten ursprünglichen Stammformen keinen übernatürlichen Schöpfungsakt annehmen, sondern nur eine Entstehung durch Urzeugung (Archigonie oder *Generatio spontanea*).“⁶⁵ Keine göttliche Schöpfungsgeschichte, sondern bloß „*Generatio spontanae*“, über die man nichts weiter aussagen kann und die daher auch nicht von Interesse für die Forschung ist. „Natürliche Schöpfungsgeschichte“ bedeutet für Haeckel keinen einmaligen Akt, sondern die allmähliche Umbildung der Formen der Natur. Schöpfung ist damit ein kontinuierlicher Prozess, der sich auf ornamentale Weise in den Formen der Zusammenhänge und Permutation der Bewohner der Natur direkt offenbart. Es ist nicht wichtig, eine zu Grunde liegende Idealform zu finden, die Wahrheit und Weisheit der Natur liegt in den Übergängen von Form zu Form selbst. Das heißt aber auch, dass Kunst nicht finden oder imitieren muss, um zu einer Urform oder Idee zu gelangen, sie muss sich auf bestimmte Weise zu dieser Bewegung *verhalten*.

Seit dem Erscheinen seines Hauptwerks *Die Generelle Morphologie der Organismen* (1866) verfasste Haeckel unzählige populärwissenschaftliche Schriften, in denen er die Bedeutung Darwins und seines eigenen Monismus betont.⁶⁶ Sie machten die Lehre des Biologen bis weit über die eigenen Fachgrenzen hinaus bekannt und hatten entscheidenden Einfluss auf die Ästhetik der sich formierenden Jugendstilbewegungen. Diese begrüßten die ornamentalen Formen der Natur und nahmen den von Haeckel selbst künstlerisch beeindruckend illustrierten Mikrokosmos des Lebens in ihre eigene Formensprache auf. Wie einflussreich Haeckel für die Kunst seiner Zeit ist, verdeutlicht dabei das Eingangportal zur 1900 stattfindenden Weltausstellung in Paris. Vom Architekten René

⁶⁵ Haeckel: „Natürliche Schöpfungsgeschichte“, S. 44.

⁶⁶ Kleeberg, S. 2.

Binet (1866-1911) entworfen, ist dieses Tor den von Haeckel gezeichneten Radiolarien nachempfunden.⁶⁷ (Abb. 5)

Für die Übernahme der Haeckelschen Illustrationen in die Formensprache des Jugendstils sind also nicht nur rein ästhetische Gründe verantwortlich. Es liegen ihr auch viel schwerwiegendere wissenschaftliche und theoretische Motive zu Grunde. Erst durch den Monismus kann der Dualismus von Materie und Belebung von einer Vorstellung von belebter Materie abgelöst werden. Das Leben wird jetzt selbst zum Ornament. Es ist nicht mehr nur ahistorische Belebung einer im Material beschlossen liegenden Idee, sondern eigener geschichtlicher Ausdruck von Welt und Materie. Diese Theorie beeinflusst auch den Kunsthistoriker und Ornamentenforscher Alois Riegl. Wie eng in dieser Zeit die Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen neuerer Naturwissenschaft und den Geisteswissenschaften ist, wird an der Nähe der Positionen von Haeckel und Riegl deutlich.⁶⁸



Die Bedeutung der „Umrisslinie“ als erster schöpferischer Akt

Als Ernst Haeckel seine Naturstudien durchführt, wird die ästhetische Produktion noch vorwiegend vom Historismus bestimmt. Kunst ist keineswegs freier Ausdruck des Individuums, sondern ein komplexes Regelwerk von Kompositionsstrukturen, die, einer positivistisch-taxonomisch vorgehenden Wissenschaft gleich, erlernt und angewandt werden können. Die Funde der Ausgrabungen seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts,⁶⁹ die Kunstschatze, die aus den Kolonien nach

⁶⁷ Haeckel, Ernst: *Kunstformen aus dem Meer. Die Radiolarien. Der Radiolarien-Atlas von 1862. Mit einer Einführung von Olaf Breidbach*. München: Prestel Verlag, 2005.

⁶⁸ Franz, S. 479.

⁶⁹ Die ersten großen Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum fanden zu Beginn des 18. Jahrhunderts statt: 1790 hatten die Grabungen in Herkulaneum begonnen, die in Pompeji folgten 1748. Gesellschaftlich wurden diese neuen, technisch aufwendigen und kostspieligen Ausgrabungen mit großem Interesse verfolgt. Publikationen zu den

Europa gelangt waren, und die gesteigerte Reisemöglichkeit und auch -freudigkeit sowie die Einrichtung von Museen und Spezialsammlungen ermöglichen es, Kunstvielfalt in ungeahntem Maße zu versammeln und miteinander zu vergleichen. Wer nicht die Möglichkeit hatte, die Sammlungen vor Ort oder auf den diversen Weltausstellungen zu betrachten, der kann nun von den neu erfundenen industriellen Druckverfahren der Farblithographie und Fotografie profitieren, die Kunstliebhabern einen Schatz von Bildern, Formen und Farben zugänglich machen.⁷⁰

Die Guckkästen der Weltausstellungen und die bunten Kunstansammlungen in den Katalogen, die eigentlich dazu dienen sollen, den wissenschaftlichen Blick weiter zu forcieren, haben einen nicht unerheblichen Nebeneffekt, welcher der historistischen Tendenz entgegensteht. — Sie versammeln die Ornamente bunt durcheinander geworfen und machen sie, abseits von ihren jeweiligen Trägern und ohne Verbindung zu irgendeinem ideellen Grundgehalt, zum Brennpunkt des Interesses. Die widersprechenden Tendenzen der Sammlerleidenschaft lassen sich im Ornamentbuch des Architekten Owen Jones mit dem Titel *The Grammar of Ornament*⁷¹ (1856, Abb. 6) schön erkennen. Dass Jones von einer „Grammatik“ der Ornamente spricht, zeigt, wie sehr sich der Historismus den Idealen positivistischer Wissenschaften annähert. Ein paar Jahre später veröffentlicht Albert Charles Auguste Racinet ein Buch mit dem Titel *L'Ornement polychrome* (1888), das Tafeln versammelt, die um die 2000 ornamentalen Motive aus allen Stilen Europas und Asiens, von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, darstellen.⁷² Das Buch geht enzyklopädisch vor und möchte eine möglichst vollständige Darstellung aller Stile liefern. Das umfassende Repertoire ornamentaler Formen ermöglicht es

Ausgrabungen in Italien, Griechenland und Ägypten finden auch über die Fachgrenzen der neuen Disziplin der Archäologie hinaus eine begeisterte Leserschaft. Vgl. dazu Arburg, Hans-Georg: *Alles Fassade. „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*. München: Wilhelm Fink, 2008, S. 31.

⁷⁰ Leniaud, S. 13.

⁷¹ Vgl.: Jones, Owen: *The grammar of ornament. A unique collection of more than 2350 classic patterns. Illustrated by examples from various styles of ornament*. London: Herbert Press, 2010.

⁷² Leniaud, S. 13.

prinzipiell, diese abseits von ihren Bauträgern zu studieren und nach Belieben eklektisch zu mischen.⁷³

Im Jahr 1892 hält der Leiter der Textilabteilung des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie (das heutige MAK — Museum für angewandte Kunst) eine Vorlesung an der Universität Wien, die ein Jahr später unter dem Titel *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) publiziert wird und als entscheidender Beitrag zur Ausbildung des Jugendstils in Österreich (Secessionsbewegung) verstanden wird.⁷⁴

Riegls *Stilfragen* wendet sich vor allem gegen die Semperianer⁷⁵ beziehungsweise gegen die Idee „der materialistischen Auffassung von dem Ursprunge alles Kunstschaffens“,⁷⁶ wie es sich in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts ausgebildet hatte. Im Gegensatz zum Historismus, der vermeintlich ahistorische Zeichen verwendet, um historische Zeiten wieder auferstehen zu lassen, fragt Riegl, ob es denn auch eine Geschichte des Ornaments selbst gibt. „Es ist dies eine Frage“, so Riegl, „die selbst in unserem von historischem Forschungseifer ganz erfüllten Zeitalter eine unbedingt bejahende Antwort wenigstens bisher durchaus noch nicht gefunden hat.“⁷⁷

Für die Semperianer sind Ornamente einerseits Effekte, die sich aus den materiellen Bedingungen und inneren Bauformen der Dinge heraus ergeben, und eben weil sie solche Effekte sind und damit in direktem kausalen Zusammenhang mit Bauformen stehen, symbolisieren sie deren innere Funktionsweisen als Ausdruck historischer Entwicklungen. Nicht zufällig nennt Riegl Jean-Baptiste

⁷³ Ebda.

⁷⁴ Graham Reynolds, S. 213. Zur Geschichte des Ornaments vgl. u. a. auch Gombrich, Ernst H.: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

⁷⁵ Riegl bemüht sich an mehreren Stellen des Buches, zwischen den Ideen Sempers und jenen seiner Schüler zu unterscheiden. Während Semper, wichtige — wenn auch fehlgeleitete — Beobachtungen über die Entstehung des Ornaments gemacht hat, so waren es erst seine Schüler, die einem blinden Materialglauben anheim gefallen sind. Riegl dazu: „Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre eine (sic!) Produkt aus Stoff und Technik.“ Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1893, S. VII. Zum Unterschied zwischen Semper und Riegl vgl. auch: Gombrich.

⁷⁶ Riegl, S. VI.

⁷⁷ Ebda, S. III.

Lamarck, Johann Wolfgang von Goethe und Charles Darwin als Wegbereiter dieser stofflich-naturwissenschaftlichen Weltsicht, die „auch auf dem Gebiete der Kunstforschung schwerwiegende Folgen nach sich gezogen hat“.⁷⁸ Das Ornament soll hier Beleg der evolutionären Geschichte des Menschen sein, insofern es darstellt, wie jener die ihm zur Verfügung stehenden Materialien auf sinnige Weise bearbeitet.

Riegl setzt sich im Gegenzug dazu dafür ein, das Ornament als eine autonome Form mit eigenständiger Geschichte zu verstehen, das seine eigene Materialität besitzt, und zwar ohne Verweis auf eine ihm zu Grunde liegende stoffliche Zweckmäßigkeit. Damit ist das Ornament nicht mehr den „eigentlich“ ästhetischen Gegenständen untergeordnet, sondern erscheint als eine Möglichkeit der künstlerischen Darstellung unter vielen (Abb. 7). Aber Riegl geht noch einen Schritt weiter, indem er sagt, dass das Ornament nicht wie jedes andere Kunstwerk ist, sondern die Entstehung der Kunst selbst in sich birgt. Damit trägt er entscheidend zum Prozess der Aufwertung dieser Form bei, indem er dafür eintritt, die ornamentale Kunst zur Grundlage künstlerisch autonomen Schaffens selbst zu machen. Sie bildet die erste und auch oberste Stufe des künstlerischen Prozesses, durch den der Mensch sich seine Umgebung aneignet.

Entscheidend dafür, das Ornament an den Beginn jeder Form von künstlerischer Tätigkeit zu setzen, ist für Riegl die Tatsache, dass hier zum ersten Mal nicht einfach nachgeahmt, sondern geschaffen wird:

Etwa ein Thier in feuchtem Thon schlecht und recht nachzumodellieren, dazu bedurfte es, nachdem einmal der Nachahmungstrieb im Menschen vorhanden war, keiner höheren Bethätigung des menschlichen Witzes, da das Vorbild — das lebende Thier — in der Natur fertig vorlag. Als es sich aber zum ersten Male darum handelte, dasselbe Thier auf eine gegebene Fläche zu zeichnen, zu ritzen, zu malen, bedurfte es einer geradezu schöpferischen That. Denn nicht der vorbildlich vorhandene Körper wurde in diesem Falle nachgebildet, sondern die Silhouette, die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden musste. Von

⁷⁸ Ebda, S. 10.

diesem Augenblicke an gewann die Kunst erst recht ihre unendliche Darstellungsfähigkeit, indem man die Körperlichkeit preisgab und sich mit dem Schein begnügte, that man den wesentlichen Schritt, in die Phantasie von dem Zwange der strengsten Beobachtung der realen Naturformen zu befreien und sie zu einer freieren Behandlung und Combinierung dieser Naturformen hinzuleiten.⁷⁹

Die „Preisgabe der Tiefendimension“ und der Verzicht der Nachahmung direkt gegebener Natur ist für Riegl insofern eine schöpferische Tätigkeit, als dadurch nicht mehr einfach nur direkt abgebildet oder kausal symbolisiert wird. Stattdessen wird Ähnlichkeit erst dort erzeugt, wo dem Gegenstand etwas ihm Uneigentliches hinzugefügt wird — die Umrisslinie. Denn diese existiert nicht in der Natur der Dinge, sondern muss vom Menschen frei erfunden werden. Und gerade die Abstraktion, die durch die Umrisslinie ermöglicht wird, macht es dem Menschen möglich, noch über die ihn umgebende Natur hinauszugehen und auf freie Weise neue Formen zu schaffen.

Riegl antwortet mit seiner Ornamententheorie auf das Problem, das vom 18. Jahrhundert aufgeworfen worden war: Wie kann Kunst einerseits unumschränkt freies Spiel der Form sein und andererseits nicht einer schlechten Beliebigkeit anheim fallen? Riegls Auffassung vom Ornament nach kann dieses zwar einerseits freies Spiel der Umrisslinien sein, andererseits wird es nie den Bezug zur Natur verlieren, da die Umrisslinie selbst die Natur in sich aufgenommen hat. Ja, und mehr noch: Erst durch die Umrisslinie kann sich der Mensch auf reflexive Weise der Natur zuwenden. Das heißt also, das freie Spiel mit ornamentalen Formen ist die Weise, wie wir uns die Natur verstandesmäßig zugänglich machen.

⁷⁹ Ebda, S. 1f.



Aufbruch in die neue Kunst: Der Jugendstil

Die Werke des Jugendstils sind so vielschichtig und unterschiedlich, dass es nicht immer leicht fällt, einen einheitlichen Stilbegriff zu extrahieren⁸⁰. Ich meine jedoch, dass dieser von Riegl erstmals in dieser Deutlichkeit ausformulierte Blick auf das Ornament als eigenständige und ur-schöpferisch tätige Form allen Formen des Jugendstils zu Grunde liegt. Hierbei handelt es sich nicht allein um ein sich neu formierendes ästhetisches Paradigma. Es steht viel mehr als das auf dem Spiel. Da das Ornament eine Grenzform ist, die Verstand und Einbildungskraft miteinander vermittelt, handelt es sich auch um eine neue Auffassung darüber, was Zeichen oder — allgemeiner — Begriffe zu leisten im Stande sind.

Anhand der Debatten rund um das Ornament lässt sich nachvollziehen, dass im späten 19. Jahrhundert, in dieser theoretischen Linie, die Zeichen aufhören, bloß als Verweis und direkter Ausdruck der Welt angesehen zu werden. Stattdessen entwickelt sich zunehmend eine Vorstellung von deren eigenständigen Materialität und Historizität.

Der sich aus diesem Verständnis heraus entwickelnde Stil ist jener einer „neuen Kunst“ (art nouveau) der Jungen (Jugend-Stil), ein moderner Stil (Moderne), der den Bruch (Szeession) mit allem bisher dagewesenen vollziehen möchte. Die ornamentale Kunst des Jugendstils ist nicht nur Resultat des Bruchs mit veraltet empfundenen Formen, sondern sie ist auch in die Traditionen ästhetischer Fragestellungen sowie die wissenschaftlichen und technischen Diskurse der Zeit selbst eingebettet.

⁸⁰ Leniaud, S. 31. Vgl. dazu auch: Karthaus, Ute: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam, 1986.

Dass die Befreiung aus den erstarrten Formen des Historismus gelingen kann, ist ein Resultat eines neuen semiotischen Bewusstseins, das sich um diese Zeit entwickelt. Die Materialität der Welt wird ins Zeichen selbst verlegt. Die kreative Freisetzung dieser Materialität geschieht im freien Spiel der Linien (Umrisslinie) und Formen. Der Weg hin zu diesem Verständnis und damit zum Jugendstil ist demnach einer der Abstraktion, der Natur und Leben als durch die Bewegung abstrakter Linien ausdrückbar versteht. In den Linien und deren Spiel im Ornament liegt einerseits die Form des Lebens selbst eingeschlossen, andererseits stellt das künstlerische Ornament die Weise dar, auf die der Mensch selbst am Leben und dessen zieloffener Gestaltung teilhat. Der Mensch verhält sich auf besondere Art zum Leben, indem er Kunst schafft, die dessen Bewegung und zu Grunde liegende Kraft darstellt. Die Forderung des Jugendstils ist nun, dass diese Kraft sich in allen Bereichen des menschlichen Lebens ausdrücken soll. Kunst soll nicht auf den kleinen Bereich der Leinwand beschränkt bleiben, sondern ist eine Art und Weise, sich der Natur gegenüber zu verhalten (vgl. Abb. 7-9).

Vorläufer dieses Wandels gibt es zahlreiche. Sie kommen vorwiegend aus Großbritannien und Belgien.⁸¹ Das erste einschneidende Erlebnis, das oft als tatsächlicher Beginn des Jugendstils als Bewegung angeführt wird, fällt auf das Jahr 1892, als in München eine Gruppe junger Künstler einen „Verein bildender Künstler“ gründet. Dem Ereignis wird in der zeitgenössischen Presse große Aufmerksamkeit geschenkt. Von dort stammt auch der Begriff „Sezession“, der jenen Aufbruch der Jungen beschreibt, der bald schon ganz Mitteleuropa erfassen wird.⁸²

⁸¹ In Großbritannien zählen dazu vor allem der Designer Edward Burne-Jones (1833-1898) und der Maler James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), die beide in Verbindung zur Gruppe der Präraphaeliten, einer künstlerischen Bewegung, standen. Zum Stil dieser Bewegung vgl. Hönnighausen, Gisela (Hg.): *Die Präraphaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Stuttgart: Reclam, 1992. In Belgien gibt es bereits seit den 1880er Jahren eine Reihe an literarisch und künstlerisch innovativen Strömungen. Die belgischen Symbolisten wie Emile Verhaeren (1855-1916), Maurice Maeterlinck (1862-1949) oder Georges Rodenbach (1855-1898) sind in zahlreichen internationalen Ausstellungen und Zeitschriften vertreten und gehen vor allem mit ihren Theaterstücken dichterisch völlig neue Wege. Vgl. dazu Leniaud, S. 56-152.

⁸² Ebda, S. 10.

In Wien merkt man davon vorerst erstaunlich wenig. Die kaiserlich-königliche Residenzhauptstadt kann, was die Ausbildung und öffentliche Rezeption eines neuen Stiles anbelangt, nicht an die anderen europäischen Metropolen anknüpfen. Die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts sind, was das eigene künstlerische Schaffen anbelangt, vor allem in Wien von einem tiefen Unbehagen geprägt. Man fühlt sich provinziell, dem Zeitgeist hinterherlaufend. Während überall sonst neue künstlerische Strömungen zum Zuge kommen, liegt Wien unter der Maske des Historismus erstarrt, von der Last der Geschichte erdrückt und von dem Gefühl erfüllt, keinen eigenen Stil hervorbringen zu können.⁸³ Eine kleine Gruppe von Wiener Autoren kämpft gegen diese Erstarrung an. Sie bezeichnen sich als „Jung-Wien“ und formieren sich rund um den Literaten und Kritiker Hermann Bahr (1863-1934), der die Gruppe 1891 nach seiner Rückkehr aus Berlin und St. Petersburg gegründet hatte. Erklärtes Ziel ist die Überwindung von Historismus und Naturalismus. Auch ein junger Gymnasiast ist Mitglied dieser Gruppe. Es handelt sich um Hugo von Hofmannsthal. 1891 unternimmt er noch seine ersten lyrischen Versuche. Ein Jahr später hat er die Lyrik jedoch für immer beiseite gelegt und wendet sich einer neuen Form zu, von der er sich die Möglichkeit erhofft, sein sich entwickelndes ästhetisches Programm umsetzen zu können.

1892 ist im deutschsprachigen Raum also gleich in mehrfacher Hinsicht ein bedeutendes Jahr. Die Münchner Bildenden Künstler brechen auf, in Wien hält Alois Riegl seine richtungsweisenden Vorlesungen zur Kunst — und der junge Hugo von Hofmannsthal schreibt den *Tod des Tizian* (1892), eines der ersten Theaterstücke, die bereits das veränderte ästhetische Bewusstsein der Zeichenwelt gegenüber reflektiert. Im nächsten Kapitel werde ich mich der Frage zuwenden, welche Formen und Funktionen das Ornament für die beginnende Jugendstilbewegung in Wien annimmt.

⁸³ Hermann Broch hat für diese Zeit in Wien den viel zitierten Begriff des „Wert-Vakuums“ geprägt. Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. München: Piper, 1964.

ABBILDUNGEN: KAPITEL I

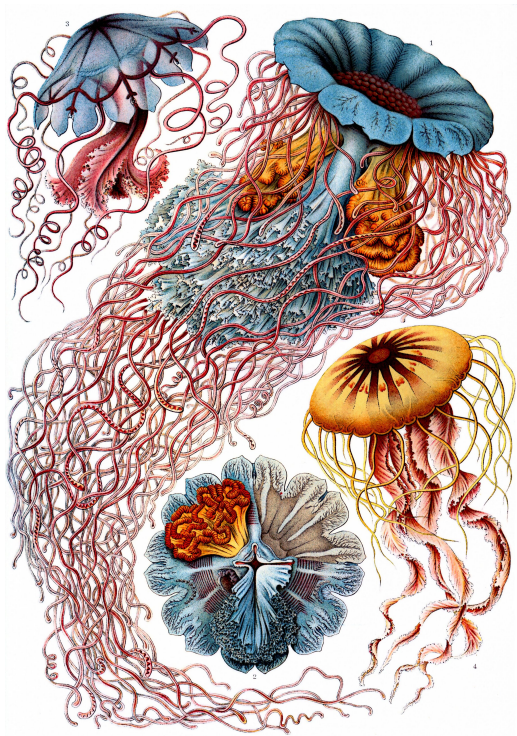


Abb. I. 1 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* (1899), Tafel 8, Scheibenquallen



Abb. I. 2 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* (1899), Tafel 85, Seescheiden

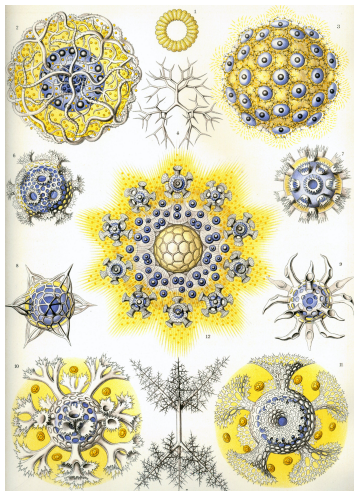


Abb. I. 3 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* (1899), Tafel 51, Vereins-Strahllinge

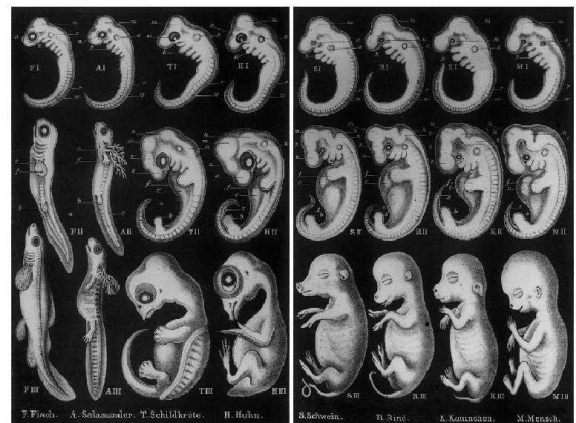


Abb. I. 4 Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (1868)



Abb. I. 5 René Binet, *La Porte Monumentale* (1900), Collection Félix Potin, Paris



Fig. 27.

Innenmusterung mit Spiralen, zwickelfullendem Lotus, und Bukranien.

Abb. I. 7 Alois Riegl, *Stilfragen* (1893)



Abb. I. 6 Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856)

KAPITEL II: ANTI-GENIE. KUNST ALS LEBENSTEPPICH

In dem hier folgenden Kapitel erforsche ich unterschiedliche Formen der Darstellung, die als Vorlage für die künstlerischen Bewegungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dienen und zur Ausprägung der spezifisch österreichischen Variation des Jugendstils führen. In Kapitel I habe ich das Ornament bis an jenen Punkt verfolgt, an dem dieses nicht mehr bloß Beiwerk ist, sondern zu einer eigenen künstlerischen Form wird. Ich habe gezeigt, dass gerade diese Form als passend erachtet wird, um das gewandelte Verständnis von Natur und Leben zu repräsentieren. Den Begriff des Lebensteppichs habe ich gewählt, um jene Struktur zu beschreiben, in der duale Repräsentationsmodelle in ein monistisches System überführt werden. Während Erstere das Leben als konstanten Faktor (d. h. als Repertoire fix gegebener Spezies oder als geheime prä-stabilisierte Harmonie) gesehen haben, und in einem zweiten Schritt möglichst mimetisch-genau abbilden wollten, wird das Leben in diesem neuen Modell selbst immer schon als ästhetisch aufgefasst. Man vertritt nicht mehr die Auffassung, dass es sich bei den Formen der Natur um allzeit fixe Erscheinungen handelt, sondern erkennt, dass diese sich in einem immerwährenden Übergang von Form zu Form befinden, ohne festen Grund oder verborgenen Kern.¹ Für die modernen Individuen gilt es, den eigenen Platz in dieser neuen Version der Schöpfungsgeschichte wiederzuerlangen, indem man die Bewegung der Natur erkennt und sichtbar macht. Künstlerisch zu arbeiten bedeutet in diesem neuen Sinne, sich die Natur wieder zum Wohnraum zu machen, sich das fremd gewordene Außen wieder als Interieur anzueignen.

¹ Vgl. dazu die zitierten Texte von Autoren wie Haeckel, Riegl und anderen aus Kapitel I.

Im Folgenden betrachte ich die Weise, auf die diese Einsicht Auswirkungen auf die ästhetische Produktion im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hat. Das Kapitel soll zeigen, inwiefern Debatten rund um die Form des Ornaments in künstlerische und literarische Debatten der Zeit Eingang finden. Dabei setze ich mich eingehend mit Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Der Tod des Tizian*² und mit dem *Ver Sacrum*, dem Publikationsorgan der Wiener Secessionsbewegung auseinander. *Der Tod des Tizian* ist ein kurzer, Fragment gebliebener Einakter von 1892, dem Jahr von Hofmannsthals Matura. Das Stück wurde niemals aufgeführt, was es seiner Geschichte nach eher zu einem literarischen denn einem für die Bühne geschriebenen Werk macht. Diesem sehr frühen Stück des Autors wird in der Forschungsliteratur generell nicht viel Aufmerksamkeit zuteil, wenn man von jenen Kommentaren absieht, die es als eine hybride Form zwischen Hofmannsthals früher Lyrik und seinen späteren „eigentlichen“ Dramen darstellen. In meiner Analyse des Dramas stelle ich hingegen all jene Momente dar, in denen der Autor versucht, der historistischen Versteinerung durch ein dramatisches Modell zu entgehen, das sich, wie ich zeigen werde, auf einen ornamentalen Bildbegriff gründet. Ich lese dieses Stück als eine der ersten Äußerungen des Jugendstils in Wien und zwar bereits fünf Jahre vor der Wiener Secessionsbewegung.³ Sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene weist der Text auf ein neues Bildverständnis hin, das ich als Resultat der veränderten Beziehung von Kunst und Natur beleuchten werde.⁴

In diesem Kapitel zeige ich, warum und auf welche Weise Bilder zur Jahrhundertwende aufhören, mimetisch perfekte Imitationen der Natur zu sein. Indem ich eingangs einen Blick auf die Gegebenheiten in der Kunstszene im Wien des späten 19. Jahrhunderts werfe, zeige ich, wer

² Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hübner, Götz Eberhard et. al. (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer, 1982, 37-53. (Alle Zitate im Text werden von nun ab mit TdT angegeben)

³ Der Text wird im Jahr der Münchner Sezession verfasst. Hofmannsthal folgt der internationalen künstlerischen Bewegung aufmerksam und verbreitet deren Anliegen im Österreich der Jahrhundertwende.

⁴ Es geht mir dabei um die sich durch die Kunst des Jugendstils verändernden Charakteristika dafür, was ein gelungenes Bild ist, bzw. was überhaupt ein Bild ausmacht. Ich beziehe mich dabei u.a. auf die umfassenden und erhellenden Vorarbeiten von Ursula Renner und Sabine Schneider. Vgl.: Renner, Ursula: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg: Rombach 2000. Und: Schneider, Sabine: *Verbeißung der Bilder. Das andere Medium der Literatur um 1900*. Oldenburg: De Gruyter 2006.

unglücklich ist mit der künstlerischen Produktion in der Habsburger Monarchie und was die Gründe dafür sind. Ausgehend von Hofmannsthals Klage, dass man in Wien einfach keine guten Bilder sieht, stelle ich mir die Frage, was es bedeutet, an der Schwelle von Historismus zu Jugendstil ein gutes Bild zu malen. Ich betrachte dazu Impressionismus und Symbolismus, zwei für den Jugendstil einflussreiche ästhetische Bewegungen, und zeige, inwiefern die traditionelle Vorstellung eines guten Bildes als perfekte Imitation der Natur durch ein künstlerisch schaffendes Genie zunehmend erschüttert wird. Stattdessen entwerfen die ästhetischen Avantgarden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Kunst als etwas, das selbst Teil des Lebens sein soll. Diesem Anspruch folgt die Forderung, dass die Produktionsweise und Materialität der ästhetischen Zeichen deswegen auch in der Darstellung selbst präsent werden muss. Auf Grund seiner ambigen Funktion als Zeichen und Inhalt eignet sich das Ornament als Form dafür besonders gut. Ein neuer ästhetischer Ornamentbegriff wird entwickelt. In ihm ist Letzteres nicht Beiwerk, sondern primär ästhetischer Ausdruck.

In Kapitel I habe ich darauf hingewiesen, auf welche Weise die Natur sich selbst durch Unvollständigkeit auszeichnet, insofern jede Form immer schon in Bewegung und damit immer zwischen einer Form und der nächsten ist. Ich habe dargestellt, dass Alois Riegl diese Einsicht insofern ernst nimmt, als er dafür eintritt, als ersten kreativen Akt nicht eine perfekte Imitation herzustellen, sondern das Objekt in die Linie zu übersetzen und diese Umrisslinie dann weiter frei zu transformieren.⁵ In dem hier folgenden Kapitel gehe ich dieser Einsicht weiter nach, indem ich untersuche, welchen Einfluss dieses Verständnis der Natur als etwas, das durch ästhetische und äußere Formen gestützt werden muss, auf die Gesetze künstlerischer Repräsentation hat. Besonderes Augenmerk schenke ich dabei wieder den speziell österreichischen Umständen und der österreichischen Eigenart des Ornaments im Jugendstil.

⁵ Vgl.: Riegl, *Stilfragen* (siehe Kapitel I).

Farbe und Linie: Vorbedingungen für eine ornamentale Ästhetik

In diesem Abschnitt frage ich nach den historischen Umständen und Vorbedingungen, die zum Ende des Jahrhunderts dazu führen, dass man sich in der k. und k. Monarchie als künstlerisch unbedeutend fühlt. In Wien, als Reichs- und Residenzhauptstadt setzen sich die überall sonst in Europa aufbrechenden ästhetischen Neuerungen nur sehr langsam durch. Man ist vor allem der biedermeierlichen Kunst des Realismus mit dessen Forderung nach mimetischer Treue verhaftet. Genau diese Kunst der Imitation wird aber, wie ich im Folgenden zeige, dem sich neu entwickelnden Bildbegriff nicht gerecht. Was die Vorbedingungen und Charakteristika dieses neuen Bildbegriffs sind, steht im Zentrum dieses Abschnittes.



„Wien ist kein Markt für die Kunst“

Diese ernüchternde Feststellung ist Hugo von Hofmannsthals Text *Malerei in Wien* von 1893 entnommen. Sie kann als repräsentative Äußerung eines in Wien vorherrschenden negativen Gefühls des Bildungsbürgertums in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verstanden werden. Von ca. 1850 an entstehen in fast allen Metropolen Europas neue künstlerische Bewegungen.⁶ Sie alle teilen eine Abneigung gegenüber den verschiedenen Arten von eklektischer oder historistischer Imitation und experimentieren mit neuen Formen und Repräsentationsmodellen. Doch gerade in Wien können diese innovativen ästhetischen Strömungen zunächst nicht so recht Fuß fassen. Die *Wiener Vereinigung der Bildenden Künstler*, aus der die *Wiener Secession* hervorgeht, spaltet sich nicht vor 1897 vom *Künstlerhaus* ab.⁷

⁶ Zentren dieser neuen Bewegungen sind u. a. München, London, Brüssel und Paris.

⁷ In München hatte sich diese Spaltung bereits fünf Jahre früher, nämlich 1892, ereignet.

Der junge Hugo von Hofmannsthal folgt den internationalen Kunstströmungen mit großem Interesse, was man schon allein anhand seiner ab 1891 veröffentlichten Essays und Artikel beobachten kann. Der Hauptgrund, den er für das Fehlen künstlerischer Innovation in der Residenzhauptstadt zu sehen scheint, besteht, wie er es ausdrückt, in einem Fehlen der Bilder:

„Wien ist kein Markt für die Kunst.’ Aber das ist ja kein unentrinnbarer Fluch, kein Schicksalswort aus sibyllischen Blättern; das ist ein Schlagwort, das der Wind von gestern zusammengeblasen hat und der Wind von Morgen auseinanderblasen kann. [...] *Nur müssen die Leute wieder Bilder sehen*, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt uns übermittelt, keine gewerbliche Tätigkeit.“

Den Grund, warum „[s]eit anderthalb Jahrzehnten [...] von der großen europäischen Kunst so viel Licht auf den Wiener Boden [fällt] wie durch eine Türritze in ein dunkles Nebenzimmer“⁸ sieht Hofmannsthal also darin, dass die Bilder fehlen. Er meint dabei sehr spezielle Bilder, die er im ersten Teil des Textes als die jener „Jungen, deren Namen morgen leuchten und glühen werden“⁹ beschreibt. In dem Aufsatz *Ausstellung der Münchner ‚Secession‘ und der ‚Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler‘* (1894) werden sie namentlich angeführt. Künstler wie Arnold Böcklin (1827-1901), Fritz von Uhde (1848-1911), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) oder Fernand Khnopff (1858-1921) stellen für Hofmannsthal vielversprechende Repräsentanten einer neuen Form von Kunst dar, „wie niemals seit dem Ausgang der Holbeinzeit.“¹⁰ Und auch seine Besprechung der internationalen Kunstausstellung, die im selben Jahr stattfindet, ist nicht durch die Bilder bestimmt, die er dort sieht, sondern durch jene, die er dort eben gerade nicht sehen kann:

⁸ Hofmannsthal, Hugo von: „Die Malerei in Wien“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 525-528, hier: S. 527.

⁹ Ebda, S. 525.

¹⁰ Hofmannsthal, Hugo von: „Ausstellung der Münchner ‚Secession‘ und der ‚Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler““. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 553-560, hier: S. 553.

„Die Engländer nehmen diesmal die erste Stelle ein: sie haben das beste Bild, den geringsten Bruchteil von ganz schlechten Sachen und noch etwas Wichtigeres: sie haben Eigenart, nicht zu verwechseln mit nationalem Gepräge. Allerdings fehlen auch hier gerade die merkwürdigsten Meister: der große englische Stilist Burne-Jones und der große schottische Impressionist Whistler. Aber das scheint ja der leitende Gedanke bei unseren internationalen Kunstausstellungen zu sein, daß man, um den inländischen Mittelmäßigkeiten nicht den Markt zu verderben, aus den ausländischen Glashäusern gerade die wundervolle Blüte der Aloe, die nur alle hundert Jahre einmal aufspringt, *nicht* herbeiholt.“¹¹

Dieser klagende Ton prägt den gesamten Text. Hofmannsthal bespricht das Bild *Master Baby* (William Quiller Orchardson [1832-1910]), das man bei der Ausstellung auch tatsächlich sehen kann, nur um sich gleich darauf zu beschweren, dass „das bedeutendste Bild“¹² von Hubert von Herkomer (1849-1914) fehlt, obwohl *Master Baby*, wie Hofmannsthal meint, ohne dieses zweite Gemälde von Herkomer nicht verständlich ist. Die Besprechung der schottischen Maler wird durch den Ausspruch „leider fehlen wieder die besten Namen“¹³ eingeleitet und die Präraphaeliten sind „nur sehr mangelhaft vertreten“.¹⁴ Die Belgier sind „erstaunlich unmodern“¹⁵, die Franzosen sind offenbar der Meinung, dass sie für ein vollkommen rückständiges Land ausstellen und in der deutschen Abteilung „fehlen ohne Ausnahme die jungen Künstler der Münchner Gruppe, von Albert Keller angefangen bis zu den jüngsten bizarren Stilisten Hengeler und Th. von Hofmann.“¹⁶ Und „[e]s fehlt der Einzige, der originalste Künstler, den Deutschland zu besitzen die Ehre hat, Max Klinger zu Leipzig.“¹⁷

¹¹ Hofmannsthal, Hugo von: „Internationale Kunst-Ausstellung 1894“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 534-545, hier: S. 534.

¹² Ebda, S. 535.

¹³ Ebda.

¹⁴ Ebda, S. 536.

¹⁵ Ebda, S. 537.

¹⁶ Ebda, S. 539.

¹⁷ Ebda, S. 539.

Kurzum, Wien ist also in Hofmannsthals Augen kein Markt für die Kunst, weil die Wiener Kunstinteressierten einfach keine guten Bilder zu sehen bekommen. Was aber macht diese Bilder so besonders? Der Autor stellt fest, dass es zwar eine Wiener Kunstszene gibt, dass sie aber erstarrt ist, da sie sich auf die falschen Dinge konzentriert und falsche Vorstellungen davon hat, was Kunst eigentlich ist und was sie bewirken soll:

„Unser Publikum setzt sich vor einem Bild zu allen möglichen Nebensächlichkeiten des Kunstwerks in Beziehung, nur nicht zur Hauptsache, zum eigentlich Malerischen; es interessiert sich für die Anekdote, für kleine Mätzchen und Kunststückchen, für alles, nur nicht für das Notwendige: ob hier eine künstlerische Individualität die Kraft gehabt hat, eine neue, aus lebendigen Augen erschaute Perzeption des Weltbildes in einer Weise darzustellen, die sich in der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist.“¹⁸

Dem Wiener Publikum wird hier vorgeworfen, sich nur auf die „Nebensächlichkeiten“ in einem Bild zu konzentrieren, statt das „eigentlich Malerische“ wertzuschätzen. Aber was ist dieses „Malerische“? Es handelt sich hier ganz offenbar keineswegs um die Könnerschaft der Imitation oder Repräsentation, sondern, und hierin liegt der spezifisch moderne Ansatz, um die Fähigkeit der „Perzeption des Weltbildes“. Perzeptionen sind unbewusste Prozesse, in denen das Individuum Sinneseindrücke verarbeitet, die, sobald sie verarbeitet sind, im Bewusstsein als Bilder auftauchen. Hier wird die Aufgabe des Künstlers als ein Erfassen dieser sehr individuellen „Weltbilder“ imaginiert, wobei Letztere in ein anderes Medium übersetzt werden, das nun allen zugänglich ist und das „sich in der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist“. So wird die private Welt des inneren Auges etwas objektiviertes Äußeres. Indem das modernistische Bild die Natur nicht nur imitiert, sondern auch die materialen Bedingungen der Perzeption der Natur im Bild selbst ausstellt, macht es sich selbst zu einer Art Grenzfigur: nämlich zwischen dem schönen freien Spiel der Fakultäten und auch der objektiven Materialität der körperlichen Prozesse durch die man

¹⁸ Ebda, s. 526f.

wahrnimmt und durch die man auch an die Natur gebunden ist. Diese Grenze wurde bereits als die Grenzform des Ornaments bestimmt. Dieses findet seine umfassendste Aufwertung in der Faszination, die der Jugendstil gegenüber jener Form hegt. Der Grundstein für diese Begeisterung wird jedoch, wie ich nun darstellen möchte, bereits von anderen modernistischen Bewegungen gelegt. Gemeint sind hier der Impressionismus und der Symbolismus und deren spezifisch moderne Bildverständnisse.



Die Oberfläche der Bilder als Ort der Erkenntnis

Eine der Grundüberzeugungen des Modernismus besteht darin davon auszugehen, dass die Kunstproduktion selbst Teil des Lebens ist und dass man, wenn man die Natur wahrheitsgemäß darstellen möchte, so dass sie sowohl eine Verbindung zum Künstler wie auch zum Publikum hat, den Produktionsprozess des Kunstwerks mit in die Darstellung nehmen muss. In einer Besprechung aus dem Jahr 1903 stellt der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe (1867-1935) fest, dass der Impressionismus in dieser Hinsicht die „ideale Lösung des oft übersehenen Taktproblems [ist], die Natur zu geben, ohne sie selbst an die Wände zu hängen.“¹⁹ Zwei ästhetische Hauptströmungen der Avantgarde des späten 19. Jahrhunderts setzten sich, wenn auch auf unterschiedliche Weise, mit diesem Problem intensiv auseinander. Ich meine hier auf der einen Seite den Impressionismus und auf der anderen den Symbolismus. Beide Kunstströmungen entstehen aus einem Unbehagen, was Fragen der Darstellung in den Künsten betrifft.

Die Forderung des Impressionismus ist es, so zu malen, wie das Auge sieht. In dieser Hinsicht sind sich der Impressionismus und die künstlerische Strömung des Naturalismus durchaus einig.

¹⁹ Meier-Graefe, Julius: *Der Moderne Impressionismus. Mit einer Kolorierten Kunstbeilage und sieben Vollbildern in Tonätzung*. Berlin: Julius Bard 1903, S. 17.

Letzterer stellte eine erste Zurückweisung des Eklektizismus und Historismus des 19. Jahrhunderts dar. Der Naturalismus verstand das Gewöhnliche und Alltägliche als das Material seiner Kunst. Ihm ging es nicht um die Nachbildung einer abstrakten Idee, die dem dargestellten Objekt zu Grunde liegen soll, sondern um die Art und Weise wie das Objekt tatsächlich zu einem gegebenen Zeitpunkt erscheint. Der Naturalismus, wie später auch der Impressionismus und der Symbolismus, wollte das Bild von dessen historistischen und idealistischen Stilisierungen der Vergangenheit reinigen, damit das Leben an sich Eingang in die Kunst findet, auf dass man das Miteinander der Menschen darstellen und studieren könne.²⁰ Der Impressionismus entwickelt sich aus diesem ersten naturalistischen Anspruch heraus, distanziert sich jedoch von der Idee, dass eine vollständige Imitation des Alltagslebens je ganz erreicht werden könne bzw. nimmt Abstand davon, dass dies überhaupt das Ziel von Kunst sei. Der Fetisch der Imitation erscheint den Impressionisten als etwas, das das Studium des Lebens nicht nur nicht ermöglicht, sondern es tatsächlich behindert, da hier keinerlei Augenmerk darauf gelegt wird, auf welche Weise der Mensch selbst mit und innerhalb der Natur interagiert. Der Naturalismus betrachtet die Welt wie durch einen Guckkasten, ohne zur Kenntnis zu nehmen, dass jeder, der etwas sieht, deswegen auch Teil dessen ist, was gesehen wird.

Im Gegensatz dazu sind die Impressionisten der Meinung, dass dem Naturalismus dadurch das „innere Beziehungsreiche“ das „Dunkle[], Dräunen[] der Natur, die uns ihre stummen Geschöpfe stumm entgegenstreckt“,²¹ verborgen bleibt. Zur Beschäftigung mit der Oberfläche der Bilder stellt der Impressionismus eine radikalisierte Variante dar, da er das Bild auf die physikalischen Bedingungen der erscheinenden Oberfläche befragt. Es geht den Vertretern dieser Kunstströmung nicht um eine möglichst detailgetreue Abbildung dessen, was das Auge sieht, sondern darum, wie es sieht. Während der Naturalismus auf absolute und vollständige Repräsentation fixiert ist, wird im

²⁰ Auf den zu dieser Zeit so beliebten Weltausstellungen, gibt man sich u. a. ganz dieser neuen naturalistischen Schaulust hin.

²¹ Meier-Graefe, S. 17.

Impressionismus die Unvollständigkeit in Hinblick auf die Imitation des dargestellten Objekts zum formalen Gestaltungsprinzip erhoben. Die abgebildete Wirklichkeit wird in ein buntes Gewirr von Farben aufgelöst, welches das Bild sowohl über- als auch unterdeterminiert erscheinen lässt; es ist unterdeterminiert in Hinblick auf seinen Inhalt, da es die detailgetreue Imitation der Erscheinungen aussetzt, ist aber dennoch überdeterminiert, da es etwas zur Darstellung der Wirklichkeit hinzufügt.

Bei dieser Hinzufügung handelt es sich um die Repräsentation der materiellen Bedingungen der Arten, wie man sieht. Es geht dabei insofern um eine Veräußerung des dynamischen Aspekts des Lebens, als hier in Betracht gezogen wird, dass das Leben keine ideale Form der Erscheinung hat, sondern durch kreative Praxen vermittelt werden muss. Genau diese Praxen sind aber wiederum subjektiv. Indem man diese subjektiven Formen der Erscheinung sichtbar macht, werden sie objektiviert, sodass man über sie sprechen kann. Eine zweite wichtige Eigenschaft der impressionistischen Kunst besteht darin, dass sie nur gelingen kann, wenn man ihr gegenüber die passende Position einnimmt, d. h. die richtige Perspektive und Distanz gegenüber dem Bild. Der Impressionismus ist so gesehen in zweifacher Weise Praxis eines *sensus communis*: einerseits werden hier subjektive ästhetische Erfahrungen externalisiert, sodass sie einer Gemeinschaft zugänglich werden, und andererseits wird das Subjekt angehalten zu handeln, indem es direkt und körperlich angerufen wird, eine bestimmte Distanz und Perspektive gegenüber dem betrachteten Bild einzunehmen.

Spätere impressionistische Arbeiten geben dieses Spiel mit der subjektiven Distanz zu Gunsten der chaotischen Natur der sinnlichen Wahrnehmung auf. Die Oszillation des Bildes, die jene zunehmend ersetzt, hat, wie Gottfried Boehm sagt, „einen Zugang zu jener Potentialität des Bildes, durch die der Mangel an Bestimmtheit in einen Überschuss an Sinn umschlägt.“²² Dabei stellt die „visuelle[] Oszillation“ des impressionistischen Bildes, die durch den Entzug der mimetischen

²² Boehm, Gottfried: „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“. In: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 247.

Funktion desselben erreicht wird, eine Entfesselung der „liquide[n] Realität mit ihren Potentialen“ dar. „Der Blick taucht jetzt in einen neptunischen Kosmos aus Wasser. [...] Mit dem Schwund der Bestimmungen baut sich eine elementare und starke Kraft auf.“²³ An dieser neuen Kraft ist von Bedeutung, dass das Abgebildete dabei „nirgendwo zum Gegenstand wird, sondern als Atmosphäre, als visuelle Dynamik ein zugleich untergründiges wie an der Oberfläche ablesbares Geschehen in Gang setzt. Eine Erfahrung des Eintauchens und des Verschmelzens kommt dabei zustande, wobei die perspektivische Distanz ihre Bedeutung einbüßt.“²⁴

In dieser Hinsicht ist Claude Monet (1840-1926) für viele ein beispielhafter Vertreter des Abbildens der Unbestimmtheit. Vor allem in seinen späten Bildern ist es nicht mehr möglich, eine „richtige Stellung“ dem Bild gegenüber einzunehmen. Letzteres bleibt unbestimmt, wird nicht zum Gegenstand, sondern bleibt Akt des Sehens und kann so die Offenheit der Stimmung vermitteln. Die Kunstkritiker, die um 1900 den Impressionismus anerkennen, nennen genau diese Qualität der Bilder als bestimmend. So sagt zum Beispiel Meier-Graefe:

„Schon Monet vernachlässigt das Material im Vergleich zu Manet, der gerade die Physiologie des Fleisches, der Blumen, des Stoffes phänomenal zu fixieren verstand. Für Seurat giebt es *nur eine Einheit des Stoffes: die Farbe* (meine Hervorhebung, AW).“²⁵

Die Begeisterung an der Farbe beziehungsweise an den Arten des Sehens war über die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse in Physik, Optik und Chemie in die bildenden Künste gekommen.²⁶ Das Studium wissenschaftlicher Texte und ein Grundverständnis der einfachsten

²³ Ebda, S. 249.

²⁴ Ebda.

²⁵ Meier-Graefe, S. 3.

²⁶ Entscheidend war dafür die Forschungsarbeit von Physikern wie Ogden Rood, Hermann von Helmholtz. Vgl. dazu zum Beispiel: Rood, Ogden: *Die Moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe*. Leipzig: Brockhaus 1880. Helmholtz, Hermann von: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig: Voss 1867.

Maltechnik ersetzen so einerseits „Ausnahme-Könnerschaft“ und persönlichen „Einzelwillen“ und andererseits die technisch genaue Replikation historischer Formen:

„Ein gründliches Studium der Optik und ein guter Geschmack, der schon durch physikalisches Experimentieren geläutert werden kann, scheinen ihnen nützlicher als die angeborenen Gaben des Genies.“²⁷

Der egalitäre Unterton dieses Verständnisses von künstlerischer Artikulation setzt voraus, dass jeder zum Maler werden kann, solange er die Gesetze der Natur versteht und die Grundmuster der Technik kennt. Die Neuerungen der impressionistischen Malweise lassen sich dabei wie folgt zusammenfassen: der Impressionismus a) bricht mit der Imitation der Natur, um b) das wie in die Darstellung des was der Wahrnehmung einzuschreiben wobei c) ein zuvor rein subjektives Moment externalisiert wird und so in etwas übersetzt wird, über das man d) sprechen kann, obwohl es keine letztgültige Grundlage davon gibt, keine fixe allgemeingültige Form. Die wahrheitsgetreuste Form der Darstellung wird hierbei als jene angesehen, die zur Kenntnis nimmt, dass ein Teil der Wahrnehmung die ästhetische Qualität der Wahrnehmung selbst ist. In seiner extremsten Ausformulierung wird der Inhalt — wie dies beim späten Impressionismus der Fall ist — vollständig in das wie der Wahrnehmung aufgelöst.

Eine formal gesehen sehr andere künstlerische Strömung ist der Symbolismus, dennoch möchte ich nun zeigen, dass sich die vier Punkte, die dem Impressionismus zu Grunde liegen auch in der symbolistischen Repräsentationsform wiederfinden lassen. Die Strömung des Symbolismus entsteht gleichzeitig mit jener des Impressionismus, stellt aber im Gegensatz zu Letzterer einen weitaus grundlegenden Bruch mit Naturalismus und Realismus dar. Den Ausgangspunkt dieser Bewegung bildet das „Symbolistische Manifest“ des Dichters Jean Moréas (1856-1910) und dessen Forderung,

²⁷ Meier-Graefe, S. 15.

„eine Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszusprechen“.²⁸ Wie der Impressionismus so entwickelt sich auch der Symbolismus vor allem in Frankreich. Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) und der von Hofmannsthal bewunderte Maurice Maeterlinck (1862-1949) zählen zu den Inauguralfiguren der Bewegung.

Auch hier stellen der Bruch mit der scheinbar unmittelbaren Darstellung der Natur und die Betonung der Unvollständigkeit formale Grundprinzipien dar. Durch die symbolistische Kunst soll die Tiefe der menschlichen Natur ans Licht gebracht werden, aber um dies zu tun, muss man sich auf Symbole wie Träume, Phantasien, Mythen und Allegorien verlassen, durch die die innere Psyche, also die Art und Weise, wie wir auf subjektive Weise an der Natur teilhaben, externalisiert und für alle mitteilbar wird. Dies kann, so nimmt man an, nur gelingen, wenn diese Symbole ihre eigene Materialität mitreflektieren, also die Art und Weise zeigen, auf die sie die Wirklichkeit niemals vollständig repräsentieren können, sondern selbst immer nur halb-wahr sind und damit Umwegen folgen.

Während der Impressionismus aus Fragen nach dem Vermögen visueller Wahrnehmung entsteht, ist das bevorzugte Material des Symbolismus das buchstäbliche Zeichen, auch in der Malerei.²⁹ Hofmannsthal ist dabei besonders interessiert am formalen Gehalt solcher gleichermaßen geschriebenen Bilder, was man etwa seiner Besprechung des deutschen Malers Franz Stuck (1863-1928) entnehmen kann:

„Diese wichtige künstlerische Eroberung, die Dinge unbeschadet ihrer konventionellen Bedeutung als Form an sich zu erblicken, verdankt Stuck, wenn ich mich nicht irre, dem wohlthätigen Zwang, damals bei der Komposition von Allegorien und Vignetten die

²⁸ Moréas, Jean: *Das symbolistische Manifest*.
https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html

²⁹ Mehr dazu in Kapitel III dieser Arbeit.

symbolischen Figuren und Geräte auf ihren *ornamentalen, also reinen Formgehalt* prüfen zu müssen. (meine Hervorhebung, AW)³⁰

An dieser Stelle tritt der Unterschied zwischen Symbolismus und Impressionismus deutlich hervor. Während der Impressionismus die Kunst der „Augenlust“ ist, die sich an der Offenheit und Stimmung der Farben berauscht, sucht der Symbolismus nach einer Verbindung zur Natur durch die Konstruktion der ornamentalen Linie. Da das Symbol alleine jedoch immer mangelhaft ist — wäre es das nicht, könnte die Welt unmittelbar dargestellt werden — muss es in ein Geflecht von Symbolen eingebettet werden, in eine „ornamentale, also rein [den] Formgehalt“ betreffende Konstellation, wodurch es unmöglich wird, eine Art primordiale Idee durch ein Zeichen allein direkt auszudrücken: Die Idee selbst lebt nur im ornamentalen Geflecht, im Lebensteppich eben. Es ist in dieser Hinsicht zu verstehen, wenn Hofmannsthal im *Buch der Freunde* schreibt: „Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.“³¹ Der Unterschied zwischen diesen beiden ästhetischen Strömungen kann demnach gefasst werden als einer bei dem Farbe und Atmosphäre auf der einen Seite und Linie und Konstruktion auf der anderen steht. Das Ornament stellt dabei eine spezifische Antwort auf die Anforderungen des modernistischen Bildes dar, indem es sich dem Material des Buchstabens zuwendet, der Linie beziehungsweise des geschriebenen Zeichens, wie es uns im Abschnitt zu Allegorie und Ornament in Kapitel I dieser Arbeit bereits begegnet ist. Linien dieser Art sind rein formal unvollständig und daher immer Teil einer größeren Konstellation.³² Obwohl der Impressionismus und der Symbolismus unterschiedliche ästhetische Ausdrucksformen finden, stellen sie dennoch ähnliche modernistische Fragen. Was ist ein Bild? Wenn ein Bild sich nicht durch perfekte Imitation auszeichnet und auch nicht durch die Arbeit eines Genies, was soll es sonst sein?

³⁰ Hofmannsthal, Hugo von: „Franz Stuck“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 529-533, hier: S. 530.

³¹ Hofmannsthal, Hugo von: „Buch der Freunde“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III*. Schoeller, Bernd und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 233-302.

³² Eine Analyse des Begriffs des *Buchstabens* in Hinblick auf das Ornament findet sich in Kapitel III dieser Arbeit.

In seinem Text *Homo Pictor und die Differentia des Menschen* (1961) stellt Hans Jonas drei Charakteristika des modernistischen Bildes heraus: Es muss der Wirklichkeit „ähnlich“ sein; es muss „absichtlich“ hervorgebracht werden und es muss „unvollständig“ sein. Absichtlichkeit ist ein Kriterium, das mit der Autonomie des Menschen zu tun hat. Das Bild ist ein Kunstwerk und daher ein nur vom Menschen, dem Verstandeswesen, geschaffenes, denn „[e]in natürliches Sich-Gleichen zweier Dinge macht nicht das eine zum Bilde des anderen.“³³ In dieser Hinsicht qualifiziert das dritte Merkmal (die Unvollständigkeit) das erste (die Ähnlichkeit). Zwar ist ein Bild ein Artefakt, das eine wieder erkennbare Ähnlichkeit zu jenem anderen Ding ausstellt, diese Ähnlichkeit darf allerdings nicht vollständig sein:

„Das Unvollständige der Ähnlichkeit muß merklich sein, um sie als „bloße Ähnlichkeit“ zu qualifizieren. Sonst würde der Betrachter das Ding und nicht „nur sein Bild“ vor sich glauben. Solche Täuschung, eine Selbstverhehlung des Bildes als Bild, vereitelt seinen wahren Sinn, nämlich das Ding darzustellen, nicht es vorzutäuschen.“³⁴

Unvollständigkeit ist also ein Kontrollmechanismus, der sicherstellt, dass die Ähnlichkeit nicht zu täuschend wird, da sie sonst das Bild in Wirklichkeit auflösen würde.³⁵ Weiters soll diese Ähnlichkeit rein „oberflächlich“³⁶ sein, da sich das Bild mit der Erscheinung eines Gegenstandes an der Oberfläche beschäftigt und nicht mit dessen Substanz. Eben diese „Beschränkung der darstellenden Absicht auf die erscheinende Oberfläche“, die der „fundamentalste Sinn [ist], indem alle Bild-Ähnlichkeit unvollständig ist, da sie konstitutiv für das Genus „Bild“ ist.“³⁷

³³ Zeitschrift für philosophische Forschung 15 (2): 161-171. Hier zitiert nach Jonas, Hans: „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildes“. In: Boehm: Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink 1994, S. 105-125, hier S. 107.

³⁴ Jonas, S. 108.

³⁵ Vgl. dazu die Geschichte des Zeuxis von Herakleia. Zeuxis, einer der berühmtesten Maler der griechischen Antike soll im Wettstreit mit Parrhasios Trauben gemalt haben, die so echt aussahen, dass die Vögel sie anpicken. Parrhasios hingegen hat einen Vorhang gemalt, der nicht die Tiere, sondern Zeuxis selbst täuschte, denn er versuchte, diesen beiseite zu schieben, um die Malerei betrachten zu können.

³⁶ Jonas, S. 108.

³⁷ Ebda.

Das Bild, so lautet das moderne Paradox, ist also gerade da Bild, wo es ihm eigentlich an Ähnlichkeit zum dargestellten Gegenstand mangelt. Jonas nennt dies seine „ontologische Unvollständigkeit“.³⁸ Diese wird noch zusätzlich verstärkt, da der Bildinhalt selbst auch elliptisch ist, denn auch von der Oberfläche des Bildes wird vieles ausgelassen. Da Auslassung Auswahl voraussetzt, lässt sich im Prinzip der Unvollständigkeit ein Moment der kreativen Freiheit lokalisieren. Jonas meint daher „die Freiheit steigt hier mit dem Grad der Unvollständigkeit“³⁹, da geringere Vollständigkeit mehr Ähnlichkeit im Wesentlichen bedeutet. Das moderne Bild will demzufolge immer beides: einerseits Abbildung der Wirklichkeit sein, andererseits aber auch das Scheitern eines solchen Versuchs, die Wirklichkeit tatsächlich abzubilden, darstellen. Diese Doppelposition schließt an ein uns bereits bekanntes Problem aus dem 18. Jahrhundert an und deutet es nun positiv um: das Zeichen muss sich selbst sichtbar setzen, um zu einer wahrhaftigen Darstellung der Natur zu gelangen. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an wird dieses neu erwachte Vertrauen in die Zeichen im Feld des Ästhetischen intensiv geprüft.

In dieser Hinsicht erinnert das Hofmannsthalsche Verständnis des Symbols an Alois Riegl, der gezeigt hatte, dass es des ästhetisch-produktiven Mehrwerts der „Umrisslinie“ bedarf, um künstlerisch Schaffen zu können und Natur damit nicht nur zu zeigen, sondern zu *repräsentieren*. Diesen ornamentalen Formgehalt auf die Bühne zu bringen, ist Hofmannsthals Bestrebung in dessen früher dramatischer Produktion. Exemplarisch dafür werde ich nun sein frühes Dramenfragment *Der Tod des Tizian* (1892) betrachten, das ich als erste literarische Artikulation dieser neuen ornamentalen Ästhetik im Kontext der Habsburgermonarchie verstehe. In einem Brief an seinen Freund Richard Beer-Hofmann (1866-1945) schreibt der junge Hofmannsthal:

³⁸ Ebda, S. 109.

³⁹ Ebda.

„Vielleicht steht es mit den Graden so: der Pöbel (Publicum etc.) und die naiven Künstler wie Anzengruber stehen bei 1; wir (Stücke ohne Handlung, dramatisierte Stimmungen, Wirkungen durch Detailmalerei) bei 2; die großen Dramatiker bei 3, für unsern Blick — scheinbar auch bei eins. Vielleicht noch undeutlicher ausgedrückt: wir haben uns einseitig mit Farbe und Ton beschäftigt; wo es doch auch auf die Architektur, Gruppierung, Form sehr stark ankommt.“⁴⁰

Ein gutes Stück sollte sich, laut Hofmannsthal, also weniger um Farbe und Ton kümmern, sondern mehr um die „Gruppierung“. Wie hat man sich diesen Imperativ vorzustellen, wenn man die zuvor beschriebene Unterscheidung von Impressionismus (Farbe) und Symbolismus (Linie) bedenkt? Wie sollte eine solche dramatische Form aussehen? Ich bin der Meinung, dass Hugo von Hofmannsthal in *Der Tod des Tizian* selbst eine meta-poetische Antwort auf diese Fragen gibt.

Der Tod des Genies und die Inszenierung des Ornaments

Hugo von Hofmannsthals lyrisches Drama *Der Tod des Tizian* von 1892 stellt die letzten Tage des Malers Tizian dar, der als ein Mann von 99 Jahren eingeführt wird, der in seiner Villa ruht und seinen nahenden Tod erwartet. Tizian tritt zu keinem Zeitpunkt des Stückes auf, aber man erfährt, dass er sich gleich neben der Bühne befinden soll. Er arbeitet an seinem letzten Bild, das, wie er angeblich gesagt haben soll, das Leben besser fassen kann als all seine bisherigen Bilder, die ihm nun schal und wertlos erscheinen. Während Tizian malt, sitzen und liegen seine Studenten auf der Bühne und beklagen ihre Situation. Sie sind der Meinung, dass der Tod des Meisters auch sie in eine allumfassende künstlerische Krise stürzt. Da Tizians Schüler nur ihrem Meister gefolgt sind und lediglich ihre imitativen Fähigkeiten ausgebildet haben, ohne selbst zu lernen wie man kreativ ist, werden sie als leblose und fast schon selbst tote Gestalten dargestellt; als Künstler, die keinen Zugang zu ihrem ästhetischen Material finden.

⁴⁰ Hofmannsthal, Hugo von; Beer-Hofmann, Richard und Eugene Weber (Hg.): Briefwechsel. Frankfurt/Main: Fischer 1972, S. 8.

Im Folgenden betrachte ich dieses Stück unter vier Gesichtspunkten. Sie alle haben gemein, dass sie uns helfen werden, die Frage nach dem Status des Bildes und der Rolle, die das Ornament in dieser Hinsicht spielt, genauer zu erfassen: 1) Zuerst wende ich mich dem Genre des lyrischen Dramas zu, das ich als eine Form verstehe, in der die Grenze zwischen Handlung und Bild verwischt wird, was wiederum eine neue modernistische Dramatik ermöglicht, der es nun möglich ist, Handlung abseits der klassisch aristotelischen Weise zu verstehen; 2) danach setze ich mich auf inhaltlicher Ebene mit der ästhetischen Sinnkrise der Schüler Tizians auseinander. Ich beleuchte die ästhetischen Grundbedingungen der Krise und verdeutliche die verschiedenen Formen ästhetischer Kunstproduktion, die in diesem Stück verhandelt werden; 3) anschließend wende ich mich der Bedeutung des Bildes innerhalb des Stückes selbst zu. Anhand der drei Bilder, die im Stück explizit genannt werden, möchte ich zeigen, wie sich eine ornamentale Ästhetik rund um den modernistischen Bildbegriff entfaltet. Abschließend zeige ich 4) anhand der Figur und Funktion des Prologs im Stück, wie der Rand hier in absichtsvoller Weise als Eigenes gesetzt wird. Das Ornament, ehemals bloß Beiwerk und Schmuck, wird zum zentralen Gestaltungs- und Erkenntnisinstrument.



Die Absage an den Guckkasten oder: Das Stück als Bild

Die Forschungsliteratur zum *Tod des Tizian* hat oft die fehlende Handlung und die Ersetzung des Inhalts durch Introspektion hervorgehoben. Dies scheint vor allem der Fall zu sein, weil es sich bei diesen beiden Kriterien um generelle Spezifika lyrischer Dramen handelt. Dennoch muss man sagen, dass es keine voll entwickelten Charaktere gibt, die hier Introspektion betreiben könnten. Tizians Schüler haben kein „Inneres“. Die Psyche — und diese Tatsache steht vor allem in Kapitel III dieser

Arbeit im Zentrum der Aufmerksamkeit — wird hier als etwas Äußeres inszeniert, nämlich als ein ornamentales Spiel der Begegnungen verschiedener Protagonisten, Objekte usw. Hofmannsthals Stück weist damit also nicht nur die naturalistische Guckkastenbühne zurück (einen Tiefenraum in den man hineinblicken und das Leben beobachten und studieren kann), sondern auch den Guckkastenmenschen (einen Charakter, in dessen Tiefe man objektiv hineinblicken kann)⁴¹. Wie aber kann die Form des lyrischen Dramas dabei helfen, eine neue Bühnenwirklichkeit zu schaffen, die weder psychische Tiefe noch teleologisch-autonome Handlung suggeriert?

Der Tod des Tizian, wie auch die meisten anderen frühen Dramen des Autors, sind ihrer Form nach lyrische Dramen, doch diese Kategorisierung ist irreführend. Der Definition nach ist das lyrische Drama 1) „ein mit Musik begleitetes Schauspiel bzw. die dafür vorgesehenen Librette“ oder 2) „ein in der Regel kurzes, handlungs- und personenarmes Drama, das der Darstellung von Gemütszuständen dient“ oder ein Stück, das 3) „unter Infragestellung der Darstellungsfunktion die Aufmerksamkeit auf das Sprechgeschehen selbst lenkt“.⁴² In dieser dritten Bedeutung wird der Begriff auf einige spezielle Dramen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angewandt, zu deren Vertretern Schriftsteller wie Mallarmé, Maeterlinck, W. B. Yeats (1865-1939) und eben auch Hofmannsthal zählen. Die Bezeichnung ist in dieser dritten Form noch relativ neu. Erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts hat es sich eingebürgert, den Begriff zu verwenden, wenn man über Werke dieser Autoren spricht.⁴³ In Hofmannsthals Fall ist diese Bezeichnung noch zusätzlich irreführend, da sie dessen relativ kurze Phase der Produktion lyrischer Dramen als eine Art Übergangszeit zwischen der Lyrik und dem dramatischen und epischen „Hauptwerk“ erscheinen lässt.

Peter Szondi hingegen macht in seinem Buch *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (1975) das lyrische Drama als eigenständige Gattung stark. Was diese Gattung von anderen unterscheidet, ist, dass sie

⁴¹ Mehr dazu auch in Kapitel III dieser Arbeit

⁴² Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2009, S. 498.

⁴³ Vgl. Ebda, S. 501. Es waren die Werke von Wodke, Szondi, Scheel und Stillmark, die dafür richtungweisend waren.

nicht diachron, also durch historische Kontinuität, zusammengehalten wird, wie dies zum Beispiel bei der Tragödie der Fall ist, sondern durch Synchronizität. Die Form des lyrischen Dramas zeichnet sich durch eine Spannung gegenüber anderen zeitgenössischen Formen des Dramas aus, indem es sowohl formal dem Inhalt nach dessen Probleme reflektiert, sie inszeniert und damit versucht, Lösungen für Probleme traditioneller Repräsentationsformen zu finden. Szondi hebt zwei Charakteristika hervor, die seiner Meinung nach den *Tod des Tizian* auszeichnen und damit auch bezeichnend für die Gattung des lyrischen Dramas im späten 19. Jahrhundert sind: Einerseits handelt es sich dabei um das Problem der Handlung und andererseits um jenes der Sprache. Für ihn stellt *Der Tod des Tizian* insofern ein exemplarisches Stück dar, als es die Art auf die Bühne bringt, in der die Sprache nicht mehr länger der Kommunikation dient, sondern ein Eigenleben entwickelt. Ich kann Szondis Bemerkung, dass das Stück die Form des „platonischen Dialog[s]“ wiederbelebt, jedoch nicht ganz zustimmen.⁴⁴

Statt die Beziehung von Sprache und dem philosophischen Erfassen einer abstrakten Idee zu betonen, möchte ich hervorheben, dass die Dramen dieses Genres generell etwas verfolgen, was ich das Ikonische um 1900 nennen möchte. In den letzten Jahren hat die Forschungsliteratur diese „ikonische Wende in der Moderne“ zunehmend erkannt und dargestellt. Es wurde zum Beispiel festgestellt, dass Bilder um 1900 „zum Gegenstand eines Dialogs zwischen Kunsttheorie, Sinnespsychologie, Psychopathologie, Sprachphilosophie, Ethnologie und Literatur“⁴⁵ werden. Genau zu dieser Zeit in der Moderne entwickelt sich ein erweiterter Bildbegriff, der als „ein Katalysator für mediale und semiotische Reflexivität in der modernen Literatur“⁴⁶ dient. Ich möchte also vorschlagen, das lyrische Drama nicht anhand der eingangs erwähnten Genreeigenschaften zu

⁴⁴ Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de Siècle. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 4*. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975: S. 21 und S. 220.

⁴⁵ Schneider, „Verheißung der Bilder“, S. 4.

⁴⁶ Ebda, S. 2.

analysieren, sondern stattdessen mit Hilfe jenes erweiterten Bildbegriffs. Indem ich das mache, wird deutlich werden, was ich unter der spezifisch ornamentalen Ästhetik des Stücks verstehe.

In *Der Tod des Tizian* wird der ornamentale Charakter des sehenden Erkennens sowohl auf inhaltlicher als auch auf dramaturgischer Ebene dargestellt. Die Fragen, die dabei stets im Hintergrund stehen, sind immer die gleichen: Welche Zeichen können die Natur wahrheitsgemäß erfassen und darstellen? Hat das Zeichen eine Materialität? Falls ja, muss es diese auch sichtbar machen? Und wie verhält sich das Zeichen gegenüber seinesgleichen, also gegenüber anderen Zeichen? Wir werden sehen, dass *Der Tod des Tizian* diese Fragen in Angriff nimmt, indem hier verschiedene semiotische Systeme vorgestellt und deren Brauchbarkeit verhandelt werden. Das Modell der direkten Beziehung zur Natur durch so etwas wie ein Genie, das dann absolute und ewig gültige Werke produzieren würde, wird dabei schon von Beginn an in Frage gestellt, da Tizian selbst im Sterben liegt und nicht mehr direkt in das Bühnengeschehen eingreifen kann. Und mehr noch: Er selbst bemerkt, dass all seine bisherigen Werke wertlos sind.

An die Stelle der autonomen Autorschaft des Genies tritt ein System von Ähnlichkeiten, das vor allem anhand von an- wie auch abwesenden, Bildern inszeniert wird und das sich durch originäre Unvollständigkeit auszeichnet. Was Tizian, die Stadt und das letzte von ihm gemalte Bild, ein Paradigma für gelungene Kunst, verbindet, ist, dass sie alle abwesend und dennoch absolut zentral sind. Und wie alle stattfindenden Gespräche im Stück um eine nicht anwesende Person und ein unsichtbares Bild kreisen, so stellt auch das Sehen der Zuschauer ein Gesehenes ohne Objekt dar. Was abwesend ist, nimmt Realität an, allerdings nur durch das fortwährende Herbeizitiere in diversen Übersetzungen. Es handelt sich dabei, und das ist für das Stück ganz wesentlich, um die Wiederholung von etwas, das außerhalb der wiederholenden Geste keine materielle Präsenz hat.

Als logische Konsequenz bleibt auch die Bühne leer. Die untätigen Tizianschüler, die auf Teppichen und Pölstern arrangiert sind, scheinen in ihrem regungslosen Warten selbst Ornamente,

wenn auch leblos versteinerte, zu sein. Sie wollen ihren Meister schmücken. Indem sie das tun, beziehen sie sich auf ein Element, das in dieser Struktur selbst keine Realität hat, jedoch in ihren Reimen — es handelt sich dabei um das immer gleiche eintönige Geklapper der 5-hebigen Jamben im a-a-b-b⁴⁷ Schema — sichtbar wird. Damit tun sie eigentlich genau das, was von jeher als die wichtigste Funktion des klassischen Ornaments beschrieben wurde: Sie bilden einen Rahmen, indem sie den ihnen zugehörigen Gegenstand — nämlich ihren Meister Tizian — schmücken. Sie beziehen sich auf ihn und nur auf ihn. Doch das Zentrum, in dem dieser eigentlich erscheinen sollte, bleibt leer und ihre Funktion als Verzierungen dieser Mitte ist damit grundlegend gefährdet. Ohne das Genie gibt es auch keine ideelle Geisteshaltung, die sie in ihrer eigenen, bloß technisch-imitativen Kunstfertigkeit wieder auferstehen lassen könnten. Ohne Meister gibt es keine Schule und damit, wie es scheint, auch keine Kunst nach dem Genie. Aber dennoch bewirkt der durch Tizians Tod hervorgerufene Mangel eine gesteigerte ästhetische Handlungsfähigkeit. In Hofmannsthals lyrischem Drama supplementiert das Ornament nämlich nicht mehr die große Kunst des Genies, sondern stellt eine bescheidenere Form da, bei dem das Beiwerk selbst die Bühne betritt.

In dieser Hinsicht fungiert der ornamentale Rahmen des Bildes nicht nur als Zierde, sondern als wesentlicher Faktor in der Hervorbringung desselbigen. Es handelt sich dabei um Zeichen, welche die Erscheinungsbedingungen des Bildes selbst und damit dessen eigene Historizität reflektieren. Das Ornament rahmt den konkreten Inhalt, aber in einer Weise, in der „die Hervorbringung im Sinne einer gesteigerten symbolischen Handlungsfähigkeit“⁴⁸ inszeniert wird. Manchmal ist der zentrale Inhalt dann überhaupt nicht mehr wichtig, zum Beispiel, wenn der Künstler nur an der Historizität und der Genealogie der ästhetischen Produktion interessiert ist. Man denke zum Beispiel

⁴⁷ Zur Bedeutung der Flachheit oder Flächigkeit als Schutz vor perspektivischer Verzerrung und den daraus erwachsenden kulturgeschichtlichen Implikationen dieser Technik vgl. Polanyi, Michael: „Was ist ein Bild“. In: Boehm, „Was ist ein Bild“, S. 148-162. Polanyi schlägt auch vor, dass diese „Flachheit“ am Theater durch den dramaturgischen Apparat erzeugt wird und in der Lyrik durch repetitive Reimschemata.

⁴⁸ Leonhard, Karin: „Ornament und Zeitlichkeit. Kartusche, Rocaille, Arabeske“. In: Kisser, Thomas: *Bild und Zeit*. München: Wilhelm Fink 2001, S. 63-86, hier: S. 69f.

an die Kartusche, eine künstlerische Darstellungsform des 17. Jahrhunderts. Die Kartusche kann zwar, muss aber keineswegs, einen Inhalt haben. In diesen Fällen übernimmt der Rahmen die Funktion der „diskursive[n] Strukturierung“ des Kunstwerks. „Irgendwann ist das Mittelstück nicht das Thema, sondern die semiotischen Bewegungen als solche.“⁴⁹ Das, was normalerweise lediglich Rahmenbedingungen sind, wie zum Beispiel Ort und Zeit, wird nun ins Zentrum gerückt. Dies bewahrheitet sich auch für Hofmannsthals *Tod des Tizian*. Handlung und die psychologische Tiefe der Charaktere werden von der Bühne entfernt. An die Stelle des traditionellen dramatischen Geschehens tritt nun eine Leere, die den Platz freimacht für die Ränder der Erfahrung, die sich als Ornament einschreiben.

Man kann also sagen, dass das Ornament eine neue „Infrastruktur des Sehens“⁵⁰ bildet, indem sie die materialen Grundbedingungen der Darstellung offen legt und zeigt, was von Nöten ist, damit ein Bild erscheinen kann. Das Ornament scheint dabei zunächst nur lose an den eigentlichen Gegenstand angebracht — im Fall von *Der Tod des Tizian* scheinen die Schüler und ihre Reden nur wenig mit Tizian und dem Geschehen in der Stadt zu tun zu haben, wie auch das lyrische Drama radikal mit sämtlichen Darstellungsformen des traditionellen Theaters zu brechen scheint. Tatsächlich aber macht es das Ornament hier möglich, die Grundlagen zu erkennen, von denen jedes Bild abhängt, um repräsentativ wirksam zu sein. Das Ornament ist daher eine „generierende Matrix“, die in diesem Stück, wie ich im Folgenden zeigen werde, ein grundlegendes ästhetisches Programm bildet.

Im Gegensatz zu der Funktion, die der Historismus dem Ornament zuerkennt, ist es hier nicht nur dekorativer Zusatz zum Bild und auch kein bloßer Lückenfüller zwischen den einzelnen Bildkomponenten, sondern eine Form, die die eigenen Entstehungsbedingungen und die

⁴⁹ Ebda, S. 70.

⁵⁰ Spies, Christian: „Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild“. In: Beyer, Vera und Christian Spies (Hg.): *Ornament. Motiv — Modus — Bild*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 377-407, hier: S. 384.

zeitgenössische „Infrastruktur des Sehens“ auf dynamische Weise innerhalb seiner Selbst mit der Oberfläche vermittelt und so reflektiert. Das Ornament ist damit kein Schmuck, sondern eine übersetzende Bewegung, in der die Wirklichkeit so dargestellt wird, dass sie den beiden Hauptforderungen der Moderne entspricht: 1) Es bricht mit der imitativen Kunst, um die materialen Bedingungen der Kunstproduktion als Formgebung des Lebens und daher als Lebensteppich zu zeigen; und 2) es externalisiert jene subjektiven Bedingungen solcherart, dass sie Teil der Repräsentation des Lebens auf eine Art werden können, die sie auch für andere Menschen zugänglich macht, eine Art, die sich eben „in der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist.“⁵¹ Wie wird dieses Programm im Stück konkret umgesetzt?



Der Tod des Genies als Lebenskrise der anderen

PARIS

Nicht gut?

GIANINO

mit erstickter Stimme Sehr schlecht. (TdT, 40f.)

Paris und Gianino sind zwei der Schüler Tizians und Paris' Frage bezieht sich auf den mehr als kritischen Gesundheitszustand des Lehrers. Tizian befindet sich das gesamte Stück hindurch abseits der Bühne, man weiß allerdings, dass er im Sterben liegt. Das Stück ist aber mehr als eine Erzählung vom Sterben des großen Malers. Es stellt die Situation einer umfassenden ästhetischen Schaffenskrise dar. Und mehr noch: Ohne Tizian scheint den Schülern auch ihr eigenes Leben bedroht, so sagt Desiderio:

⁵¹ Hofmannsthal, „Die Malerei in Wien“, S. 526f.

DESIDERIO

Der Tizian sterben, der das Leben schafft!
Wer hätte dann zum Leben Recht und Kraft? (TdT, 41)

Für die Tizianschüler ist das Leben nicht, sondern muss ästhetisch geschaffen werden und Tizian ist die Figur, die als eine solch potentiell schaffende in das Stück eingeführt wird. Für seine Schüler stellt der große Meister eine göttliche Figur dar, denn, ganz so wie Gott, hat er das Leben für all jene geschaffen, die sich in seinem Garten aufhalten, während er selbst abwesend ist. In dieser Hinsicht hat das Stück auch metaphysische Anklänge. So lässt sich der Auftakt des Stücks, das als Frage formulierte „Nicht gut?“ auch im biblischen Sinn verstehen. Im Gegensatz zum alttestamentarischen Gott, der nach jedem Tag der Schöpfung sein Werk betrachtet und sieht „es war gut“, gelingt dem Genie Tizian, diesem zweiten Gott, eine solche Schöpfung nicht, beziehungsweise nicht mehr. Es scheint, als hätten die Werke Tizians einst genau diesen Effekt unter seinen Schülern erzielt, sein Tod ist damit auch der Tod Gottes.

Dass jenes autonom aus sich selbst heraus tätige Genie sterben muss, stürzt seine Schüler in tiefe Verzweiflung. Und so wie Tizian sich in einem Zwischenstadium zwischen Leben und Tod befindet, so scheinen auch seine Schüler in einer äußerst prekären Übergangsphase gefangen zu sein, was im Stück durch deren Unfähigkeit zu Handeln dargestellt wird. Doch noch ist nicht alles verloren, da sie zumindest fühlen, dass etwas nicht stimmt und da sie danach streben, ihre Situation zu verändern. So klagen Gianino und Battista:

GIANINO

Er hat den regungslosen Wald belebt:
Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen
Und Efeuranken sich an Buchten schmiegen
Da hat er Götter in das Nichts gewebt:

[...]

BATISTA

Er hat den Wolken, die vorüberschweben,

Den wesenlosen, einen Sinn gegeben:
Der blassen weißen schleierhaftes Dehnen
Gedeutet in ein blasses süßes Sehnen. (TdT, 47f.)

In Gianinos Beschreibung besteht die Aufgabe des Künstlers darin, die Natur so abzubilden, dass ihre Bestandteile lebendig, „belebt“, erscheinen. Die Fertigkeit des Genies liegt dabei in der Gabe, die stumme Natur für seine Schüler bedeutungsvoll zu machen. Die Kunst macht hier aus den Dingen, die normalerweise als blasser Schleier, als „schleierhaftes Dehnen“ bloß vorüberschweben und die Schüler nicht berühren, ein „süßes Sehnen“. Kunst wird hier als ein Ort geschildert, an dem man sein Begehren und seine Wünsche auf externalisierte Weise in der Natur wiederfinden kann und sich so einerseits zu ihnen verhalten kann und sich selbst andererseits als Teil der umgebenden Natur fühlen kann. Man wird so selbst zu einem Teil des Bildes und zwar, und dies ist noch wichtiger, zu einem bedeutungsvollen Teil.

Es handelt sich dabei um ein autokratisches Modell der Beziehungsherstellung von Kunst und Leben, welches die frühere Verbindung von Tizian und seinen Schülern gekennzeichnet haben soll. Die Darstellung der Natur ist hier nicht Teil einer externalisierten subjektiven Position, sondern wird als das vollkommene Bild einer göttlichen Idee, wie sie vom Genie unmittelbar ausgedrückt wird, imaginiert. Der Lehrer-Meister Tizian kann, wie eine quasi göttliche Figur, Bedeutungen auf gleichsam metaphysische und vorgegebene Weise in einer Art prästablisierter Harmonie finden, die in allen Dingen liegt und vom Genie nur entdeckt werden muss. Seine Zeichen, mit denen er die Natur darstellt, scheinen daher „natürlich“⁵² zu sein, da sie dieser auf ungebrochene Weise entsprechen können.

Eben dieses ästhetische Modell wird im Stück grundlegend in Frage gestellt. Die erste und wahrscheinlich drastischste Weise, auf die dies passiert, ist, dass das Genie im Sterben liegt. Der alte Meister ist nicht mehr länger zugegen und seine Schüler können solche natürlichen Zeichen nicht

⁵² Siehe dazu die Ausführungen zu den natürlichen Zeichen in Kapitel I dieser Arbeit.

selbsttätig herstellen. Ihre Kunst kann die prästabilisierte Harmonie der göttlichen Natur aller Dinge nicht sichtbar machen. Was aber soll nun passieren, da diese „großen Bilder“ nicht mehr gemalt werden können? Ist dies das Ende der Kunst?

Ganz im Gegenteil; es ist ein Neubeginn und Tizian ist der erste, der diesem den Weg ebnet: Denn der große Tizian selbst verwirft seine alten Bilder und weist den Weg hin zu einer vollkommen neuen Kunst. Als zwei seiner alten Bilder, die für seine Schüler den Inbegriff des durch die Kunst geschaffenen Lebens darstellen, über die Bühne getragen werden, teilt der Page mit, dass Tizian auf diese nur mehr herabsieht:

PAGE

Er sagt, er muß sie sehen

„Die alten, die erbärmlichen, die bleichen,

Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen ...

Sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar,

Es komme ihm ein unerhört Verstehen,

Daß er bis jetzt ein matter Stümper war ...“ (TdT, 42)

Tizian führt hier also eine andere Unterscheidung ein, als sie für seine Schüler gegeben ist. Für ihn besteht der Unterschied nicht zwischen Leben und Kunst, sondern zwischen alter (bleicher) und neuer (wilder, lebendiger) Kunst. Der sterbende Tizian interessiert sich nicht für die verborgene Vollkommenheit einer göttlichen Schöpfung. Stattdessen beschäftigt ihn die ästhetische Qualität des Lebens an sich. Dies werde ich in Kürze anhand einer Analyse von Tizians letztem Bild darstellen. Zuvor möchte ich jedoch noch ein paar Einblicke in die Tizianrezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben, da dies helfen wird zu verstehen, warum gerade Tizian als Grenzfigur zwischen Genie und neuer (ornamentaler) Kunst auftritt.



Bilder als ornamentale Struktur

Es ist oft darauf hingewiesen worden, dass Hofmannsthal Alfred de Mussets Geschichte *Le fils de Titien* (1838)⁵³ als Vorlage für sein lyrisches Drama verwendet aber der Verbindung zwischen *Der Tod des Tizian* und Jacob Burckhardts *Der Cicerone* (1855)⁵⁴ ist bisher weitaus weniger Beachtung geschenkt worden. Der *Cicerone* ist jenes Werk, mit dem sich der junge Hofmannsthal mit der Geschichte und der Kunst Italiens vertraut macht. In diesem kunstgeschichtlichen Referenzwerk, stellt Burckhardt Tizian als „gewaltige Gestalt“ dar, die „[i]n der Mitte der Schule“ steht und

„in seinem fast hundertjährigen Leben⁵⁵ alles was Venedig in der Malerei vermochte, in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngeren Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das Er (sic!) nicht irgendwo vollendet darstellt.“⁵⁶

Burckhardt stellt Tizian als Genie dar, welches das ästhetische Potential seiner Schüler „weckt“. Das kapitalisierte Pronomen „Er“ ist kein orthographischer Fehler, denn schon im nächsten Satz, weist der Kunsthistoriker auf den „göttlichen Zug“ des Meisters hin, der darin besteht:

„dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glücklich und frei dar.“⁵⁷

⁵³ Vgl. dazu: Musset, Alfred de: *Nouvelles de Alfred de Musset. Les deux maîtresses. Emmeline. Le fils du Titien. Frédéric et Bernerette*. Boston: Adamant Media Corporation 2001.

⁵⁴ Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Bd. III. Malerei*. Basel: Schweighauserische Verlagsbuchhandlung 1860.

⁵⁵ Burckhardt gibt Tizians Geburtsdaten mit „1477-1576“. Vgl.: Burckhardt, S. 967.

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Ebda.

Auch schon bei Burckhardt ist Tizian also eine Gott ähnliche Gestalt, welche die Natur zum Leben erweckt. Indem Burckhardt in Tizian noch dazu eine „prästabilisierte Harmonie“ am Werk sieht, um, wie er sagt, „einen philosophischen Terminus in seinem besonderen Sinn zu brauchen“⁵⁸, erhebt er ihn in den Rang eines Gottes innerhalb der Kosmologie des 16. Jahrhunderts — einen Platz, den der Mensch im 17. Jahrhundert dann qua Genie besetzen wird. Dieser vergöttlichte Tizian der alten Welt kommt Hofmannsthals Charakterisierung sehr nahe und es ist keineswegs ausgeschlossen, dass Letzterer sich in seiner Konzeption der Figur von Burckhardts Ausführungen inspirieren ließ.

Und ganz wie Hofmannsthal, so sieht auch Burckhardt einen zweiten, späten Tizian. Dies hat etwas mit dessen Malweise zu tun, die er als in späten Jahren außergewöhnlich und modern hervorhebt. Wenn Burckhardt darüber spricht, dass die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts, mit Tizian als deren unumstrittenen Höhepunkt, eine Malerei der „höchsten Augenlust“⁵⁹ entwirft, weil diese dem „Colorit“ den absoluten Vorrang gegenüber „sog. poetischen Gedanken“ einräumt, so muss man sich wohl zwangsläufig an das Programm der Impressionisten des 19. Jahrhunderts erinnern. Auch für sie galt, was Burckhardt in Tizian sieht:

„Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von Neuem nach der Natur ergründet und dargestellt wurden, sodass z. B. Jetzt auch die Stoffbezeichnungen der Gewänder eine vollkommene wird; andererseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über Alles was ihm Wohlgefallen erregt.“⁶⁰

Das menschliche Auge auf dessen Reizfähigkeit zu befragen und so zu malen, wie das Auge sieht, ist auch der Anspruch der Impressionisten, die sich um die Jahrhundertmitte vor allem von

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ Ebda, S. 960.

⁶⁰ Ebda, S. 960f.

Neuerungen der Naturwissenschaft zu Fragen der Farbenlehre und Optik leiten lassen und die auch noch in den 1890er Jahren durchaus umstritten sind und immer wieder mit einem Verfall der Malerei identifiziert werden. Burckhard beschreibt die Schule Tizians unter anderem deswegen als so hervorragend, weil sie verstanden hätte, dass das Poetische eines Bildes auch die Technik der Darstellung betrifft:

„Ist dies [die Vorrangstellung der Venezianer im 16. Jahrhundert] bloss Folge der Augenlust? Oder dehnt sich das Gebiet der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, welche wir Laien bloss der malerischen Durchführung zuweisen?“⁶¹

Burckhardt stellt hier eine Frage, die auch die Impressionisten zum Programm gemacht haben: Wenn man die Welt darstellen möchte, so genügt es nicht, sie möglichst illusionsgetreu darzustellen, man muss vielmehr von der Illusion Abstand nehmen, die Wirklichkeit verfremden und neu zusammensetzen, so wie das Auge selbst arbeitet. Es ist die Poesie dieses Arrangements, die Burckhardt an Tizian schätzt und in der er, wissentlich oder nicht, seine eigene Zeit wiedererkennt. Man muss zeichnen, wie das Auge sieht. Nur so kann man ein Teil jener kreativen Kraft werden, welche die Formen des Lebens im bunten Lebensteppich zusammenwebt. Jedes andere Bild, so kunstvoll es auch gemalt sein mag, wird dennoch stets als leblose Imitation toter Formen erscheinen.⁶² Da die Natur hier als aufzubrechende Illusion imaginiert wird, als eine, die in Teile zerlegt und neu zusammengefügt werden muss, sodass die Natur der Wahrnehmungen selbst anderen vermittelbar werden, ist es gerade die Poetik des Arrangements, die Burckhardt an Tizian schätzt.

⁶¹ Ebd.

⁶² Genau das empfindet man ja, wie bereits erwähnt, als Problem der historistischen Formen.

Tatsächlich hebt auch die neuere Kunstgeschichte immer wieder hervor, wie innovativ es ist, dass Tizian das Kolorit stets dem Thema seiner Bilder anzupassen sucht.⁶³ Es sind vor allem die späten Bilder des Malers, in denen er dies mit zunehmender Entschiedenheit umzusetzen versucht.⁶⁴ Während Bilder wie „Venus von Urbino“ und das „Bacchanal der Andrier“ noch im Zeichen der Hochrenaissance und des Manierismus stehen, erkennt die Kunstgeschichte in den späten Bildern Tizians einen völlig neuartigen Stil, bei dem die Sachdominanz von Dingen und Figuren im Bild abgeschwächt wird zu Gunsten der Farbe als maßgebendem Charaktergeber. Es handelt sich dabei um die pastose Malweise: „der Farbleck, die Farbschliere, das Geflecht farbiger Pinselstriche, der sichtbare Pinselhieb und das mit diesen Malmodi verbundene Undeutlichwerden des gegenständlich Gemeinten“⁶⁵ beginnt in den Arbeiten Tizians ab ca. 1550 zunehmend an Bedeutung zu gewinnen. Schlink beschreibt diese späten Werke Tizians als „Vexierbilder“, denn „sie fordern vom Betrachter eine von Sehkonventionen befreite Wahrnehmung, ein kennerschaftliches Interesse an der malerischen Erscheinung, an der Machart und an dem Farbmaterial des Gemäldes, d. h. eine Aufmerksamkeit, die über ein bloßes Ablesen der Figuren und ihres szenischen Zusammenhangs hinausgeht.“⁶⁶ Wie die pastosen Werke der Impressionisten, so fordert auch der späte Tizian eine neue Art der Aufmerksamkeit, die vom Betrachter sowohl Nähe als auch Ferne verlangt.⁶⁷

Es ist bemerkenswert, dass Burckhardt Tizian genau am Punkt der Schwelle zu einer neuen Kunst lokalisiert; und zwar einer Kunst, die er in den Begriffen des Impressionismus beschreibt. Tizian ist aber auch historisch gesehen eine Schwellenfigur. Als einer der Hauptvertreter der Renaissance ist er Vertreter eines neuen Menschenbildes. Sein später Stil, der, wie manche sagen, bereits den Barock vorwegnimmt, zieht aber auch bereits die Konsequenzen aus dieser neuen Zeit.

⁶³ Vgl.: Schlink, Wilhelm: *Tizian*. München: Beck 2008, S. 62.

⁶⁴ Laut Schlink hat „Tizian [...] das Kolorit zu einer bildtragenden Qualität gemacht, an der kein Maler der Neuzeit vorbeigehen konnte“ Siehe: Ebda, S. 119.

⁶⁵ Ebda, S. 62.

⁶⁶ Ebda.

⁶⁷ Ebda.

Während die Bilder der Hauptschaffensphase in sich ruhen und so die Renaissance als „die Kunst des schönen ruhigen Seins“⁶⁸ darstellen, ist das Spätwerk — nicht zuletzt durch die Expressivität der Malweise bedingt — unruhig, unmittelbar und fast schon überwältigend. Hofmannsthal ist auch mit Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888) vertraut, in dem dieser die Entstehung des Barocks aus den Formen und dem Lebensgefühl der Renaissance heraus erläutert. Über den Barock schreibt Wölfflin:

„Wir haben es nicht zu thun mit einem Stil schlechter Nachahmer, der da sich einstellt wo das Genie ausgeblieben ist; vielmehr muss man sagen: die grossen Meister der Renaissance haben den Barock selbst eingeleitet.“⁶⁹

Was der Kunsthistoriker hier nahelegt, ist, dass der Renaissancekünstler als Genie selbst seine Aufhebung (in den Barock hinein) vollzogen hat. In *Der Tod des Tizian* scheint Letzterer ebenfalls als ein sich selbst verabschiedendes Genie dargestellt zu sein. Den beiden früheren Bildern wird das letzte entgegengestellt. Dieses letzte Bild ist nicht nur von der Bühne abwesend, es bleibt auch unbenannt. Die beiden früheren *Venus mit den Blumen* und *Das große Bacchanal* werden explizit benannt und auch demonstrativ über die Bühne getragen. Welchen Status haben diese drei Bilder?

Die beiden Bilder, die, wie man den Regieanweisungen entnehmen kann, auf der Bühne erscheinen sollen, werden auch namentlich erwähnt: *Das große Bacchanal* (von der Forschungsliteratur als Tizians *Bacchanal der Andrier* identifiziert) und *Venus mit den Blumen* (*Venus von Urbino*). (Abb. 8/Abb. 9) Der Status dieser Bilder ist von Anfang an ambivalent: Zunächst sind da die Titel, die zwar relativ eindeutig auf reale Werke Tizians verweisen, aber dennoch leicht veränderte Namen tragen und damit die Möglichkeit offen lassen, dass auch noch etwas anderes damit gemeint sein könnte. Dadurch öffnen sie sich für mögliche Um- und Reinterpretationen. Ihnen ist aber auch

⁶⁸ Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Basel: Schwabe 2009, S. 38.

⁶⁹ Ebda, S. 12.

noch eine viel unmittelbarere Oszillation zu eigen, da das Stück niemals aufgeführt wurde und sie deswegen, ebenso wenig wie das „letzte Bild“ auf einer tatsächlichen Bühne erschienen sind.

Wenn man nun davon ausgeht, dass das *Große Bacchanal* tatsächlich eine Referenz auf das *Bacchanal der Andrier* ist, so steht dieses Bild in einem scharfen dramatischen Gegensatz zum Rest des Stücks. Auch das *Bacchanal der Andrier* zeigt ein Fehlen der zentralen Figur. Dionysos wird zum Fest erwartet, aber das Bild fängt genau jenen Moment ein, bevor dieser eintrifft. Die Abwesenheit des Gottes ist sowohl im Bild als auch im Stück selbst das entscheidende Moment. Doch während der Gott in der griechischen Mythologie tatsächlich erscheint, bleibt der Platz des vergöttlichten Tizian leer.

Hofmannsthal hat Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1873)⁷⁰ gelesen, als er die Arbeit an seinem *Tizian* begonnen hat. Auch in diesem Werk spielt Tizians *Bacchanal der Andrier* eine besondere Rolle. Nietzsche beschreibt das Bild als jenes Moment, in dem die Tragödie geboren wird. Auch er sieht Kunst und Leben als miteinander verbunden: Einerseits beseelt die Kunst die Natur im dionysischen Rausch der Musik, andererseits gibt sie diesem wilden, ungebundenen Rausch eine Form (die Tragödie) und bietet so einen Schutz vor der Unmittelbarkeit des Lebens. Bei Nietzsche liest sich das folgendermaßen:

„Der Satyrchor ist zuallererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors ist: die Kraft dieser Vision ist stark genug, um gegen den Eindruck der „Realität“, gegen die rings auf den Sitzreihen gelagerten Bildungsmenschen den Blick stumpf und unempfindlich zu machen. Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgsthal: die Architektur der Scene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung in deren Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird.“⁷¹

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“. In: *Werke in vier Bänden. Bd. I.* Stenzel, Gerhard (Hg.). Salzburg: Caesar Verlag 1983, S. 577-651.

⁷¹ Nietzsche, S. 612.

Der Satyrchor ist in Nietzsches Vorstellung prä-theatral. Die Verzauberung der „dionysischen Schwärmer“⁷² bildet einen Rahmen, in dessen Mitte Dionysos als der erste Schauspieler erscheint. In Hofmannsthals Szenario kommt es aber nicht zu jener „apollinischen Bilderwelt“,⁷³ welche die Vision des Dramas bedeuten würde. Antonios Hilferuf „Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!“ (TdT, 48) verhallt unerhört. Für das Stück selbst bedeutet das, dass es das Versagen des Theaters selbst auf die Bühne bringt. Die Referenz des Bildes unterstreicht die Tatsache, dass die Struktur des Stückes dazu dient, selbiges in einer Art vortragischem Wartesaal zu arretieren. Alles, was das Publikum dabei zu sehen bekommt, ist der Rahmen — der Satyrchor der Tizianschüler — aber nicht das eigentliche Bild. Seine Schüler werden für immer warten, genauso wie das Publikum. Es gibt hier nichts zu sehen, keine Handlung, außer sie finden eine andere, eine neue Art zu handeln. Durch die Referenz, die dieses Bild beinhaltet, wird es also möglich, von Tizian den Weg zu Nietzsche und damit zu einer Theorie des Dramas zu gelangen, die in diesem Stück absichtlich enttäuscht wird.

Das zweite Bild, *Venus mit den Blumen*, stellt ein anderes Rätsel dar. Tizians *Venus von Urbino* (1538) zeigt die erste Venus, die ohne jegliche Form allegorischer Referenz auskommt. Die junge Frau im Zentrum des Bildes, besitzt keine Eigenschaften, die sie als Venus klar identifizierbar machen würden, sondern stellt vielmehr ein sinnliches und erotisches Bild eines weiblichen Aktes dar. Sie richtet ihren sanften und verführerischen Blick direkt auf den Betrachter; die Hand bedeckt ihre Vulva direkt in der Mitte des Bildes, nicht allzu verbergend sondern vielmehr einladend.

Es gibt jedoch einen weiteren, um 1890 noch zeitgenössischen, Kontext für dieses Bild: 1863 hatte Eduard Manet die *Olympia* gemalt, die er 1865 auf dem Salon in Paris ausstellt. (Abb. 10) Das

⁷² Ebda, S. 613.

⁷³ Ebda.

Gemälde, das eindeutige Parallelen zu Tizians „Venus“ aufweist,⁷⁴ verändert die Stimmung des Sujets radikal. Manets *Olympia* blickt den Betrachter abweisend und herausfordernd an. Die Blumen, die ihr dargereicht werden und die in beiden Fällen als Geschenk eines Verehrers gelesen werden können, hat sie nicht angenommen; ihre linke Hand bedeckt ihr Genital nicht aufreizend, sondern versagend und abweisend. Vor allem der direkte aber zurückweisende Blick der Olympia hatte die Kunstkenner schockiert. Um welche „Venus“ mit Blumen handelt es sich nun? Um die sanfte einladende oder die ablehnende? Das zunächst scheinbar klar benannte Bild löst sich bei genauerer Betrachtung in ein Geflecht assoziativer Mehrdeutigkeiten auf. Genau dieses assoziative Geflecht wird, wie ich nun zeigen möchte, in Tizians letztem Bild zur eigentlichen Form des Bildes.

Denn Tizians letztes Bild ist anders als die anderen. Es ist namenlos und unsichtbar, aber dennoch sagt man von ihm, dass es das beste Bild des Künstlers werden wird. Man spricht viel darüber: Tizianello sagt davon zum Beispiel, dass es „[i]m Fieber“ gemalt ist, „[i]n atemloser Hast, unheimlich, wild“. Wie der abwesende Tizian, so ist auch sein letztes Bild von besonderer Bedeutung. Was ist anders an diesem Bild im Vergleich zu den beiden zuvor dargestellten? Welches „Fieber“ ergreift Tizian auf seinem Sterbebett und veranlasst ihn dazu, dieses letzte Bild zu malen? Um dies zu beantworten, ist es notwendig, sich zu vergegenwärtigen, wo sich die Schüler und Tizian in diesem Stück befinden. Der Ort der Handlung ist die „Terrasse von Tizians Villa, nahe bei Venedig“ (TdT, 38). Das Besondere an dieser Villa ist, dass sie ein Ort des Schönen und Heim für die Künste und das ästhetisierte Leben ist. Sie liegt auf einem Hügel, ist von einem Zaun umgeben und bietet so Schutz vor der Stadt, die zu ihren Füßen liegt und gerade von der Pest heimgesucht wird.⁷⁵ Als das Fragment im Oktober 1892 von Stefan George in den *Blättern für die Kunst* publiziert wird, unterdrückt dieser die Ursache von Tizians Krankheit in der ersten Szenenangabe, („Diese

⁷⁴ Léonce Bénédite ist der erste Kunsthistoriker, der die Ähnlichkeit des Gemäldes mit Tizians *Venus von Urbino* 1897 offiziell feststellt.

⁷⁵ Es handelt sich hier um eine Abwandlung des Motivs von Boccacios Decameron. Vgl. Boccaccio, Giovanni: *Das Decameron*. Stuttgart: Reclam 2012.

Moralität spielt im Jahre 1576, da Tizian neunundneunzigjährig starb⁷⁶) was dazu führt, dass eine entscheidende Tatsache verborgen bleibt: Tizian stirbt an der Pest. Das wilde ungezügelte Treiben in der Stadt ist also schon längst in den Garten eingedrungen, und zwar lässt der Text diesen Einbruch gerade mit Hilfe des Genies Tizian geschehen, wodurch die Dichotomie von Leben und Kunst schon von Beginn an in Frage gestellt ist.

Die „prästabilisierte Harmonie“ war also schon vor Beginn des Stücks aus den Fugen geraten und wenn Tizian sagt, dass er nun endlich ein wahrhaft großes Werk malt, so bedeutet das, dass er ein neues Verständnis von Kunst hat. Das neue Kunstwerk wird nicht vom Genie hergestellt, sondern von jener wilden ungezügelten Kraft des Lebens selbst. Diese Lebenskraft kommt hier als Todesurteil aus der Stadt und bemächtigt sich des Genies. Es handelt sich dabei um ein durchaus anderes Verständnis des künstlerischen Ausdrucks als dies zum Beispiel beim Dichter-Meister Stefan George der Fall ist, denn es gibt hier nichts Festliches. Der sterbende Tizian hat nichts gemein mit dem kommenden Gott des *Bacchanals der Andrier*. Nicht feierlich entfesselt liegt er da, sondern im Fieber lallend und in atemloser Hast macht er die Erfahrung, das Leben selbst festzuhalten. Stellvertretend für die Erfahrung der All-Einheit mit der Natur steht der im Jugendstil so verehrte Gott Pan:

GIANINO

Er sprach schon früher, was ich nicht verstand,
Gebietend ausgestreckt die blasse Hand ...
Dann sah er uns mit großen Augen an
Und schrie laut auf: „Es lebt der große Pan.“
Und vieles mehr, mir wars, als ob er strebte,
Das schwindende Vermögen zu gestalten,
Mit überstarken Formeln festzuhalten,
Sich selber zu beweisen, daß er lebte,
Mit starkem Wort, indes die Stimme bebte.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Peter André Alts Text über Stefan Georges Arbeitsweise als Herausgeber dieser Hefte. Alt, Peter-André: Hofmannsthal und die „Blätter für die Kunst“. In: Deterding, Klaus (Hg.): *Wahrnehmungen im Poetischen All. Festschrift für Alfred Behrmann zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1993.

TIZIANELLO *zurückkommend*

Jetzt ist er wieder ruhig und es strahlt
Aus seiner Blässe, und er malt und malt.
In seinen Augen ist ein guter Schimmer.
Und mit den Mädchen plaudert er wie immer. (TdT, 42f.)

Malen ist hier ein Schutz vor dem Leben. Erst nachdem Tizian wieder „malt und malt“ kann er die Übermacht des „großen Pans“ ertragen und wird wieder ruhig und strahlend. Diesen gewaltsamen Lebensbegriff hat Hofmannsthal von der Tradition rund um Nietzsche geerbt. Auch sie sieht den dionysischen Zustand nicht als genussvolles Fest, sondern etwas, das „mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins [...] während seiner Dauer ein lethargisches Element“ enthält, das, wenn man „einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan [hat]“, die Welt aus den Fugen geraten erscheinen lässt.⁷⁷ Die Kunst tritt hier als edelste Retterin auf: „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst.“⁷⁸ Das Leben dringt in Tizian als eine unmittelbare furchtbare, grausame und vitalistische Kraft ein, aber die Kunst vermag es, dieses entfesselte Leben zu fassen.

Im Stück scheint diese Schutzfunktion jedoch kein Sonderfall zu sein, sondern der Idealfall, da das letzte Bild die anderen „blassen“ bei weitem übertrifft. Ästhetizismus, oder auch kunstvolles Formenspiel, wie dies im Historismus der Fall ist, genügen daher nicht, um Kunst zu schaffen, die „aus der tiefsten Schicht“ kommen soll.⁷⁹ Die Aufgabe der Kunst ist in dieser Hinsicht eine doppelte: Sie muss sich selbst mit dem Leben „infizieren“ und muss diesem dann eine Form geben, durch die Natur dem Menschen erträglich wird. Hierin liegt der bedeutende Unterschied zwischen dem „großen Meister Tizian“, wie er von den Tizianschülern imaginiert wird und auch in früheren Jahren gelebt hat, und dem sterbenden Tizian des letzten Bildes. Es sind dies zwei vollkommen

⁷⁷ Nietzsche, S. 609.

⁷⁸ Ebda. 610.

⁷⁹ Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Kritik am Historismus, sondern auch um einen Schlag gegen ästhetizistische Kunstauffassungen, wie sie zum Beispiel bei Stefan George zu finden sind.

verschiedene ästhetische Modelle, an denen man den Übergang vom Genie zum anti-genialen Lebensteppich beobachten kann.

Aber was wird passieren, wenn Tizian stirbt? Seine Schüler glauben doch noch so sehr an das Maler-Genie, wird das also das Ende der Kunst sein? Möglicherweise für manche, es gibt allerdings zwei Figuren im Stück, die als besonders markiert werden und die ebenfalls eine Art Schwellenerfahrung machen — es handelt sich um sein Modell Lisa und seinen jüngsten Schüler Gianino. Lisa ist eines der drei Mädchen, die für Tizians letztes Bild Modell stehen. Sie ist als eine Art Zwillingfigur zu Gianino konzipiert. Beide sind ungefähr siebzehn Jahre alt. Sie hat *„eine gelbe Rose im schwarzen Haar. Irgendetwas an ihr erinnert ans Knabenhafte, wie irgend etwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert.“* (TdT, 49) Die beiden Jugendlichen sind also seltsam androgyne Figuren, die sich ineinander spiegeln und gleichzeitig, ich werde im Kürze noch genauer darauf eingehen, auch eine Ähnlichkeit zum Prolog haben.

Indem Lisa für den Maler posiert, macht sie, schon bevor sie eigentlich erwachsen ist und damit mehr oder weniger als Übung aus sicherem Abstand, die Erfahrung, Mutter zu werden:

LISA
Ich halte eine Puppe in den Händen,
Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz,
Und sehe sie mir scheu verlangend an:
Denn diese Puppe ist der große Pan,
Ein Gott,
Der das Geheimnis ist von allem Leben.
Den halt ich in den Armen wie ein Kind.
Doch ringsum fühl ich rätselhaftes Weben,
Und mich verwirrt der laue Abendwind. (TdT, 50)

Auch hier nimmt der Naturgott Pan wieder eine herausragende Stellung ein. Die Zäsur, die das Kind von der Erwachsenen trennt, wird durch den Übergang vom All-Gott „Pan“ zum monotheistischen „Ein Gott“ markiert. Dies markiert die Oszillation zwischen der Beziehung der

Natur und dem Weg zur Gemeinschaft. Ab dem Moment, wo Lisa in Pan *einen* Gott erkennt, hier bricht auch die Zeile, wird ihr die Natur selbst undurchsichtig und zu einem „rätselhaften Weben.“

Die Tatsache, dass Lisa diese Erfahrung macht, während sie für Tizian Modell steht, lässt darauf schließen, dass hier auch die Regeln eines bestimmten ästhetischen Repräsentationsparadigmas dargestellt werden: im Angesicht eines Kunstwerks soll man selbst eine Erfahrung machen können, durch die man einen Schritt ins Leben tut. Andererseits zeigt sich hier aber auch, dass das Kunstwerk nur durch diese Übersetzungsfunktion in die eigene Subjektivität und wieder aus ihr heraus Gestalt annimmt. Innerhalb des Stückes existiert das letzte Bild nur dadurch, dass darüber gesprochen wird; und auch das nicht direkt (ekphrastisch), sondern indem nacherzählt wird, wie das tableau vivant ausgesehen hat, das die drei Mädchen vor Tizian dargestellt haben, jenes „Weltbild“ von dem Hofmannsthal eingangs gesprochen hat. Ein Bild wird also nachträglich in ein ihm eigentlich vorgängiges Lebensbild übersetzt, um dann erzählbar zu werden. Dieser laufende Prozess, bei dem 1) die Imitation vermieden wird, 2) zwischen verschiedenen indirekten Annäherungen an den Gegenstand Beziehungen hergestellt werden und 3) all dies auf die eigene Wahrnehmung und Erfahrung bezogen wird, möchte ich als den ornamentalen Charakter dieses Stückes hervorheben.

Diese Technik war in Hinblick auf das letzte Bild zuvor schon einmal angewandt worden; und zwar in Gianinos Rede von Stadt und Nacht. Wenn man bedenkt, dass der Locus „Stadt“ im Stück gleichbedeutend ist mit dem „Leben“, das Tizian infiziert hat und das er in seinem letzten Bild bannt, so ist Gianinos Erzählung ein anderes Modell, sich mit dem Leben zu infizieren, und dieses, diesmal nicht auf bildlicher Ebene, sondern in Worten, darzustellen. Anders als die übrigen Tizianschüler, die keinen Bezug zum Leben haben und auch keinen wollen, wagt sich Gianino an den Rand des Gartens vor:

GIANINO

Ich war im halben Traum bis dort gegangen

Wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht,
Sich flüsternd schmieget in das Kleid von Prangen,
Das Mond um ihren Schlaf gemacht und Flut.
Ihr Lispeln weht manchmal der Nachtwind her,
So geisterhaft, verlöschend leisen Klang.
Beklemmend seltsam und verlockend bang.
Ich hört es oft, doch niemals dacht ich mehr ...
Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt. (TdT, 45)

Das Adjektiv „plötzlich“ in der letzten Zeile deutet darauf hin, dass es sich in Gianinos Erfahrung auch um etwas handelt, das ereignishaft über ihn hereinbricht, das also eine Art Umschlagen der Wahrnehmung darstellt. Er hatte das Flüstern schon früher oft gehört, aber es war bislang immer bedeutungslos gewesen. Nun aber, „plötzlich“ führt es zu einer Veränderung in ihm selbst. Auch die anderen Tizianschüler merken, dass sich Gianino von ihnen abhebt. So sagt Antonio: „Beneidenswerter, der das noch erlebt / uns solche Dinge in das Dunkel webt“ (TdT, 45). Auch hier ist das zentrale Reimpaar wieder das „erlebt — webt“, das wohl nicht zufällig an Goethes Erdgeist erinnert („ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben“)⁸⁰ und auch von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* zitiert wird, um das dionysische des Chores zu beschreiben. Dies verweist auf das lyrische Talent Gianinos, der, ganz wie der dionysische Chor, das Leben hymnisch ausdrücken kann und damit künstlerisch tätig werden kann, doch anders als Tizian gelingt es ihm nicht, wieder zur Ruhe zu kommen und diesem Gefühl Form zu verleihen. Am Ende seiner Rede steht eine wortlose Übermacht des Gefühls („Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt“), ohne dass dieses Fühlen zur Form werden würde. Es scheint, als hätte es Gianino bis zur Schwelle geschafft (was mehr ist, als die anderen Schüler zu tun vermögen), aber nicht darüber hinaus.

Beide, Gianino wie auch Lisa, verleihen Tizians letztem Bild innerhalb der Lebenswelt des Stückes Realität, indem sie es in ihre eigene Erfahrung übersetzen. Beide können jedoch nicht das Bild selbst beschreiben, sondern nur den Umweg über ihre eigenen subjektiven Gefühle. Letztlich

⁸⁰ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil. Leipzig: Reclam [s. a.], S. 19.

können auch sie der Verzweiflung über den Tod ihres Meisters nicht entrinnen. Für sie wird es wohl wirklich das Ende der Kunst sein, da oben im Vakuum des ästhetizistischen Gartens. Das Stück endet, ohne dass die Tizianschüler eine Lösung für ihre missliche Lage gefunden hätten. Es gibt jedoch eine Figur, die jenen Umweg über die eigene Subjektivität zum ästhetischen Programm erhebt und damit einen Weg raus aus dem Garten hin zum Leben findet. Diese Figur ist nicht Teil des eigentlichen Stücks, sondern bloß Beiwerk. Die Rede ist hier vom Prolog zum Stück.



Netz der Ähnlichkeit: Das Ornament vom Rand ins Zentrum

Der Prolog zum *Tod des Tizian* widersetzt sich der Funktion, die eine solche Form normalerweise haben sollte. Statt das ihm folgende Geschehen vorweg zu nehmen und zusammenzufassen, tritt er als Allegorie dieser Form auf und zeigt, dass er durchaus ein Eigenleben hat.⁸¹ Dass der Prolog in den Regieanweisungen dann auch noch als „Page“, also als ein Diener, bezeichnet wird, ist dabei dann noch zusätzlich ironisch zu verstehen. Statt in das ihm folgende Geschehen einzuführen und so den Theaterboden zu bereiten, schlendert er durch das alte Schloss, in dem er lebt, betrachtet diverse Gegenstände und Bilder und denkt dabei vor allem über sich selbst nach. Auch ignoriert er bei seinen Streifzügen die vierte Wand, die das Publikum eigentlich von der imaginären Welt der Bühne trennen sollte. Er „setzt sich auf die Rampe und läßt die Beine (er trägt rosa Seidenstrümpfe und mattgelbe Schuhe) ins Orchester hängen.“ (TdT, 39) Er überschreitet damit den Rahmen, der

⁸¹ Es handelt sich bei der Form des Prologs um eine Darstellungsform, die im 18. Jahrhundert in Misskredit gefallen war, da sie als überflüssiges Beiwerk gegolten hatte, das vom eigentlichen in sich geschlossenen Bühnengeschehen ablenken würde. Dass der Prolog dabei noch zusätzlich als Allegorie dieser Form auftritt, ist eine weitere Provokation. Zum Verhältnis von Allegorie und Ornament vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

die Bühne umfasst und stört so die Grenze, durch die Kunst und Leben getrennt sind.⁸² Damit wirkt er schon allein durch seine Form der Herstellung einer in sich geschlossenen Illusion entgegen. Und im *Tod des Tizian* tut er dies noch umso mehr, da er seine Funktion, das Stück anzukündigen, nicht erfüllt. Stattdessen macht er sich, der eigentlich Vorspiel, Vorankündigung und Beiwerk sein sollte, kurzerhand selbst zum – vielleicht sogar einzigen – wirklichen Akteur des Stückes. Wenn er von diesem erzählt, so tut er dies nur, indem er dabei auch immer über sich selbst spricht, denn alles ist ihm selbst „ähnlich“. Die alten Dinge im Schloss, die „alte[n] Bilder“ mit „schönen Wappen, klingenden Devisen“ sind Gegenstände, „[b]ei denen [ihm] so viel Gedanken kommen / Und eine Trunkenheit von fremden Dingen“ (TdT, 39), die bei ihm Gefühle auslösen „als müßt [er] weinen“ (TdT, 39). Auch im Bild des Infanten fühlt er sich mit diesem verbunden: „Ich seh im ähnlich — sagen sie — und drum / Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn / Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an / Und lächle trüb: denn so ist er gemalt / Traurig lächelnd und mit einem Dolch ...“ (TdT, 39) Als nächstes in diesem Reigen der Ähnlichkeiten tritt der Dichter auf, der ihn als seinen „Zwillingsbruder“ bezeichnet. Er schenkt dem Prolog das Stück und auch dieses gefällt vor allem darum wieder, „weils“, wie er sagt, „ähnlich ist wie ich“ (TdT 40). So führt die im Prolog dargestellte Linie der Ähnlichkeiten von diesem, der sich selbst in Prolog als Vorspiel und einen Teil dieses Vorspiels (die Allegorie des Prologs) spaltet, zum Bild eines früh Verstorbenen, der einmal hätte ein königlicher Herrscher werden sollen zum Dichter und dessen Stück, wobei diese Linie nicht direkt verläuft sondern immer wieder zur Allegorie des Prologs, zu dem kleinen Pagen am Rand der Bühne zurückgeführt wird. Der Prolog als Nebenschauplatz wird so zu jenem Ort, an dem die

⁸² Die Form des Prologs kommt im 19. Jahrhundert fast gänzlich aus der Mode. Dies kann als eine Folge von Theatertheorien gesehen werden, in denen Einheit und Natürlichkeit als ideale dramatische Formen gesehen werden. Bühnenstücke sollen ein organisches Ganzes bilden, ein stimmiges, abgeschlossenes Kunstwerk. Den Grundstein dafür hatte Diderots Bühnenkonzept gelegt, das die Schauspieler von der Rampe wegführt und sie dazu bringt, sich vom Zuschauer ab- und einander wie auch dem Bühnenraum zuzuwenden. Für den Zuschauer ist die vierte Wand unsichtbar, was den Bühnenraum vom Bereich diesseits der Wand zu einem beschaubaren „Terrarium“ macht. Im Zentrum steht dabei stets die Forderung nach Natürlichkeit und organischer Entwicklung.

verschiedenen Bilder sich verdichten.⁸³ Damit tut der Prolog allerdings auch etwas, das Hofmannsthal, wie eingangs zitiert, als die Herstellung eines „Weltbildes“ gefordert hatte. Denn Bilder sind nicht einfach, sondern werden, indem sie zeigen, auf welche Weise jede Darstellung immer auch ein Stückchen Subjektivität mitrepräsentiert. Nicht die vollkommene Imitation macht das Bild zur bedeutungsvollen Darstellung, sondern, wie ich in Kapitel I gezeigt habe, die Hinzufügung von etwas, das dem Objekt selbst uneigentlich ist (in diesem Fall dargestellt anhand der Theorie der Umrisslinie). Anhand der Art und Weise, wie der Prolog im *Tod des Tizian* mobilisiert wird, lässt sich daher dieser moderne Bildbegriff analysieren: Die Bilder, das Stück und die Gegenstände, die er im Schloss betrachtet, sind nicht an sich schön, sondern weil sie mit ihm in Verbindung stehen. Diese Ähnlichkeit ist aber keine Eigenschaft der Gegenstände selbst, sondern lässt sich eher als Effekt von deren ontologischer Unvollständigkeit beschreiben. Erst diese ermöglicht die Supplementierung durch die Einbildungskraft des Betrachters. Insofern Gegenstände nicht vollständig sind, erlauben sie es, dass man sich in ihnen „findet“, d. h. ihnen eine subjektive Bedeutung beimisst. Die Verfertigung eines Bildes bedarf des teilnehmenden Blicks.

Dieser Blick wird in Hofmannsthals frühem Werk oftmals inszeniert und als ein Zurückweichen in Hinblick auf das gerahmte Bild dargestellt. Stücke wie *Tor und Tod* (1893), *Die Frau im Fenster* (1897) oder *Das kleine Welttheater* (1897) werden so lesbar als absichtliche Enttäuschung des traditionellen Theaterraums, allein durch die Art und Weise, in der sie althergebrachte Betrachtungsparadigmen in Frage stellen. In diesen Stücken wird der Bühnenraum selbst gedoppelt und anhand eines Fensters und dessen Fensterrahmen dargestellt. Diese Fenster trennen normalerweise das Interieur, das meist als ungemütlich und voll mit alten, verstaubten Gegenständen

⁸³ Juliane Vogel hat diese scheinbar narzisstische Störung des Prologs im *Tod des Tizian* ebenfalls festgestellt. Vgl. Vogel, Juliane: „Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal“. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne* 1/1993. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Neumann, Gerhard et. al. (Hgs.) Freiburg: Romberg, S. 165-182, hier: S. 170.

und Möbeln dargestellt wird, während jenseits des Fensters das Leben selbst geschieht. Jenes äußere Leben beschreibt Hofmannsthal dann oft als sinnträchtiges Weben.

Die Inszenierung des Fensters ist also, wie ich meine, eine Doppelung der dramatischen Struktur auf der Bühne selbst. Durch diese Doppelung ist es dem Stück möglich, seine eigenen Entstehungs- und Funktionsbedingungen kritisch zu hinterfragen. Durch das Fenster vom Leben getrennt können die Akteure auf der Bühne jenes zwar beobachten, sie haben aber selbst keinen Anteil daran. Sie können es im wahrsten Sinn des Wortes nicht „begreifen“, sondern nur, wie im Guckkasten, beobachten. Hierin besteht zum Beispiel die zentrale Botschaft von *Der Tor und der Tod*, die sich darin artikuliert, dass Claudio nach seiner Beschreibung des sich ihm bietenden Bildes sagen muss:

„Was weiß ich vom Menschenleben
Bin freilich scheinbar drin gestanden,
Aber ich hab es höchstens verstanden,
Konnte mich nie darein verweben.
Hab mich niemals dran verloren.
Wo andre nehmen, andre geben,
Blieb ich beiseit, im Innern stummgeboren.“⁸⁴

Von einer neuen Kunst aber scheint angenommen zu werden, dass sie diese Trennung von natürlichem und ästhetisiertem Leben überwinden kann. In *Das kleine Welttheater* (1897) tritt ein Dichter auf, der dieses Problem offen anspricht. Das erste, was er sagt, ist, dass er gerne Teil all dessen wäre, was er nur aus der Ferne beobachten kann. Über die Bauern auf dem Feld sagt er: „Gestalten! Und sie unterreden sich. / O wüßt ich nur davon.“⁸⁵ Will der Beobachter jedoch seine passive und damit auch essentiell weltlose Haltung ändern, muss er, ganz wie es der Prolog tut, den Rahmen, der das Bild umgibt, übertreten und sich ins Bild selbst hineinbegeben. Der Dichter

⁸⁴ Hofmannsthal, Hugo von: „Der Tor und der Tod“. In: *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hübner, Götz Eberhard et. al. (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 61-81, hier: S. 64f.

⁸⁵ Ders.: „Das kleine Welttheater“. In: *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hübner, Götz Eberhard et. al. (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 131-150, hier: 134.

versucht dies auch, indem er sich ins Bild hineinbewegt, darin herumwandert und es beschreibt. Doch jenes scheint weiterhin vor ihm zurückzuweichen, was dazu führt, dass er trotzdem immer nur das entfernte, wieder wie durch einen Rahmen hindurch, beschreibt. Was diese unerträgliche Situation letztlich ändert — und es handelt sich hierbei um ein generelles Gestaltungsmerkmal bei Hofmannsthal, das er aus der Motivkiste der Romantik übernommen und weiterentwickelt hat — ist die hereinbrechende Nacht.⁸⁶ Nachdem die Bühne „dunkler“ geworden ist, kann der Dichter sich „am Rand des Waldes“ ins Bild setzen. Es ist wohl kein Zufall, dass ab genau jenem Moment die Dichtung selbst zum Thema wird:

„jenes künstliche Gebild
Aus Worten, die von Licht und Wasser treifen,
Worein ich irgendwie den Widerschein
Von jenen Abenteuern so verweben,
Daß dann die Knaben in den dumpfen Städten
Wenn sie es hören, schwere Blicke tauschen.“⁸⁷

Hofmannsthal verwendet das Motiv der Dunkelheit, um es dem Dichter möglich zu machen, sich selbst ins Bild zu setzen. Das Ins-Bild-Setzen macht es wiederum möglich, Poesie zu schaffen.⁸⁸

⁸⁶ Vgl.: Brandstetter, Gabriele: „Bild-Löschung und Bild-Belebung. Imagination und Narration bei E.T.A. Hoffmann, Balzac und Hofmannsthal“. In: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 294-310.

⁸⁷ Hofmannsthal, „Das kleine Welttheater“, S. 135f.

⁸⁸ Ähnliches ist auch in Hofmannsthals früher *Ballade des äußeren Lebens* (1895) zu beobachten. In: Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Bd. I. Gedichte 1*. Weber, Eugene (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1984, S. 44.

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.
Und süße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.
Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.
Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende und totenhaft verdorrte ...
Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?

Die gesteigerte Aufmerksamkeit, die Hofmannsthal der poetischen Sprache beimisst, entstammt seiner Überzeugung, dass die Sprache ein künstliches Gewebe ist, aus dem jene Bilder gefertigt werden können, die eine Verbindung zwischen Subjekt und Welt herstellen. Die Dunkelheit ist dabei eine Voraussetzung, die auch als die eine Methode beschrieben werden kann, welche die Grenze zwischen Selbst und Welt solcherart unscharf werden lässt, dass es möglich wird, das Bild mit der eigenen Subjektivität zu verschmelzen.⁸⁹ Gottfried Boehm hat diese Technik in Hinblick auf Claude Monet herausgearbeitet:

„Jene Unbenennbarkeit wird durch die visuelle Erfahrung eines *Entzuges* gestützt. Das Bild mit seiner Unschärfe verweigert dem Auge, was es zu tun gewohnt ist: nämlich einzelne Sachverhalte vermittelt einer fokussierenden Betrachtung „scharf zu stellen“, sie jener erwähnten Logik der Identität bzw. des Identifizierens zuzuführen.“⁹⁰

Die letzten beiden Strophen des Prologs formulieren die explizite Programmatik einer solchen neuen Kunst. Zwei Arten von Kunst werden hier verhandelt: Einerseits gibt es die „Lieder, die das Volk im Sommer singt“, die „hübsche[n] Frauen“, ein Kind, das lacht“ oder „Jasmin in einer Delfter Vase⁹¹“ (TdT, 40). All das wäre, so der Prolog, dem Stück vorzuziehen, doch es gefällt ihm trotzdem, denn „vom jungen Ahnen hat es seine Farben“, es „hat den Schmelz der ungelebten Dinge“ ist „[a]ltkluger Weisheit voll und frühen Zweifels“, „Mit einer großen Sehnsucht doch, die fragt“ (TdT, 40). Eine Form von natürlicher Kunst, die spontan aus dem Leben zu entstehen scheint, steht hier also einer irgendwie unzeitgemäßen Kunst gegenüber, die etwas vom „jungen Ahnen“ hat. Das „junge Ahnen“ verweist in diesem Fall sowohl auf das Wort „Vermutung“ als auch

Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?
Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch groß und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

⁸⁹ Auch im Prolog wird die Dunkelheit auf diese Weise mobilisiert: „Und wenn es ringsum still und dämmrig ist, / So träum ich dann, ich wäre der Infant.“ (TdT, 39)

⁹⁰ Boehm, „Unbestimmtheit“, S. 249.

⁹¹ Es handelt sich auch hier wieder um eine der zahlreichen Bildbeschwörungen Hofmannsthals. In diesem Fall um Pierre-Auguste Renoirs *Roses et Jasmin dans un vase de del* von 1880/81.

„Nachfolger“ (Stichwort: der Infant) und deutet damit an, dass es sich um ein Traditionsproblem handelt. Die Jungen ersticken in den „ungelebten Dingen“, die ihnen vermacht wurden. All das Zeug, die alten Bilder, Möbel, und so fort (man erinnere sich nur an Hofmannsthals Diktum: Modern sind alte Möbel und moderne Nerven) erdrückt diese schwermütigen Jungen, die sich so altklug und doch ungelebt fühlen. Das Problem des Historismus, viel diskutiert in jenen Jahren, klingt hier an.

Um diese stumme Dingwelt, das Museum alter Sachen, zu beseelen, wird hier eine neue Poetologie erdacht: Der Schmuck und Tand wird im System der Ähnlichkeiten beseelt, das aus stummen Dingen miteinander verschlungene Pfade und Ornamente macht. Erkenntnis ereignet sich in dieser Poetologie nicht direkt, sondern immer allmählich durch das Entfalten des Umwegs als System von Ähnlichkeiten. Der Umweg, das Beiwerk, das Ornament wird dabei, wie der Prolog doppelt — in Form und Inhalt — bezeugt, zum bestimmenden Element. Das Deiktische wird zu Gunsten einer Ökonomie von „ungelebten“ nicht konsumierten Augenblicken und der darauf folgenden Produktion eines Gewebes assoziativer Ähnlichkeiten aufgegeben. In der ornamentalen Struktur dieses Gewebes von Ähnlichkeiten entbirgt sich nach und nach die Erfahrung, gibt sich langsam und im Prozess zu erkennen. Das Problem der Überschreitung des Rahmens ist in Hofmannsthals Stück daher nicht zufällig, sondern grundlegend bestimmend, denn erst die Produktion des Rahmens ermöglicht die Hervorbringung des Bildes. Damit ist dieser allerdings nicht nur Beiwerk oder Verzierung, sondern ist ein essentieller Bestandteil, ohne den das Bild keine Realität erhalten würde.

Indem das Ding durch das Herbeizitieren von Ähnlichkeiten allmählich zum Verschwinden gebracht wird, können sich narratologische Wege bilden. Als poetisches Programm en miniature lässt sich dabei die letzte Strophe des Prologs verstehen:⁹²

Wie man zuweilen beim Vorübergehen
Von einem Köpfchen das Profil erhascht, -
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,
Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen
(Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,
Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie doch) -
Inzwischen malt man sich in hellen Träumen
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,
Und drinnen duftig zwischen rosa Seide
Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,
Vielleicht ganz falsch, was tuts ... die Seele wills ... (TdT, 40)

Man sieht hier, in welcher Weise es möglich ist, das Leben zu beleben, was die zentrale Frage des auf den Prolog folgenden Stückes ist, die gestellt aber nicht beantwortet wird. Man muss in „hellen Träumen“ malen, d. h. persönlich und ephemere. Die Bilder werden so zu Symbolen, die allerdings keine göttlichen und in den Dingen eingeschlossenen Symbole sind, sondern ganz persönliche Wahrheiten, wodurch auch das Problem der Nachfolge des Genies gelöst wird. Diese ephemeren Bilder sind das stabilisierende Supplement einer Welt ohne Boden, d. h. einer Wirklichkeit, die in beständigem Flux befindlich gedacht wird. Georges Didi-Huberman hat eine ähnliche Technik bei Flaubert bemerkt:⁹³ „Ähnlichkeiten wuchern zu lassen, bis daraus so etwas wie ein charakteristischer struktureller Rhythmus hervortritt.“⁹⁴ Es handelt sich dabei um eine Praxis, bei der die Natur in ein Netz aus Ähnlichkeiten aufgehoben wird, wobei gleichzeitig innere Wahrnehmung in externalisierter

⁹² Eine fast idente Passage findet sich in Hofmannsthals Erzählung „Das Glück am Weg“ (1893) auf die ich in Kürze eingehen werde. Vgl.: Hofmannsthal, Hugo von: „Das Glück am Weg“. In: *Sämtliche Werke. Bd. XXVIII. Erzählungen 1*. Ritter, Ellen (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1975, S. 5-11.

⁹³ Über den Hofmannsthal übrigens seine Dissertation geschrieben hat.

⁹⁴ Didi-Huberman, Georges: „Die ästhetische Immanenz“. In: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 65-79, hier, S. 67.

Form als Teil der Repräsentation der Wirklichkeit selbst erscheinen soll. Das Netz jener ornamentalen Konstellationen gibt damit also genau dort Stabilität, wo sich keine prä-stabilisierte Harmonie mehr herstellen lässt. In dieser Hinsicht kann Hofmannsthal nun sagen: „Wir setzen nichts voraus. Wir weben selbst den Faden, der uns über den Abgrund trägt.“⁹⁵ Und das macht er dann auch mit dem *Tod des Tizian*.

Der Aufbruch in den heiligen Frühling

Was den Schülern Tizians in *Der Tod des Tizian* nicht gelingen wollte, ereignet sich jedoch ein paar Jahre später tatsächlich auch in dem als künstlerisch damals noch so rückständig empfundenen Wien: Die „jungen Wilden“ der Kunstszene, jene, die ein modernistisches Kunstverständnis im Sinne des Jugendstils vertreten, spalten sich vom Rest der Künstlerhausgemeinschaft ab und brechen in eine neue Ära, einen, wie sie meinen, heiligen Frühling, auf. In diesem letzten Abschnitt des Kapitels setze ich mich mit einigen Werken des österreichischen Jugendstils auseinander, um deren Bild- und Ornamentbegriff genau zu beleuchten.



Sezession: Neue Verbindungen von Kunst und Leben

Hofmannsthal wollte die Arbeit am *Tod des Tizian* ursprünglich fortsetzen. Die Tizianschüler sollten den Garten verlassen und ins Leben der Stadt hinabsteigen. Dort hätten sie das Leben in „der höchsten Zusammendrängung“ erfahren sollen. Eine regelrechte „Todesorgie“ hätte es noch

⁹⁵ Note N5 zu „Diese Rundschau“ (1904) zitiert in: Schneider, „Verheißung der Bilder“, S. 10.

werden sollen.⁹⁶ Er hat diese Pläne nicht mehr weiter verfolgt und so endet das Stück damit, dass die Schüler weiterhin erstarrt bleiben und keinen neuen Weg finden, um künstlerisch tätig zu sein. Doch während sie weiterhin im Garten des Ästhetizismus gefangen bleiben, habe ich gezeigt, dass das Stück selbst eine neue Art der Kunst auf die Bühne bringt. Dadurch gelingt es ihm auch, Wien, die Stadt, die „kein Markt für Kunst“ ist, an die anderen Metropolen und deren ästhetische Avantgarden anzuschließen. Es wird noch weitere fünf Jahre dauern, bis die „Schüler“ des Künstlerhauses in Wien letztlich den Aufbruch in ein neues ästhetisches Leben wagen, in den neuen „heiligen Frühling“ der Kunst. Anhand dieser Bewegung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* — *Secession* kann man dann auch weiter erforschen, auf welche Weise die Kunst zum ornamentalen Lebensteppich werden sollte.

Die *Wiener Secession* ist ein Künstlerkollektiv, das im Mai 1897 vom Maler Gustav Klimt (1862-1918) gegründet wird, als Reaktion der „Jungen“, d. h. der jüngeren in der Vereinigung des Künstlerhauses repräsentierten Künstlergenerationen. Sie haben das Gefühl, dass eine neue Kunstpolitik und ein neuer ästhetischer Sinn nötig sind.⁹⁷ Die Gruppe selbst ist relativ heterogen, aber das allgemeine Bestreben, sich vom Historismus zu lösen, um eine neue Kunst zu schaffen, eint so unterschiedliche ästhetische Befindlichkeiten wie die des Naturalisten und Mitbegründers der *Hagengesellschaft*⁹⁸, Josef Engelhart (1864-1941), von Stylisten wie Gustav Klimt, Architekten wie Joseph Maria Olbrich (1867-1918) und Josef Hoffmann (1870-1956) und Rundumtalenten wie Kolo Moser (1868-1918). Sie bilden den inneren Kreis der *Secessionsbewegung*. In den ersten Jahren nach dem Bruch mit dem Künstlerhaus stellt dieser Mix an unterschiedlichen Interessen und

⁹⁶ In einen Brief an Walther Brecht vom 20. Januar 1929 schreibt Hofmannsthal: „Es war das Jahr der Matura, und ich hatte eben sehr wenig Zeit, deshalb brach es ab — denn es hätte ein viel größeres Ganzes werden sollen. Es sollte die ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus: das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel — alle diese jungen Menschen steigen dann, den Meister zurücklassend, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammendrängung [...]“ SW III, Dramen I. S. 386.

⁹⁷ Zum Jugendkult der Wiener Sezession vgl. z. B.: Wolf, Norbert: *Jugendstil*. München et. al.: Prestl [s. a.], S. 40-48.

⁹⁸ Zur Hagengesellschaft vgl.: Bisanz-Prakken, Marian: „The Hagengesellschaft and the Siebener-Club. The Roots of the Secession“. In: Dies.: *Nuda veritas*. Budapest: Szépműv. Múzeum 2010, S. 37-52.

künstlerischen Ausrichtungen einen produktiven Einfluss auf die moderne Kunst in Wien dar. Aber bald schon verschärfen sich die Uneinigkeiten, was dazu führt, dass sich die „Klimt-Gruppe“ 1905 vom Rest der *Secession* abspaltet. Das ist nicht nur deswegen ein unglückliches Ereignis, weil die Künstler um Klimt die *Secession* in ökonomischer Sicht getragen hatten, sondern auch, weil es sich gerade bei diesen Künstlern um die öffentlichen Wortführer und Wortführerinnen und das theoretische Rückgrat der Bewegung gehandelt hatte.

Von ihrem Beginn an liegt das Hauptziel der *Secession* in zwei Belangen: Die Künstlerinnen und Künstler wollen 1) eine neue Form der Kunst schaffen. Sie soll nicht mehr nur historistische Imitation sein, sondern Kunst und Leben auf eine bisher noch nie dagewesene Weise verbinden. Und sie wollen 2) das Publikum erziehen, damit dieses auch selbständig eine neue Verbindung zwischen Kunst und Leben herstellen kann. Das dabei immer im Hintergrund stehende Ziel ist es, die Kunst von ihrer imitativen Funktion zu befreien und sie in etwas zu Verwandeln, das dem *Leben Form gibt*. Man kann daher sagen, dass der Jugendstil tatsächlich der erste „lifestyle“ ist. Es handelt sich nicht nur um eine modische Variation, sondern um eine Art, auf ästhetische Weise, wieder am Leben selbst teilzuhaben. Das Ziel, wie man dies zum Beispiel bei Ricarda Huch (1864-1947) nachlesen kann, deren Essay *Symbolistik vor hundert Jahren* (1898) ich am Ende dieses Kapitels darstellen werde, ist es, nicht Kunst zu machen, sondern sie zu leben. Das ist die Bestrebung, die dem allgemeinen Drang der *Secessionskünstler* zu Grunde liegt, die meinen, die Kunst müsse ins Leben „überfliessen“.⁹⁹

Man kann dies zum Beispiel in den Kunsthandwerksbewegungen der *Wiener Werkstätten* beobachten und anhand deren Ziel, jeden Lebensbereich zu designen, von Möbeln zu Tapeten und Besteck, zu deren neu erwachten Interesse an Graphikdesign und öffentlicher Werbung, bis hin zum Design der kleinsten Alltagsgegenstände wie zum Beispiel ex libri oder Briefmarken. Das

⁹⁹ Huch, Ricarda: „Symbolistik vor hundert Jahren“. In: *Ver Sacrum*. Heft 3, März 1898. Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Hg.) Wien: Gerlach & Schenk, S. 7-18, hier: S. 10.

avandgardistische Ziel ist dabei, den Historismus und dessen imitative Kunst hinter sich zu lassen. Das traditionalistisch-konservative Nebenziel besteht aber darin, einen Schutz vor den Gefahren der technischen Reproduzierbarkeit im Alter der Industrialisierung zu bieten und somit ein Bollwerk gegenüber der befürchteten Vermassung der Kultur zu erschaffen. Die neue Verbindung von Kunst und Leben zeigt sich am Status, der dem Kunsthandwerk nun beigemessen wird, das traditionelles Handwerk in einer Zeit der technischen Reproduktion hochhält und begrenzte Verfügbarkeit in Zeiten der Massenunterhaltung. Die Künstler der *Secession* versuchen, ihr Publikum mit unterschiedlichen Mitteln zu bilden, wie zum Beispiel durch Ausstellungen, öffentliche Diskussionen, oder durch öffentliche Darstellung der dekorativen Formen auf Plakaten oder Fassaden. Kunst soll dabei nicht nur etwas Schönes zum ansehen sein, sondern etwas, das die Menschen bildet, sodass sie ihrem eigenen Leben Form geben können und sich so zu Hause fühlen können.

Ein Weg, wie man die künstlerische Zusammenpassung verschiedenster Elemente vorführen kann, ist durch das Medium des Buches. Dort kommen alle Elemente zusammen, um ein harmonisches Ganzes zu bilden. Die ersten Impulse für eine Aufwertung der „graphic art“ kommen aus England, wo der englische Textildesigner, Künstler und Schriftsteller William Morris (1834-1896) 1891 die Klemmscott Press gegründet hatte. Dort sollten Kunstdrucke in limitierter Auflage und nach der Tradition und ästhetischen Form mittelalterlicher Manuskripte gedruckt werden. Diese Drucke sollten mehr als nur kommunikatives Medium oder eklektische Formensammlung sein. Sie sollten eine neue Ausdrucksform abbilden, einen neuen *Stil*. Abseits dieser Kunstdrucke verbreiteten sich die ästhetischen Neuerungen vor allem durch Zeitschriften wie zum Beispiel die deutschen Hefte *Pan* (ab 1895), *Jugend* (ab 1896) und *Die Insel* (1899). Ab 1898 veröffentlicht die *Secessionsbewegung* die erste solche Zeitschrift in Österreich, das *Ver Sacrum*. Es bildet das offizielle Publikationsorgan der Bewegung. Die ersten Experimente mit dem Kunstdruck finden jedoch ab

1895 statt und wurden vom *Siebener Club* und der *Hagengesellschaft* vorgenommen. Beispiele dafür sind Kolo Mosers und Leo Kainradls Postkarten. Von 1895 bis 1897 haben sie ihre Drucke in Heften wie zum Beispiel *Für die Jugend des Volkes* veröffentlicht. Eine andere wichtige Quelle für den Kunstdruck in Wien war das Referenzwerk *Allegorien. Neue Folge* (ab 1895), an dem auch einige der späteren *Secessionsmitglieder* gearbeitet haben. Weiters führten die technischen Neuerungen im Feld der Farblithographien bei Postern, Briefmarken, Ex-libri und Postkarten zu wichtigen Innovationen die ästhetische Form betreffend. Alle Kunst sollte dabei gleichwertig sein. So ist auch das Diktum der *Secessionsbewegung* zu verstehen, das besagt: „Wir kennen keine Unterschiede zwischen „hoher Kunst“ und „Kleinkunst“.¹⁰⁰ Der Unterschied trennt also nicht mehr „hohe“ Kunst von Alltagskunst. Stattdessen wird ein Unterschied gemacht zwischen einer Kunst, die in Verbindung zum Leben steht, und einer leblosen, schlechten Imitativkunst. Abschließend möchte ich nun zeigen, inwiefern das *Ver Sacrum* der *Secessionsbewegung* diese „neue Kunst“ inszeniert. Wir werden sehen, dass diese Kunst ohne das Ornament nicht möglich wäre.



Die Inszenierung des Ornaments im *Ver Sacrum*

Die Forderung der *Secessionsbewegung*, alle Kunst als gleichwertig zu betrachten, fördert eine Koexistenz, der verschiedenen Künste. Das *Ver Sacrum* ist deshalb wie viele andere internationale Magazine dieser Zeit ein bunter Mix, bestehend aus Illustrationen, Architektur- und Skulpturbeiträgen, Drucken von Gemälden und Fresken, programmatischen Artikeln, Lyrik,

¹⁰⁰ Vereinigung bildender Künstler Österreichs: *Ver Sacrum*. Jahrgang 1/Heft 1. Wien: Gerlach & Schenk 1889, S. 5-7, hier: S. 6. Zum Aufschwung der Gebrauchsgraphik im *Ver Sacrum* vgl. z. B.: Bisanz, Hans: „Gebrauchsgraphik und Buchkunst“. In: Brandstätter, Christian et. al.: *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. München: dtv 2011, S. 77-91.

literarischen Essays und Besprechungen aller Art. Was die Zeitschrift darüberhinaus einzigartig macht, ist ihr quadratisches Format und die Art und Weise, in der alle Bestandteile — ornamentale Muster, Schrift und Bild — rigoros aufeinander bezogen sind, um eine streng durchkomponierte Oberflächenstruktur zu kreieren.

Die Zeitschrift fungiert als eine Art Dachverband für wechselnde Künstlerkollektive, die jeweils eine Ausgabe designen, was dazu führt, dass jedes Heft in seiner Gestaltungsweise zu einem einzigartigen Gesamtkunstwerk wird. Es gibt kein einzelnes schaffendes Genie, sondern ein Kollektiv an Künstlerinnen und Künstlern, die gemeinsam ein einzigartiges Werk herstellen. Kein Bild steht für sich, sondern erhält seine Bedeutung erst in Relation zu den anderen Beiträgen. Die einzelne Ausgabe wird damit zu einem eigenen für sich zu nehmenden Werk, das keinem einzelnen Autor zugeschrieben werden kann. Und das ist Programm.

Die erste Ausgabe des *Ver Sacrum* wird im März 1898, kurz vor der ersten öffentlichen Ausstellung der *Secession*, veröffentlicht und markiert den Beginn einer intensiven Öffentlichkeitsarbeit der Künstlervereinigung. Die Ausgabe verbindet programmatische Texte von Max Burghardt, Hermann Bahr und Alfred Roller mit Illustrationen und floralen Ornamenten von Kolo Moser, Josef Hofmann, Joseph Maria Olbrich, Maximilian Lenz und anderen. Das Titelbild erzählt die Geschichte und Programmatik der Vereinigung. (Abb. 11) Man sieht darauf einen jungen blühenden Baum in einem alten Holzfass. Das Fass ist geborsten, da die Wurzeln des Baumes danach streben, sich wieder mit dem natürlichen Grund darunter zu verbinden. Der Stamm ist zart und strebt steil nach oben, wo er sich dann in ein ornamentales Muster im oberen Drittel des Bildes auflöst. Der ornamentale Teil des Bildes mag an meine Bemerkungen zum Ornament in Hinblick auf die Kunst der Kartuschen des 17. Jahrhunderts erinnern. In der Mitte des Ornaments befinden sich drei Wappen, deren Zentrum jedoch leer gelassen wurde. Statt des „Rahmens“, ergänzt das Ornament diese Wappen, die das Logo der *Secessionsbewegung* darstellen, wie man auch anhand deren

ex libris sehen kann. (Abb. 12/Abb. 13) Bei diesem handelt es sich um eine weitere Variation dieses Themas. Hier wurde aber der ornamentale Kranz scheinbar weggelassen. Wenn man allerdings genauer hinsieht, so bemerkt man, dass das Ornament hier nicht fehlt, sondern in das Zentrum der Repräsentation selbst eingeschrieben wurde. Dort füllt das Ornament nun die leere Stelle der drei Wappen in drei verschiedenen Variationen des Ornaments.

Die Geste, das Zentrum in Ornament aufzulösen und dann die Struktur dieses Zentrums selbst vom ornamentalen Rand her wieder in die Mitte einzuschreiben, ist ein zentrales Motiv dieser ersten Ausgabe des *Ver Sacrum*. Man betrachte zum Beispiel Gustav Klimts Zeichnung, die auf die Geschichte des Namens *Secession* anspielt, wie er von Max Burckhardt in dessen programmatischen Eingangstext entfaltet wird. (Abb. 14) Hier bleibt das Zentrum des Bildes leer; stattdessen ist es der Rahmen, der, wie in der Kunst der Kartusche, die Geschichte und Genealogie der Produktion des Bildes reflektiert. Der Rahmen ist dabei zweigeteilt. Auf der linken Seite befindet sich eine römische Statue, was darauf hinweist, dass sich die *Secession* als jene „Jugend“ des antiken Roms vermutet, die sich von der Gesellschaft getrennt hat, um mit ihren eigenen Gesetzen und Bräuchen eine neue Gemeinschaft zu bilden. Die Büste wirkt allerdings leblos, ernst und steinern. Auf der anderen Seite sehen wir, wie das Ornament in Gestalt einer typischen Representation einer Frau im Jugendstil zum Leben erwacht. Sie hält sich am Rahmen fest und ihr Haar, ihr Kleid, das sich in sanft fallenden Linien bewegt, und die Linien der Tapete auf der Wand hinter ihr machen den Rahmen selbst zum Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Bildinschrift, die Klimt für dieses Emblem gewählt hat, ist: „Duo Quum Facient Idem — Non Est Idem“ (Wenn zwei dasselbe tun (so) ist es nicht dasselbe, *Terenz*)

Die womöglich auffälligste Illustration dafür, dass die Aufmerksamkeit vom Bild zum Rahmen desselben gewandt wird und damit von der Figuration zum Ornament, findet sich in einer Illustration von Kolo Moser und dessen Darstellung des programmatischen Textes von Max Burckhardt, der, wie das Heft selbst, den Namen *Ver Sacrum* trägt. (Abb. 15) Mosers Allegorie des

„heiligen Frühlings“ stellt nicht die verschiedenen künstlerischen Disziplinen dar, die durch das Ornament strukturiert werden, sondern macht den Körper selbst zu einem Kunstwerk: der Frauentorso ist aufrecht und sich streckend abgebildet, die Füße eng zusammen stehend verbinden sie mit dem Boden, während ihre Arme nach oben gestreckt sind und sich in das Ornament auflösen und ihr Haar, wie zuvor die Wurzeln des Baumes, in Linien dargestellt ist und nach unten zum Boden strebt. Das Bild ist in einen Hauptteil geteilt, der Körper. Das obere Viertel des Bildes ist für den in Ornament aufgelösten Körper reserviert, das untere Viertel, das man als Gegenstück zum Ornament nehmen kann, trägt die Inschrift *Ver Sacrum*, womit Ornament und die ästhetische Bewegung des *Ver Sacrum* und allgemeiner der *Secessionsbewegung* verbunden werden. Die Verbindung von Text und Bild legt darüberhinaus zusätzlich nahe, dass die Frau in Mosers Illustration eine Allegorie jener „Jungen“ ist, die sich von den Alten abspalten („secessio“):

„[...] und wenn die im heiligen Frühling Geborenen herangewachsen waren, dann zog die jugendliche Schar, selbst ein heiliger Frühling, hinaus aus der alten Heimatstätte in die Fremde, ein neues Gemeinwesen zu gründen aus eigener Kraft, mit eigenen Zielen.“¹⁰¹

Burckhardt bezieht sich im Folgenden auf die *Secession* als ein „Opfer“. Dieses Opfer stellt die Illustration zum Text dar. Die „Jungen“ geben sich selbst auf — dargestellt in der Allegorie des *Ver Sacrum*. Sie geben ihre eigene persönliche Autorschaft auf, um dem ornamentalen Geflecht im oberen Teil des Bildes Platz zu machen. Diese ornamentalen Blätter können auch mit den Blättern des Heftes (des „heiligen Frühlings“) assoziiert werden:

„Der Geist der Jugend, der den Frühling durchweht, er hat sie zusammengeführt, der Geist der Jugend, durch welchen die Gegenwart immer zur „Moderne“ wird, der die treibende Kraft ist für künstlerisches Schaffen, er soll auch diesen Blättern den Namen geben im Sinnbilde des VER SACRUM.“¹⁰²

¹⁰¹ „Ver Sacrum. Heft 1“, S. 2.

¹⁰² „Ver Sacrum. Heft 1“, S. 3.

Ein paar Seiten weiter stellt die Illustration *Frühlingstreiben* von Maximilian Lenz eine weitere Variation der Verbindung von neuer Kunst („heiliger Frühling“) und dem Körper (Abb. 16) dar. Nun ist der Körper nicht mehr in zentraler Position, sondern ist bereits aufgelöst in ein ornamentales Spiel. Während der untere Teil des Bildes noch individuell erkennbare Frauenkörper zeigt, wobei die Figur unten rechts am deutlichsten erkennbar ist, da ihr Körper ganz dem Betrachter zugewandt ist und sie diesen direkt anzusehen scheint, sind die einzelnen Körper zunehmend weniger als einzeln zu erkennen. Sie halten sich an den Händen und bewegen sich im rhythmischen Tanz allmählich hinauf zur oberen Hälfte des Bildes, wobei sich ihr Reigen in das Gewirr der Blätter auflöst und ihre Körper in der Darstellung des Ornaments verschwinden.



Ornament: Darstellung der unendlichen Natur im begrenzten Medium Kunst

Die symbolistische Überzeugung, dass das Leben niemals direkt dargestellt werden kann, sondern nur mit Hilfe eines dichten ornamentalen Netzwerks von Anspielungen und Verweisen, liegt auch Gustav Klimts Gemälde *Nuda Veritas* (1899) zu Grunde, das er auf der Grundlage eines Drucks für Band 8 des zweiten Jahrgangs des *Ver Sacrum* anfertigt. (Abb. 17/Abb. 18) Das Bild ist eine Allegorie, die Lieblingstrope der Künstler des *Jugendstils*. Die nackte Frau hält als Allegorie der Wahrheit einen Spiegel in Händen. Statt jedoch ein Bild oder Symbol der Wahrheit im Spiegel selbst abzubilden, ist dieser Spiegel blind und auch die Allegorie fungiert hier weniger als direkte Darstellung, sondern eher als indirektes ornamentales Geflecht. Das Originalgemälde — wie auch die Reproduktion für das *Ver Sacrum*, das die Dimensionierung des Gemäldes beibehalten hat — ist von der Oberflächengestaltung her streng durchkomponiert. Das Bild ist in eine obere und untere

Hälfte geteilt, wobei der Grund des Bildes mit Wasser und Blumen quasi „natürliche“ Linien zeigt. Die Farbe des Wassers ist im selben Blau gemalt wie der Spiegel, was nahelegt, dass es eine intime Verbindung von Wahrheit und Natur gibt. Die Schlange, die sich um die Füße der Frau windet, ist eine Anspielung auf die Natur des Paradieses. Sie weist aber auch schon auf die gezwungene Vertreibung des Menschen aus dem Garten Eden. Die obere Hälfte des Gemäldes kann daher als die nach-paradisische *conditio humana* gesehen werden. Der Hintergrund ist nun nicht mehr mit „natürlichen Farben“ erfüllt, sondern ist durch und durch schwarz, eine Nicht-Farbe, die jedoch von goldenen Linien erhellt wird. Sie stellen eine Fortsetzung der Wasserlinien dar, die nun jedoch nicht mehr natürlich erscheinen, sondern bewusst stilisiert gesetzt, was durch die goldene Farbe noch zusätzlich verstärkt wird. Die Blumen wachsen hier nicht, wie in der unteren Hälfte des Bildes, aus dem Wasser empor, sondern aus den Haaren der Frau. Sie ist es auch, die den Spiegel hält, der sie erst als Allegorie der Wahrheit erscheinen lässt. Dieser Spiegel, der die Farbe des Wassers wieder aufnimmt, stellt eine Verbindung zwischen der unteren „natürlichen“ Hälfte des Bildes mit der oberen dar. Auf dem Gemälde von 1899 liest man: „Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm. (Schiller)“¹⁰³ Dies ist auf den kontroversiellen Status zu beziehen, den Klimt zu dieser Zeit hatte. In dem früheren Druck im *Ver Sacrum* von 1898 ist das Bild ein Teil eines größeren Projekts und hat deswegen nicht denselben exponierten Status und muss sich nicht auf dieselbe Weise verteidigen. Ein anderer Spruch wird deswegen gewählt: „Wahrheit ist Feuer und Wahrheit reden heißt leuchten und brennen. (L. Schefer)“¹⁰⁴. In dieser schwarz/weiß Version ist der „natürliche“ Grund schwarz dargestellt. Nur zwei einzelne Blumen sind geblieben, während sich die obere Hälfte durch ornamentale Linien und das stilisierte Haar des Aktes in lebendiger Bewegung befindet. Der Spiegel bleibt auch hier leer,

¹⁰³ „Ver Sacrum. Heft 3“, S. 12.

¹⁰⁴ Ebda.

aber die geraden Linien verweisen auf jenes „leuchten“ und „brennen“ von dem die Bildüberschrift spricht.

Der Druck ist Teil eines ausführlichen theoretischen Essays der Historikerin und Autorin Ricarda Huch (1864-1947) über die Verbindung von Kunst und Leben. Der Text trägt den Titel *Symbolik vor hundert Jahren*. Huch bespricht darin die Aufwertung der Allegorie in der Romantik und die Rolle, die diese für die Kunst des *Jugendstils* spielt. Die Allegorie ist dabei von besonderer Bedeutung. Der Text beginnt mit einem Zitat Friedrich Schlegels:

„Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Mit anderen Worten: Alle Schönheit ist Allegorie. (Friedrich Schlegel)¹⁰⁵“

Huch vertritt in diesem Text die Meinung, dass die Allegorie eine Weise ist, wie man dem, was in der Natur wesentlich ist, einen Körper geben kann. Dieses Wesentliche ist nicht die Individualität des eigentlichen Gegenstandes, sondern das subjektive Gefühl, das der Künstler mit seiner Arbeit auszudrücken versucht. Der Künstler soll dabei eine Synthese aller Kunstformen verwenden, um Natur in der Kunst nicht zu imitieren, sondern nachbildend neu zu schaffen. Darin liegt auch der Unterschied, den ich zwischen der traditionellen Auffassung vom Genie sehe und der Kunst des Ornaments. Huch sagt dazu: „Zuerst sah man im Geiste, nämlich im Menschen die Natur, jetzt sieht man umgekehrt den Geist in der Natur.“ Den Grund dafür sieht sie im veränderten Verhältnis von Kunst und Leben, das sie durch eine Theorie unterschiedlicher Zeitlichkeiten veranschaulicht. Das Leben ist endlos. Es ist die endlose Entwicklung und Veränderung seiner Formen, ein endloses Fließen und in dieser Hinsicht ist es grenzenlos. Die Kunst ist jedoch immer ein momentanes Festhalten und kann dem unendlichen Leben deswegen niemals gerecht werden. Was aber dieser Natur gerecht wird, ist die „geheime innere Natur“ des Menschen, die selbst „unendliche[s] Fühlen“

¹⁰⁵ Huch, S. 7.

ist. Das soll der Künstler festhalten wollen. Durch die Subjektivierung des Kunstwerks kann die Lebenskraft also innerhalb der begrenzten Form des Bildes Platz finden:

„Nicht alle Auffälligkeiten der Natur sollen ferner mehr in die Kunst aufgenommen werden. Hat doch die Natur, um sich auszudrücken, die unendliche Zeit und den grenzenlosen Raum, die Kunst nur ein Stückchen Leinwand oder ein paar Verszeilen — was für verschiedene Sprachen müssen sie sprechen, um gleichviel zu sagen! Nur die Essenz der Erscheinung kann die Kunst geben — Tausende und Tausende von Rosen, immer mehr muss man zusammenpressen, um den einzigen, süssesten Tropfen Rosenöl zu gewinnen.“¹⁰⁶

Die endlose Bewegung des Lebens innerhalb des begrenzten Platzes des Kunstwerks einzufangen ist eine Aufgabe, die Huch zuerst in der Romantik als Programm sieht. Es ist diese Aufgabe, der sich der Jugendstil widmen soll. Die Praxis, bei der die endlose Vermehrung des Ornaments zu etwas wird, das hier als „Essenz“ oder auch „Wesen“ beschrieben wird, wird als „Verdichtung“ beschrieben, ein Ausdruck, den Hugo von Hofmannsthal wählt, um zu beschreiben, was die Tizianschüler in der Stadt hätten erfahren sollen. Zwischen dem Bild und der Allegorie „geht in der That die Wellenbewegung der Künste auf und nieder.“ Sie verbindet Kunst und Leben. Diese Wellenbewegung ist es, was ich mit der Struktur des Ornaments darstellen wollte, die ich in diesem Kapitel als neuen Lebensstil im Wiener Jugendstil dargestellt habe. Huch spricht auch von der Allegorie als einer „Hieroglyphic der Kunst, plastische Symbolik.“ Kunst ist so nicht mehr auf die wiederholende Darstellung der Kunst beschränkt, sondern fließt ins Leben selbst hinein. Sie tut dies in der von mir bereits beschriebenen Form: Sie a) bricht mit der Imitation, b) schreibt die subjektive Wahrnehmung des Künstlers selbst in den Inhalt des Bildes ein (ich habe dies das wie der Kunst genannt) wobei dieses subjektive Moment c) Form erhält und so objektiviert, d. h. einer Allgemeinheit zugänglich wird. Es erhält so eine gesellschaftsbildende Funktion.

¹⁰⁶ Ebda, S. 11.

Ich habe damit dargestellt, inwiefern die Kunst der Moderne von der Repräsentation Abstand nimmt, um die Bewegung des Lebens selbst darzustellen. Im Impressionismus sieht man dies in der Verwendung der Farbe, des Tons oder der Synästhesie der Sinne; im Jugendstil ist es die Verfertigung der Umrisslinie, die im Zentrum steht. Die Allegorie ist dabei jene Trope, die diese vermittelnde Haltung zwischen Bildinhalt und abstrakter Konstruktion am besten fassen kann. Sie stellt eine Verdichtung der Natur in der Kunst dar, durch die es möglich wird, die endlose Natur sinnig im zeitlich beschränkten Medium der Kunst darzustellen. Diese Form wird uns auch im nächsten Kapitel beschäftigen. —

ABBILDUNGEN: KAPITEL II



Abb. II. 1 Tizian, *Die Andrier* (1518/1520), Museo del Prado, Madrid



Abb. II. 2 Édouard Manet, *Olympia* (1863), Musée d'Orsay, Paris



Abb. II. 3 Tizian, *Venus von Urbino*, Uffizien (1538), Florenz



Abb. II. 4 *Ver Sacrum*, 1. Jahrgang/Heft 1, Titelblatt



Abb. II. 5 *Ver Sacrum*, 1. Jahrgang/Heft 1, ex libris



Abb. II. 6 *Ver Sacrum*, 1. Jahrgang/Heft 1, Kolo Moser



Pl. V. 8. 1891

Abb. II. 7 *Ver Sacrum*, 1. Jahrgang/Heft 1, Gustav Klimt

Weil sie vielmehr nicht ihre persönlichen Interessen, sondern die heilige Sache der Kunst selbst für gefährdet erachtet hat und in wehevoller Begeisterung für diese jedes Opfer auf sich zu nehmen bereit war und bereit ist, und nichts will, als aus eigener Kraft ihre eigenen Ziele erreichen, darum hat sie sich unter das Zeichen des VER SACRUM gestellt. Der Geist der Jugend, der den Frühling durchweht, er hat sie zusammengeführt, der Geist der Jugend, durch welchen die Gegenwart immer zur „Moderne“ wird, der die treibende Kraft ist für künstlerisches Schaffen, er soll auch diesen Blättern den Namen geben im Sinnbilde des VER SACRUM.

VER SACRUM

heiliger Wehfrühling, es ist ein gutes Wahrzeichen, unter dem der neue Künstlerverband ins Leben tritt: die Entstehung des ewigen Rom, der Stadt der Künste und der Kunst, wird ja auch zurückgeführt auf ein VER SACRUM.

MAX BURCKHARD.

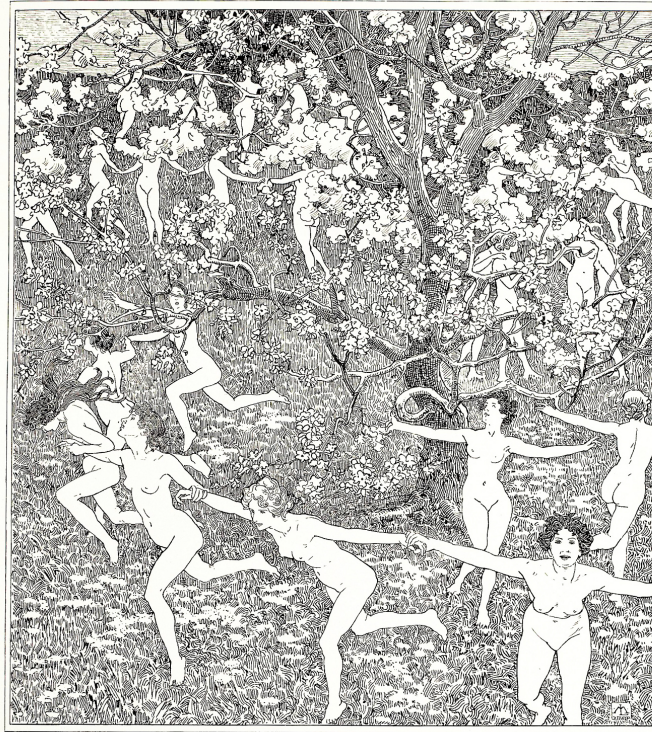


Buchschmuck Pl. V. 8. 1891 v. Kolo Moser

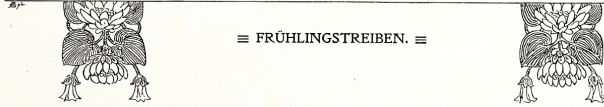


Buchschmuck Pl. V. 8. 1891 v. Kolo Moser

Abb. II. 8 *Ver Sacrum*, 1. Jahrgang/Heft 1, *Buchschmuck*, Kolo Moser



Für V. S. gez.
v.
Maxim. Lenz.



≡ FRÜHLINGSTREIBEN. ≡

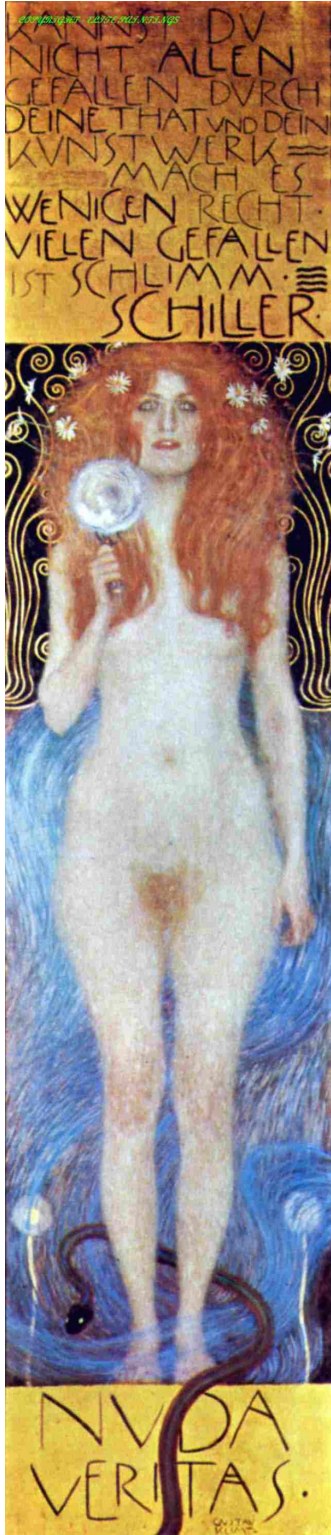


Abb. II. 10 Gustav Klimt, *Nuda Veritas* (1899),
Belvedere, Wien



Abb. II. 11 *Ver Sacrum*, Heft 3 (1898)

KAPITEL III: AGALMA. DER UNBEWUSSTE

WEBSTUHL

Während ich im letzten Kapitel gezeigt habe, auf welche Weise die Kunst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert dazu dienen sollte, den Menschen wieder mit seiner natürlichen Umwelt in Verbindung zu setzen, so geht es in diesem Kapitel um eine andere Entfremdung, die um diese Zeit in wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Debatten in aller Munde ist. Es handelt sich dabei um die für die Moderne so bedeutsame Alienation des Individuums von sich selbst oder, anders gesagt, um die Entdeckung der unbewussten Anteile der Psyche als eine das „Ich“ spaltende und geradezu fragmentierende Kraft. Den wohl berühmtesten Beitrag zu diesem Thema hat in diesen Jahren Sigmund Freud (1856-1939), der Erfinder der Psychoanalyse, geliefert. In dem Bestreben, den allgemeinen und wissenschaftlichen Zeitgeist jener Jahre zu erfassen und die „Entdeckung“ des Unbewussten so nicht als singuläres Ereignis, sondern als Produkt wissenschaftlicher Forschung des 19. Jahrhunderts zu kontextualisieren, setzen meine Ausführungen jedoch bereits einige Jahre früher, nämlich zur Mitte des 19. Jahrhunderts und dessen psychiatrisch, psycho-physischen Überlegungen zur Psyche, an.

All diesen naturwissenschaftlichen Strömungen ist eine strikte Ablehnung des Primats des Geistes oder des spekulativen Denkens gemein. Stattdessen soll der Körper im Mittelpunkt des Interesses stehen. Auch Seelisches soll nur ein Effekt körperlicher Prozesse sein. Das Entscheidende dabei ist jedoch, dass die Relation von Körper und Geist zunehmend nicht als singuläres Grund-Wirkung Schema gedacht wird, sondern als eine Art mathematischer Parallelismus, bei dem zwischen A und B noch ein unbestimmtes x eingeschoben werden muss. Dieses x stellt dabei eine verdichtete Schreibweise dessen dar, was die eigentliche Beziehung von A — B bestimmt. Das

Testfeld der naturwissenschaftlichen Forschung ist in dieser Zeit der Traum. Abgeschieden von den Einflüssen und Reizen des Alltags meint man dort, dem Unbewussten ungestört bei seiner Arbeit zusehen zu können. Der allgemeinen wissenschaftlichen Meinung der Zeit zufolge „denkt“ der Traum bei dieser Arbeit in Bildern. Mich interessieren die unterschiedlichen Meinungen in Bezug auf die formalen und medialen Kriterien dieser speziellen Bilder.

Auch Freud entwickelt seine erste große Studie anhand des Traumes und dessen Bildersprache.¹ Seine Psychoanalyse dreht den Spieß dabei zwar um, indem nicht die auf den Körper wirkenden Reize als bestimmend angesehen werden, sondern die seelische, also psychische, Besetzung, die Relation zwischen A und B bleibt jedoch durch ein enigmatisches x gekennzeichnet, das es in der Therapie zu entfalten gilt. Das verdichtete Bild dieses „x“ nennt Freud den manifesten Trauminhalt. Aus ihm gilt es, durch ein assoziatives Netz an scheinbaren Umwegen und Abschweifungen langsam die latenten Traumgedanken sichtbar werden zu lassen. Bei diesem Vorgang werden die manifesten Bilder in eine Unzahl an flüchtigen, disparaten Bildern aufgelöst. Der zunächst als sicher geglaubte Sinn entgleitet und in seinem Verschwinden eröffnet sich die Möglichkeit, aus dem unübersichtlichen Geflecht an freien Assoziationen ein ornamentales Muster der Psyche, d. h. einen neuen Sinn, entstehen zu lassen.

Etwas mehr als ein halbes Jahrhundert später wird der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981) in seinem Projekt einer „Rückkehr zu Freud“, in der Letzterer einer post-strukturalistischen Relektüre unterzogen wird, einen Namen für dieses spezielle Bild, welches das Unbewusste repräsentiert, finden. Er wird es das „Agalma“ nennen.² Der Begriff des Agalmas kommt aus dem griechischen, bedeutet Schmuck, Bild oder Ornament und changiert zwischen dem Sakralen und dem Profanen. Ursprünglich war das Agalma ein im Tempel aufgestelltes Bild oder

¹ Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung“. In: *Studienausgabe. Bd. II. Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main: Fischer 2001.

² Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch 8. Die Übertragung*. Wien: Turia + Kant, 2008, S. 175.

eine kleine Statue einer Gottheit, die als direkt darin verkörpert angesehen wurde und deswegen dort angebetet wurde. Bald schon aber wurde der Begriff verwendet, um alle möglichen, für einen selbst wichtigen und heiligen, Bilder zu bezeichnen. Lacan führt den Begriff in sein Werk ein, als alternative Bezeichnung für das Objekt des Begehrens („Objekt a“). Das Agalma entfacht unsere Liebe, unser Begehren wissen zu wollen und führt uns so auf einem Pfad hinein in die Untiefen unseres eigenen Begehrens.

Als solches hat das Agalma eine ganz besondere Konsistenz: Es ist zunächst ein Bild, das unsere Aufmerksamkeit erregt. Aber je genauer wir es betrachten oder gar fassen wollen, desto mehr löst es sich in ein unübersichtliches Netz an Wegen, Assoziationen, Begegnungen etc. auf. Es entgleitet immer wieder und bringt uns auf Abschweifungen und Umwege. Doch gerade in diesem Netz und den Umwegen aus denen es besteht, liegt die psychische Erfahrung, die in der „talking cure“ gemacht werden kann. Genau diese Qualität des Bildes als Portal zum unübersichtlichen Netzwerk der Psyche, zum Webstuhl des Unbewussten begleitet meine Überlegungen in diesem Kapitel.

Ich nähere mich dem Bild des Agalmas im Folgenden in drei Etappen: Zunächst, und im Anschluss an Kapitel II, zeige ich in einer Lektüre von Hugo von Hofmannsthals *Das Glück am Weg* (1893), inwiefern auch die Literatur dieser Zeit sich mit dem veränderten Bildbegriff auseinandersetzt und warum hier die ornamentale Trope der Allegorie von entscheidender Bedeutung ist. Allegorische Bilder verheißen hier eine ontologische Robustheit und gewisse Erfüllung, die jedoch immer vage und flüchtig bleibt. Indem sie in Sprache, also Text, übersetzt werden, verlieren sie zwar etwas von ihrer Unmittelbarkeit, eröffnen jedoch den Weg zur Selbsterkenntnis. In dieser Hinsicht gleichen sich die Literatur der Jahrhundertwende und die Psychoanalyse auf strukturelle Weise. Bevor ich mich dieser Ähnlichkeit im letzten Teil meiner Argumentation, die sich mit Freud auseinandersetzt, zuwende, soll der Mittelteil dieses Kapitels dazu

dienen, das wissenschaftliche Umfeld zu beleuchten, in dem die Psychoanalyse letztlich keimen konnte, und das auch Hugo von Hofmannsthals Arbeit entscheidend geprägt hat.

Verdichtung: Emblematisierung der verschlungenen Wege zum Selbst

In diesem Abschnitt untersuche ich den Status der Verbindung zwischen dem „Ich“, so wie es die Moderne bestimmt, und dem, was Sigmund Freud das „innere Ausland“³ genannt hat, also jenen Teil des „Ichs“, der zwar da ist, nicht aber in transparenter Form; man nennt es auch das „Unbewusste“. Dieses fremde Terrain wieder zu erkennen und als Teil des Selbst sprechen zu lassen, stellt ein zentrales Anliegen von sowohl wissenschaftlicher Forschung als auch ästhetischer Theorie der Jahrhundertwende dar. Ziel des hier folgenden Abschnittes ist es, eine erste Topographie dieser um 1900 noch relativ unerforschten Landschaft sichtbar werden zu lassen.

In einer ersten Annäherung an dieses Thema setze ich mich mit Hugo von Hofmannsthals frühem Prosawerk *Das Glück am Weg* (1893) in Hinblick auf dessen Bildersprache und, damit verbunden, dessen narrative Strategien auseinander. Schon vor der Entwicklung der Psychoanalyse kann man hier Überlegungen zum Status des Unbewussten und zu Fragen in Hinblick auf dessen Repräsentation beobachten. Ausgehend von der Feststellung, dass bereits Hofmannsthals selbst gewählte Genrebezeichnung „eine allegorische Novellette“ neuartige Erzählweisen verspricht, frage ich nach dem Status der allegorischen Bildersprache in dieser modernen Novelle im Kleinen. Meine These ist, dass man in Texten wie jenem von Hofmannsthal eine strukturelle Übereinstimmung zwischen narrativer Technik und Überlegungen zur psychischen Arbeit finden kann; d. h. dass man anhand der formalen Gestaltung des Textes erkennen kann, wie die Jahrhundertwende beginnt, die Struktur des Ichs zu sehen. Diese neue narrative Praxis, so eine weitere These, die ich in diesem

³ Freud, Sigmund: „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“. In: *Studienausgabe. Bd. I. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*. Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 496-516.

Abschnitt prüfe, verlangt darüber hinaus nach einer Neuinterpretation des Genres der Erzählung. Hugo von Hofmannsthal wählt als Bezeichnung dafür den Begriff der „allegorischen Novellette“. Woher diese Bezeichnung kommt und warum sie sich auf zweifache Weise (nämlich in Hinblick auf die Allegorie wie auch auf die Novellette) als durchaus tragfähig erweist, beleuchte ich im Folgenden.

Ich zeige in meinen Ausführungen, dass auch in dieser Geschichte Hofmannsthal in Bildern und nicht in Handlung oder Charaktertiefe denkt und frage erneut nach den medialen Unterschieden der verschiedenen Bilder. Der Text inszeniert meiner Meinung nach einen spezifisch modern-ornamentalen Bildbegriff, für den er zunächst zwei frühere „Weltbilder“ verabschieden muss. Es handelt sich dabei um jenes der Einheit mit der Natur und das der Ganzheit in der Totalität des Mythos. Die Enttäuschung, dass der Mensch nicht im Zentrum der Natur als göttliche Schöpfung steht, wurde bereits in Kapitel I ausführlich erörtert, der Bruch mit dem Mythosgedanken ist gleichzeitig eine Weise der „Modernen“ sich im Anschluss an die Romantik zu positionieren, dennoch aber einen Unterschied zu ihnen zu markieren.

In der Moderne, so möchte ich zeigen, wird das Bild einerseits als flüchtig, gleitend und sich immer wieder entziehend imaginiert. Andererseits wird diese Bildersprache als Erkenntnismedium für ein sich selbst nicht mehr transparentes Ich herangezogen. Die Form des Emblems mit dessen allegorischer, indirekter Ausdrucksweise, mit seiner Forderung nach selbsttätiger assoziativer Arbeit und Umgestaltung, bildet hier, wie ich in diesem Abschnitt darstelle, den paradigmatischen Bildbegriff für jenen fremd gewordenen Teil des Ichs.



Umwege, Abschweifungen, Assoziationen — die neue narrative Freiheit

Im September 1892, ein Monat bevor der *Tod des Tizian* erscheinen wird, unternimmt der junge Hugo von Hofmannsthal mit seinem Französischlehrer eine Reise nach Südfrankreich.⁴ Es ist vermutlich unter dem Eindruck dieser Reiseerlebnisse, dass Ende Mai beziehungsweise Anfang Juni 1893 das kurze Prosastück *Das Glück am Weg* entsteht, das am 30. Juni 1893 in der „Deutschen Zeitung“ noch unter dem Jugendpseudonym Loris erscheint.⁵

Inhaltlich ist der knapp fünfseitige Text schnell erzählt: Zwei Schiffe bewegen sich aufeinander zu und entfernen sich wieder voneinander. Auf dem einen Schiff befindet sich der Ich-Erzähler, auf dem anderen eine junge Frau, die dieser bemerkt (da er den Blick durch ein Fernglas auf sie gerichtet hat). Sie hingegen kann ihn nicht sehen. Er glaubt, sie zu kennen, kann sich aber nicht entsinnen, woher. Er überlegt und kommt letztlich zu dem Schluss, dass er sie wohl nicht kennt. Er hat aber einen weiteren Einfall: Er kennt sie doch. Doch dieses Kennen scheint von einer anderen Natur zu sein: ein anderer Modus des Kennens und gerade dieser andere Modus bedeutet im Text jenes Glück, das der Geschichte ihren Namen gibt: ein flüchtiges Glück, das *Glück am Weg*. Und so, erkennt er letztlich auch, heißt auch das Schiff. Auf dem Bug kann er in goldenen Lettern den Schriftzug „La Fortune“ erkennen.

Hofmannsthal selbst hat den Text in einem Brief an Marie Herzfeld⁶ als „allegorische Novellette“ bezeichnet. Eine Novellette — und damit namensverwandt mit der Novelle — ist er zuvorderst, da er ein zentrales Ereignis als den Höhepunkt der Handlung darstellt. Alles davor und

⁴ Vgl. Hofmannsthal, „SW III, Dramen 1“, S. 199.

⁵ Vgl. ebda.

⁶ Vgl. Brief vom 12. Juli 1893. In: Hofmannsthal, „Sämtliche Werke. Bd. XXVIII. Erzählungen 1“, S. 199.

danach läuft auf diesen Punkt zu und dann auch wieder von diesem weg. Wie es auch bei der Novelle üblich ist, bildet dieses zentrale Ereignis einen Bruch mit der alltäglichen Erfahrungswelt.

Der Begriff der Novellette kommt, anders als jener der Novelle, nicht aus der Literatur, sondern aus der Musik. Der romantische Komponist Robert Schumann (1810-1856) hat diese Bezeichnung als erster verwendet. Seine acht *Novelletten op.21* (1838) für Klavier nehmen insofern auf die Gattung der Novelle Bezug, als es sich auch hier um kleinere und größere „abenteuerliche Geschichten“ handelt, die miteinander in Beziehung stehen „spaßhaftes, Egmontgeschichten, Familienszenen mit Vätern, eine Hochzeit, kurz äußerst Liebenswertes — und das ganze Novelletten genannt“⁷ wie Schumann selbst schreibt.⁸

Eine entscheidende Parallele zwischen den Schumannschen Novelletten und dem Hofmannsthalschen Prosastück besteht darin, dass sich die Stücke hier wie dort durch eine neue erzählerische Freiheit im Umgang mit traditionellen narrativen Mustern auszeichnen.⁹ Bei Schumann wird die damals gebräuchliche A-B-A Form der Komposition zwar weiterhin als Grundlage verwendet, sie wird jedoch von einem sich über den Lauf der einzelnen Novelletten hinweg zunehmend steigernden „erzählerischen“ Einfluss aufgebrochen, abgewandelt und erweitert.¹⁰ Die eigentliche Erzählung entsteht schließlich dort, wo sie durch Abschweifungen, Nebenerzählungen und Assoziationen supplementiert, verändert und erweitert wird — also genau da, wo die Abschweifung selbst zum eigentlichen Thema wird.

⁷ Edler, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag 2008, S. 132.

⁸ Ein weiterer anekdotischer Anlass für die Namensgebung dürfte aber auch die Begegnung mit der englischen Sängerin Clara Novello gewesen sein, die er im Winter 1837/38 in Leipzig kennengelernt hatte. Seiner Verlobten, die ebenfalls Clara (allerdings Wieck mit Nachnamen) hieß, teilte er mit, dass die Stücke Novelletten hießen, „weil Du Clara heißt und *Wiecketten* nicht gut klingt.“ Vgl. Edler: S. 133.

⁹ Einen direkten Bezug auf Schumann gibt es im Text jedoch auch; über die junge Frau, welcher der Erzähler flüchtig begegnet und die den Anstoß für dessen phantasievolle Erinnerungsbilder liefert, sagt er: „Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche.“ (GaW, 9)

¹⁰ Während die Novelletten Nr. 1 und 2 noch dem A-B-A Muster relativ klar folgen, wird dieses Schema im Schlussteil der Novellette Nr. 8 ganz aufgebrochen.

Diese narrative Strategie des Umwegs als das Eigentlichste zeichnet auch Hofmannsthals erzählerisches Werk grundlegend aus. Deutlich lässt sich dieses Programm in *Das Glück am Weg* beobachten. Im Anschluss an das Thema meiner Dissertation geht es mir darum darzustellen, warum ich diese Art zu Erzählen als ornamentales Verfahren im Sinne des in den vorherigen Kapiteln entwickelten Ornamentbegriffs verstehe. Man erkennt hier eine Technik, die sich aus der Einsicht entwickelt, dass das „Eigentliche“ nicht direkt zu benennen ist, sondern sich aus den Umwegen, Kreuzungen und Verschlingungen der Nebenpfade eröffnet. Wie schon im *Tod des Tizian*, gibt es weder Charakterbeschreibungen noch Inhalt oder aber eine Teleologie der Handlung, sondern lediglich Fläche — in diesem Fall tritt diese tatsächlich auch thematisch als Fläche (nämlich als Meeresoberfläche) auf — und eine strenge Choreographie, bei der durch ein plötzliches Ereignis eine Reihe von Abschweifungen und Assoziationen ausgelöst werden, durch welche die Geschichte überhaupt erst in Gang kommt.

Ging es im *Tod des Tizian* vorwiegend um die Frage, wie Kunst in den „modernen Zeiten“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch möglich ist, so steht hier ein anderes, damals heftig diskutiertes, Thema im Zentrum des Interesses: Nämlich die Frage nach der Psyche und hier genauer nach der Autonomie des Ichs. Wir haben bereits gesehen, dass die Vertreibung des Menschen aus dem Garten der Schöpfung, wie sie durch die modernen Naturwissenschaften ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrieben wird, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft grundlegend verändert, was erstens dazu führt, dass das Ornament zur bestimmenden Form der Zeit erhoben wird und zweitens, und damit strukturell verbunden, dass die Kunst zum verbindenden Lebensteppich wird, also als Möglichkeit gesehen wird, Natur und Leben wieder Form und Bedeutung zu geben. Hier ist nun aber auch der „Raum der Seele“ von diesen fundamentalen Umwälzungen betroffen. *Das Glück am Weg* kann uns dabei eine erste Hilfe sein, um zu verstehen, welche neuen Theorien und vor allem

auch Repräsentationsformen des Ichs in dieser Zeit entstehen und warum man hier von einer ornamentalen Konzeption der Psyche sprechen muss.

Was also ist eine solche „allegorische Novellette“ und auf welchen modernen Allegoriebegriff gründet sie sich? Um darauf Antworten zu finden, bestimme ich das Verständnis von Allegorie, das diesem Text zu Grunde liegt und zeige, inwiefern die (rhetorische) Praxis der Allegorie jene neue „erzählerische Freiheit“ bedingt, die so etwas wie „Novelletten“ erzählerisch überhaupt erst möglich macht und welches Modell von Subjektivität oder psychischer Realität hier entwickelt wird. Denn genau darum geht es, wie ich nun zeige, in diesem Text.



Gleiten als Bedingung der Glückseligkeit des modernen Individuums

Das Glück am Weg beginnt mit dem Ich:

„*Ich* saß auf einem verlassenem Fleck des Hinterdecks auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und her gewundenen Tau und *schaute zurück*. *Rückwärts* war in milchigem opalinem Duft die Riviera *versunken*, die gelblichen Böschungen, über die der gezernte Schatten der schwarzen Palmen fällt, und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken. *Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war (...)*“ (GaW, 7, meine Hervorhebungen, AW)

Gleich in den ersten Zeilen wird im Setting dieser Geschichte das, was hier auf dem Spiel steht, dargelegt. Im Zentrum der Erzählung steht ein „Ich“; mit ihm beginnt die Geschichte und seine Erinnerungen werden auch die gesamte Erzählung hindurch das Entscheidende sein, darauf weist bereits der rückwärtsgewandte Blick („schaute zurück“) im ersten Satz hin. Die Szenenbeschreibung des zweiten Satzes ist, dies verdeutlicht der dritte Satz, keine Beobachtung, sondern eine Erinnerung.

Das heißt, das Gesehene, das im Blick zurück auf der Bildfläche erscheint, taucht nicht vor dem äußeren Auge auf, sondern vor dem inneren. Die erste Einsicht, die dieser Text vermittelt, könnte also lauten: sehen kann ich erst, wenn das Eigentliche verschwunden ist.¹¹ Es geht diesem Text um die Möglichkeit von Erinnerungsbildern, um die Verarbeitung subjektiver Erfahrungen und damit aber auch um die Verbindung von Ich und äußerer Welt. Wenn wir uns der Ausgangssituation zuwenden, so sehen wir, dass die versunkene ornamental charakterisierte Riviera mit ihrem verschlungenem „Dickicht“ aus Rosenranken nur den unmittelbaren Anlass zu jenem ersten Erinnerungsbild liefert. Diesem folgen zwei weitere, die es aufmerksam zu untersuchen gilt. Ich bin der Meinung, dass erst ihr Verschwinden den Weg frei macht für jenen dritten Reigen an Erinnerungsbildern, die im Moment der Begegnung der beiden Schiffe auftauchen.

Dort, wo zunächst das Bild der verschwundenen und so deutlich erinnerten Riviera aufgetaucht war, liegt nun „golden der breite Sonnenstreifen auf dem Wasser“. Aus dieser Fläche heraus springen „drei Delphine auf und sprudelten sprühendes Gold und tauchten gravitatisch wieder unter“ (GaW, 7). So plötzlich wie dieses Naturschauspiel aufgetaucht war, so plötzlich verschwindet es wieder: „Leer lag der Fleck und wurde wieder glatt und blinkte“ (GaW, 7). Dass es sich hierbei um Delphine handelt, die in der griechischen Mythologie so geschätzten Tiere, ist kein Zufall. Nachdem sie wieder abgetaucht sind, erinnert sich der Erzähler an das Ereignis. Seine Erzählung im darauffolgenden Satz offenbart, was diese Tiere wirklich für ihn sind — Sinnbilder der mythischen Beseeltheit der Natur: „So tanzen vor einem feierlichen Festzug radschlagende Gaukler und Lustigmacher, so liefen betrunkene, bocksfüßige Faune vor dem Wagen des Bakchos einher ...“ (GaW, 7)

¹¹ Vgl. dazu auch die Bedeutung von Fenstern und Prozessen der Verdunkelung in Kapitel II dieser Arbeit.

Doch gleich danach wird der Glaube an diese mythische Unversehrtheit der Welt wieder zurückgenommen. Sie hätten sich zeigen sollen, die Götter, doch jene Allbeseeltheit der Natur, wie sie „die Alten“ empfunden hatten, ist diesem modernen Erzähler nicht zugänglich:

„Jetzt *hätte* es dort aufrauschen *müssen*, und wie der wühlende Maulwurf weiche Erdwellen aufwerfend den Kopf aus den Schollen hebt, so hätten sich die tiefenden Mähnen und rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar und die zackigen, dröhnenden Hörner der Tritonen.¹² Und in der Hand die rotseidenen Zügel, an denen grüner Seetang hängt und tropfende Algen, *müßte* er im Muschelwagen stehen, Neptun, kein langweiliger, schwarzbärtiger Gott, wie sie ihn zu Meißen¹³ aus Porzellan machen, sondern unheimlich und reizend, wie das Meer selbst, mit reicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen, rot wie eine giftige rote Blume ...“ (GaW, 7, meine Hervorhebungen, AW)

So „hätte“ es sein „sollen“, aber das Leben ist eben kein Böcklinsches Gemälde und so erscheint kein ornamentales Bild vor den Augen des Erzählers. Er kann es nur innerlich für sich selbst ausmalen. In dieser imaginierten Szene eines mythischen Weltbildes sind Natur und Transzendenz aufs innigste miteinander verwoben. „[W]ie der wühlende Maulwurf“ sich aus der Erde erhebt, so das Gleichnis, „so hätten sich“ die Nereiden und Tritonen erheben sollen. Alles wäre „unheimlich“ gewesen. Auf das Unheimliche gehe ich später in diesem Kapitel noch genauer ein. Vorerst sei lediglich erwähnt, dass hier auf eine Welt angespielt wird, bei der hinter der Fassade der Normalität noch eine zweite, übernatürliche, eben „unheimliche“ Welt darauf wartet, entdeckt zu werden. Sie kann jederzeit durch die Wasseroberfläche nach oben treten, ganz so wie auch der Maulwurf aus der Erde heraus nach oben treten kann. Damit kann alles „reizend“, also zum Anreiz werden. Das Problem dabei ist aber, wie gesagt, dass diese unmittelbare Verwobenheit von sinnlicher und übersinnlicher Welt zerbrochen ist.

¹² Vgl. dazu die Bilder des Malers Arnold Böcklin.

¹³ Meißner Porzellan war die erste europäische Porzellanmanufaktur.

Und so bleibt das Meer zwangsläufig leer: „Über das leere, glänzende Meer lief schwärzlich rieselnd der leise Wind“ (GaW, 7). Und nun erst, nach dem Verschwinden des Schauspiels und des bunten Treibens der Natur (der Delphine) und der Verbundenheit mit der Natur in der Welt des Mythos, taucht am Horizont dieser öden, leeren Meeresfläche eine neue Möglichkeit der Erfahrung auf: „Am Horizont (...) stand ein winziger schwarzer Fleck“. (GaW, 8) Dieser schwarze Fleck ist das zuvor schon angesprochene zweite Schiff, auf dem sich die junge Frau befindet, die der Erzähler zu kennen glaubt. Indem er sie betrachtet und versucht sich zu erinnern, woher er sie kennen könnte, „quillt“ aus seinem Innersten ein Bilderreigen von Erinnerungen hervor:

„Es quoll in mir auf, wie etwas Unbestimmtes, Süßes, Liebes und Vergangenes. Ich versuchte es, schärfer zu denken: ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Begonienbeeten ... aber nein, das war es nicht ... damals mußte sie ja auch ein kleines Kind gewesen sein ... ein Theater, eine Loge mit einer alten Frau und zwei Mädchenköpfe, wie biegsame lichte Blumenköpfe hinter dem Zaun ... ein Wagen, im Prater, an einem Frühlingmorgen ... oder Reiter? ... Und der starke Geruch der taufeuchten Lohe und Kastanienblütenduft und ein gewisses helles Lachen ... aber das war ja jemand anderes Lachen ... ein gewisses Boudoir mit einem kleinen Kamin und einem gewissen hohen Louis-Quinze-Feuerschirm ... alles das tauchte auf und zerging augenblicklich (...)“ (GaW, 8f.)

Während das Schiff an ihm vorbeigleitet und er die junge Frau beobachtet, steigen Erinnerungen aus seiner Kindheit auf, eine „fliegende[], vage[] Bildersprache“ (GaW, 9), die an sich nichts mit der Frau direkt zu tun hat, obwohl sie dennoch „in jedem dieser Bilder [...] schattenhaft [erscheint]“ (GaW, 9). Wie Traumbilder steigen die verschiedenen Motive in ihm auf und reihen sich unzusammenhängend aneinander. Und wie in Traumbildern geht es auch in diesen Bildern nicht darum, was wirklich passiert, sondern um Momente aus der psychischen Wirklichkeit des Individuums, die lange vergessen waren, nun aber plötzlich wieder in den Vordergrund treten.

Das Disparate der einzelnen Bilder wird dabei sowohl durch eine aufgelöste Syntax als auch durch die Punkte zwischen den Bildfragmenten vermittelt. Hier taucht das in der Moderne so

unmittelbar erlebte Motiv des Gleitens zunächst in seiner schmerzvollen Dimension als Entgleiten auf: „Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder und das vergebliche Suchen wurde unerträglich“ (GaW, 9). Doch gleich darauf kommt es zu jener plötzlichen Wendung, die so charakteristisch ist für das Narrativ der Novelle. Hier wird sie jedoch nicht durch ein äußeres Ereignis ausgelöst, sondern durch eine innere Erfahrung des Erzählers. Plötzlich weiß er, dass er sie doch kennt. Es folgt nun ein erneuter Bilderreigen, der jedoch nicht mehr an der Figur der jungen Frau selbst festgemacht ist, sondern abstrakter verstanden werden muss:

„Ja, ich kannte sie, das heißt, nicht wie man gewöhnlich Menschen kennt, aber gleichviel, ich hatte hundertmal an sie gedacht, hunderte von Malen, Jahre und Jahre hindurch. Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten die Schumannsche; gewisse Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen, an einem rauschenden kleinen Fluß, darüber der feuchte, rosige Abend lag; gewisse Blumen, Anemonen mit müden Köpfchen ... gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen ...“ (GaW, 9).

Die Einsicht, zu welcher der Erzähler gelangt, besteht darin zu erkennen, dass es nicht um die junge Frau an sich geht, sondern um die Begegnung mit einer abstrakten Idee für die sie steht, die aber gleichzeitig absolut konkret ist, da sie aufs Innigste mit seiner eigenen Vergangenheit verflochten ist. Zwar war sie nicht zugegen, als er als Kind zum ersten Mal den Duft der Kastanienblüten im Prater roch, oder als er ein bewegendes Stück im Theater sah, oder als er beim Studium eines guten Buches eine wichtige Erkenntnis über den Lauf der Welt hatte, aber sie wird ihm zum Sinnbild für all diese Momente, zum „verdichteten Substrat“¹⁴ seiner Vergangenheit, das in einem Bild all das wiederzuerwecken vermag.

¹⁴ Vgl. meine Ausführungen zu Ricarda Huch in Kapitel II dieser Arbeit.

Doch solche „guten Augenblicke“¹⁵ sind flüchtig und so gleiten auch die Schiffe weiter unwiederbringlich auseinander. Aber allein in der Bewegung, in der Kreuzung dieser beiden Lebenslinien, versinnbildlicht durch die sich kreuzenden Wege der beiden Schiffe, liegt das individuelle Erkenntnisvermögen beschlossen — im Außen und darauf wartend, entfaltet zu werden. Nicht mehr die Tatsache, dass er sich nicht erinnern kann, woher er die Person kennt, verursacht dem Erzähler Pein, sondern der Schmerz, „als glitte dort mein Leben selbst weg, alles Sein und alle Erinnerung, und zöge langsam lautlos gleitend, seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele nichts zurücklassend als unendliche blöde Leere“ (GaW, 10). Das Gleiten als Entfremdung des Ich von sich selbst ist nicht aufzuhalten, die Natur war bereits entglitten, als der Mythos seine Wirkmächtigkeit verlor; jetzt entgleitet dem Menschen aber etwas noch viel Unmittelbareres — sein eigenes Leben, sein eigenes Selbst. Dieses hat er nicht mehr bei sich, es liegt im Außen und die ganze Fülle seines eigenen Seins ist ihm nicht unbeschwert gegeben, sondern blitzt¹⁶ nur hier und da auf, wenn die Konstellation günstig ist, es zu einer folgenreichen Begegnung kommt und man die richtige innere Einstellung hat, mit dieser umzugehen. Indem sich das Schiff fortbewegt, verschwindet das Bild der jungen Frau. An dessen Stelle zeigt sich jedoch noch etwas anderes:

„Wie ich so hinstarrte auf das schwindende Schiff, das sich ein wenig gedreht hatte, kehrte sich mir unter Bord etwas Blinkendes zu. Es waren *vergoldete Genien*, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in *blinkenden Buchstaben* den Namen des Schiffes: „La Fortune“ ...“ (GaW, 11).

¹⁵ Zu den „guten Augenblicken“ vgl. auch Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief“. In: *Sämtliche Werke. Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Ritter, Ellen (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 45-55.

¹⁶ Diese Auffassung entspricht der kunsttheoretischen Auffassung, wie sie von populären Wissenschaftlern des 19. Jahrhunderts vertreten wurden wie zum Beispiel von Konrad Fiedler: „Die Kunst leistet keine Fixierung des Seins, sondern immer nur reine punktuelle, „blitzartige“ Erhellung der Welt in „glücklichen Momenten“.“ Siehe: Fiedler, Conrad: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Ratingen: Henn 1970.

Das bereits kondensierte Bild der Frau, die für all die „guten Augenblicke“ aus dem Leben des Erzählers steht, wird nun so noch ein weiteres Mal verdichtet — und zwar zu Buchstaben. Von den „gelblichen Böschungen“ (GaW, 7) der Riviera über den bacchantischen Triumphzug im Stile Böcklins, den Gold sprühenden Delphinen und dem „rot[en] wie eine giftige rote Blume“ (GaW, 7) führt die Erzählung bis zu jenen goldenen Lettern. Sie führen die glücksverheißende Farbe Gold in den Text ein, die sich als Spur bis zur Schlusspointe der blinkenden Buchstaben weiterzieht.¹⁷ Ein Name, „La Fortune“, steht nun ein für die gesamte, zuvor bereits zitierte Bilderfolge. Das Bild der durch das Fernglas betrachteten Frau, die „vage[] Bildersprache“ und letztlich die „vergoldete[n] Genien“ des Schriftzugs. Die mythische Ganzheit der Welt wird so durch eine neue, persönliche Art mythischer Bilder ersetzt. Das Ich tritt dabei als Schöpfer seines eigenen Mythos auf. Seine Hybris besteht darin, selbst eine Ganzheit zu imaginieren und Geschichte zu erzählen, wo zuvor bloß Fragment, Lücke bzw. Leere an mythischer Bedeutung geherrscht hat. Um den oder die Andere geht es dabei nicht wirklich. Sie dient lediglich als „Inzitant“¹⁸ für das eigene Ich, denn es geht darum, sich selbst wieder ganz zu fühlen, seine eigene Geschichte zu kennen und damit erzählen zu können.¹⁹

Ich möchte nun abschließend zu diesem Abschnitt auf den unterschiedlichen medialen Status dieser soeben identifizierten Ich-Mythologischen Bilderfolge eingehen. Wir werden sehen, dass sie jeweils verschiedene psychische Auffassungsvermögen des erzählenden Ichs ansprechen, dabei aber nicht voneinander zu trennen sind.

¹⁷ Schneider, Verheißung der Bilder, S. 288.

¹⁸ Tarot, Rolf: *Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Niemeyer 1970, S. 45.

¹⁹ Sich also selbst zu kennen, wie im Wahlspruch *Nosce te ipsum* auch gefordert wird.



Allegorie als Bildersprache des „inneren Auslands“

Die Haupterzählung beginnt ab jenem Moment, an dem das Schiff als „winziger schwarzer Fleck“ (GaW, 8) am Horizont auftaucht. Die Bilder davor zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass sie einerseits dem Bereich des Mythischen zuzuordnen waren und andererseits „versunken“ (GaW, 7), also nicht mehr von dieser Welt waren. Mit dem Schiff erscheint jedoch eine neue Art von Bild — eine Allegorie. Zusammen mit der allegorisierenden Überschrift des Textes (*Das Glück am Weg*) kann das Schiff als Emblem aufgefasst werden. Dem entspricht auch die Teilung des Schiff-Emblems in *inscriptio*, das Bild selbst, und *subscriptio*, nämlich die kontrapunktierende Bildunterschrift am Bug des Schiffes („La Fortune“).²⁰

Die *inscriptio*, also das Bild selbst, tritt innerhalb der Erzählung in seiner klassischsten barocken Form auf, nämlich als in einen kreisrunden Rahmen gefasste Miniatur. Hier zum Vergleich ein typisches barockes Emblem von Joachim Camerarius aus dem Jahr 1596 (Abb. 19).

Innerhalb des Textes wird die klassische Darstellungsform des Emblems durch einen modernen Sehbehelf erzielt. Der Erzähler blickt nämlich durch sein Fernrohr, das ihm einen anderen Blick auf die Dinge ermöglicht. Das Fernrohr, das ja spätestens seit E.T.A. Hoffmann (1776-1822) der Literatur als Sinnbild dafür gilt, dass die Technik uns auch in die Irre führen kann,²¹ steht hier für eine auf produktive Weise vermittelte Sicht der Dinge. Als Ding verkörpert es das Problem der Moderne, das erst durch die Entfernung vom Eigentlichen und die damit verbundene Vermittlung durch etwas Drittes, die Sicht auf jenes Eigentliche, in diesem Fall die Erfahrung des Ichs,

²⁰ Sabine Schneider weist ebenfalls auf diese „klassische[] Dreiteilung des emblematischen Bild-Schrift-Ensembles“ in *Das Glück am Weg* hin. Vgl. Schneider, *Verheißung der Bilder*, S. 286.

²¹ Vgl. dazu E.T.A. Hoffmanns berühmte Erzählung *Der Sandmann*. Ders.: *Der Sandmann*. Reclam XL. *Text und Kontext*. Stuttgart: Reclam 2015.

freigegeben wird. Das Fernrohr wird dem Ich so zur Projektionsfläche seiner Fantasie, zum Kaleidoskop seines eigenen Selbst. Die unterschiedlichsten Bilder können darin auftauchen und miteinander verwoben werden. Die Frau erscheint im Sichtfeld des Fernglases, in einem Kreis also, ganz so wie traditionelle Embleme dargestellt werden. Und so wird das durch das Fernglas erblickte Bild letztlich auch beschrieben: jedes Teil einzeln, fragmentarisch, jedes für sich bedeutungsvoll:

„Den runden Fleck in meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messingingefaßte Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen lichten Halbschuhe einbohrten, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffener Rosen steckten, rosa Rosen, La France-Rosen ...” (GaW, 8)

Was bedeuten diese einzelnen Teile — der dunkle Polster, die Planken oder Rosen? In der darauf folgenden Passage der „flüchtigen Bilder” tauchen sie, wenn auch in veränderter Form, wieder auf. Der Polster könnte an das Theater und die „Loge mit einer alten Frau” (GaW, 9) erinnern haben, die Planken an den Zaun, die Blumen an „zwei Mädchenköpfe, wie biegsame lichte Blumenköpfe” (GaW, 9). Am Beispiel der Rosen erkennt man schließlich die Unfähigkeit des Individuums, die Bedeutung ganz festzumachen. Den Rosen werden in drei Schritten jeweils verschiedene Adjektive vorangestellt („halboffener“, „rosa“, „La France“), die Konnotation und damit die Bedeutung der Rosen gleitet damit von einer Wiederholung zur nächsten. Die Bilder sind dabei flüchtig und nicht ganz zu erfassen, im ausdifferenzierenden Übergang erblüht jedoch die Bedeutung der Rosen selbst immer mehr. Dass dieser Prozess des ornamental-verbale Entfaltens der Rosenmetapher noch weiter fortgesetzt werden könnte — und vielleicht auch vom Erzähler der Geschichte fortgesetzt wird — darauf verweisen wiederum die Gedankenpunkte am Ende des Satzes. Wie in einem allegorischen Gemälde wird hier jedes Element einzeln benannt und als

bedeutungsvoll empfunden. Die einzelnen Bildelemente verlangen danach dechiffriert zu werden und der Erzähler der Geschichte lässt sich auf dieses Experiment ein.

Erst dieses „freie Assoziieren“ zu jedem der Elemente führt zum Reigen jener anderen Bilder, die man, wie es in der Zeit üblich war, „Gesichtsbilder“ nennen könnte, also Innerpsychische- oder Phantasiebilder. Aus diesen Bildfragmenten, die selbst als in sich geschlossene Bilder betrachtet werden, d. h. aus der Deutung der allegorischen Elemente des Emblems, erwächst der Sinn, der schließlich, ganz wie in den traditionellen Emblemen des Barock, in der subscriptio „La Fortune“ nochmals auf den Punkt gebracht wird.

Anders als die klassische Allegorie des Barock wird hier jedoch kein konventionalisiertes Deutungsparadigma bemüht, sondern eine Allegorie, in der die Dinge ein Eigenleben haben. Es handelt sich dabei um eine moderne Allegorie, ganz im Sinne Walter Benjamins, bei der „[a]ls Stückwerk [...] aus dem allegorischen Gebild die Dinge [starren].“²² In dieser „allegorischen Zerstückelung“, wie Benjamin es ausdrückt, bleibt die Totalität im Sinne der Hoheit der einzelnen Fragmente suspendiert. Dies macht auch den Unterschied zwischen Allegorie und Symbol in der Moderne aus: „Und auch heute ist es nichts weniger als selbstverständlich, dass im Primat des Dinghaften vor dem Personalen, des Bruchstücks vor Totalen die Allegorie dem Symbol polar aber ebendarum gleich machtvoll gegenübertritt.“²³ Die Allegorie zeichnet sich ja, wie bereits in Kapitel I dargestellt, dadurch aus, dass sie einen Gedanken „verkörperlicht“, wie man dies zum Beispiel anhand der Figur der Personifikation beobachten kann, und ihn so direkt an der Textoberfläche darstellt.²⁴ Hier wird nun keine universal gültige Wahrheit an der Oberfläche des Textes versteckt, sondern, wie in meiner Lektüre zu sehen war, eine höchst individuelle — nämlich die von der Erfahrung der zerstückelten Natur der Psyche. Darin liegt auch ein Unterschied zwischen der

²² Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 164.

²³ Ebda.

²⁴ Vgl. dazu Renner, S. 77.

Allegorie-Theorie Benjamins und jener, die Hofmannsthal verwendet. Während für Benjamin die Allegorie immer Ausdruck der Bedeutungsproduktion innerhalb eines (politisch-theologischen) Kollektivs ist, geht es für Hofmannsthal hier um die Erfahrung des Ichs alleine. Und während bei Benjamin die Synthese der Bildelemente immer notwendigerweise scheitern muss, so dass die Dinge auf ewig unversöhnlich zurückstarren, so gibt es bei Hofmannsthal ein gutes vermittelndes Ende. Das Ich macht sich letztlich seine eigene Geschichte und schafft so eine neue Totalität, eine neue symbolträchtige Einheit.

Es hofft dabei, in der Erfahrung mit dem Anderen in den Zustand einer transzendenten Wahrheit erhoben zu werden. Die Begegnung mit dem Anderen ist dabei unerlässlich, es geht jedoch nicht darum, eine Gemeinschaft zu bilden, sondern den Anderen zu verwenden, um mehr zu sich selbst zu finden. In Hofmannsthals Spätwerk, nach dem Ende der Donaumonarchie, wird sich dieser Anspruch, wie ich im nächsten Kapitel zeige, verändern. Dann wird auch bei ihm die Frage nach der Schaffung einer gültigen Gemeinschaft ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Vorerst geht es ihm jedoch darum, das Ich wieder mit sich selbst zu versöhnen. In der allegorischen Bildwerdung der Außenwelt soll dies erreicht werden.

Die Dechiffrierung der einzelnen Elemente des Emblem-Bildes fördert längst Vergessenes aus der Zeit der „Präexistenz“, also der frühesten Kindheit, ans Tageslicht. So kann jener längst vergessene Teil, jene disparaten „guten Augenblicke“ des eigenen fremd gewordenen *Ichs* wieder „emporquellen“ und, quasi mit eigenen Augen, erblickt werden. Wie auch beim Chandosbrief erscheinen die Momente dieser Art zunächst als Bildfragmente ohne scheinbare Einheit. Chandos gelingt es nicht, diese Augenblicke wieder in seinen Alltag zu integrieren. Er wird damit zu einer psychisch fragmentierten Person und da es ihm nicht gelingt, eine narrative Interpretation seiner disparaten psychischen Erlebnisse anzufertigen, muss er letztlich auch verstummen. Dem Erzähler

in *Das Glück am Weg* hingegen gelingt ein solcher Prozess der Interpretation und Integration. Das ist das „Glück“, das am Ende der Geschichte als Sentenz am Bug des Schiffes lesbar wird.

In einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni 1895 schreibt Hofmannsthal: „Die meisten Menschen leben nicht im Leben, sondern in einem Schein, in einer Art von Algebra, wo nichts *ist* und alles nur *bedeutet*. Ich möchte das Sein aller Dinge spüren und in das Sein getaucht, das tiefe wirkliche Bedeuten.“²⁵ Für eben dieses „wirkliche Bedeuten“, soll hier im *Glück am Weg*, wie ich meine, eine narrative Form entwickelt werden. Jedes Ding muss dafür bedeutungsvoll werden, um den Blick auf ein noch „tieferes Bedeuten“ zu ermöglichen. Dieses tiefere Bedeuten ist für Hofmannsthal natürlich stets das „Verweben mit dem Leben“ also die Forderung, dass das deplatzierte Individuum wieder einen Platz innerhalb der „natürlichen Schöpfungsgeschichte“ finden soll, sowohl was seine Umwelt betrifft aber auch was es selbst und sein sich selbst fremd gewordenes Ich anbelangt. Feste Bedeutungs-codes sollen dabei aufgebrochen werden und neue psychisch wahrere Interpretationen ermöglichen.²⁶

Der allegorisch-emblematische Blick durch das Fernglas liefert dafür die medialen Vorbedingungen. Das Fern-Verschwommene wird ganz nahe herangezogen, „fast unheimlich nahe“ (GaW, 8). Diese unheimliche Nähe erst scheint die Vorbedingung für jenes allegorische Sehen zu sein, das in weiterer Folge den Weg für die freien Erinnerungsbilder ebnet wird. In seinem Text *Das Unheimliche* (1919)²⁷ beschreibt Sigmund Freud, mit dessen Konzeption des psychischen Raumes ich mich in der zweiten Hälfte dieses Kapitels auseinandersetze, das Unheimliche als etwas, das im „Heimlichen“ also im Vertrautesten selbst potentiell angelegt ist und immer dann zum Vorschein kommt, wenn jenes Heimliche, im Sinne von „das Gemütliche“ oder „das Vertraute“, so genau betrachtet wird, bis dahinter etwas „heimliches“, in seiner entgegengesetzten Bedeutung als etwas

²⁵ Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni 1895. Zitiert nach Schneider, *Verheißung der Bilder*, S. 61.

²⁶ Vgl. Renner, S. 79.

²⁷ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Studienausgabe. Bd. IV. Psychologische Schriften*. Frankfurt/Main: Fischer 1970, S. 241-274.

Geheimnisvolles, wartet.²⁸ Für Freud ist dieses „Unheimliche [...] wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“²⁹

So gesehen liegt das Heimliche immer in verdichteter Form vor. Es ist heimelig, aber bei genauerem Hinsehen enthält es auch all die verdrängten, fremden „unheimlichen“ Aspekte der eigenen Seele, um die es der Psychoanalyse immer geht. Freud spricht in dieser Hinsicht vom Verdrängten unter anderem auch als dem „Ausland“ für das Ich, sein „inneres Ausland“.³⁰ Gerade weil der Mensch nicht nur aus „Inland“ besteht, fühlt er sich von sich selbst und seiner Umwelt entfremdet. Dieses Gefühl ist aber auch der Grund, nach jenem „tiefen Wahren“ zu suchen, wovon Hofmannsthal immer wieder spricht. Das Heimisch-Machen des „inneren Auslands“ geschieht, für den Dichter, in den spärlichen „guten Augenblicken“ denen der Großteil von Hofmannsthals Erzählwerk gewidmet ist. Die Betrachtung von *Das Glück am Weg* sollte hierfür als erste Heranführung an die Problematik dienen.

Hier werden, wie ich in diesem Abschnitt gezeigt habe, unterschiedliche Modi der Bildproduktion und Bearbeitung vorgestellt. Sie sind zwar auch, wie vielfach beobachtet, medienreflexiv und poetologisch, funktionieren aber vor allem auch als „psychische Bilder“, das heißt, als Manifestationen des psychischen Prozesses und sollen damit Antwortmöglichkeiten auf Fragen nach der Konsistenz des in dieser Zeit so prekär werdenden Ich bieten. Genau um den Status jener psychischen Bilder geht es mir in diesem Kapitel. Für die folgenden Abschnitte möchte ich zusammenfassend nun Folgendes nochmals hervorheben:

Das Glück am Weg, von Hofmannsthal selbst als „allegorische Novellette“ beschrieben, kann als eine emblematische Darstellung eines persönlichen Glücksmoments verstanden werden. Wie jedes

²⁸ Vgl. zum Beispiel ebda, S. 250. „Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt.“

²⁹ Ebda, S. 264.

³⁰ Freud, „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“, S. 496.

Emblem ist auch diese Darstellung von allegorischer Natur, das heißt, sie changiert zwischen Text (subscriptio) und Bild (inscriptio), wobei beide sich wechselseitig erhellen und so gegenseitig Bedeutung verleihen. Die Allegorie präsentiert einzelne bedeutungsvolle und vor allem verdichtete Elemente, die durch innerpsychische Vorgänge, man könnte auch sagen, ein ornamentales Netz freier Assoziationsketten, entfaltet werden. Wichtig ist, dass die eigentliche kausale Kette gebrochen wird bzw. Überlegungen dieser Art zu keinem Ergebnis führen — der Erzähler muss einsehen, dass er die junge Frau tatsächlich nicht kennt. Ich betone dies, um hervorzuheben, dass in dieser narrativen Haltung das eigentliche Zentrum erneut leer bleibt. Diese Leere wird gleich zu Beginn durch das Verb „blinken“ inszeniert, wo zunächst das Meer als Projektionsfläche dient: „Leer lag der Fleck und wurde wieder glatt und *blinkte*“ (GaW, 7, meine Hervorhebung, AW). Das Verb taucht ganz zum Ende der Erzählung erneut auf: „Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild *in blinkenden Buchstaben* den Namen des Schiffes: „La Fortune“ ...“ (GaW, 11, meine Hervorhebung, AW). Das „Nacheinander des Erzählens“ wird so, wie Sabine Schneider es treffend formuliert hat, „zur Simultanität des Bildes“³¹. Diese Simultanität der Bilder, oder genauer, der einzelnen deutungsbedürftigen Bildelemente gibt dann Anlass, so würde ich hinzufügen, zu einer Fülle an Gesichtsbildern, die ein Netz an persönlichen Erfahrungen sichtbar werden lassen. Dieses verlangt danach, auf den Punkt gebracht zu werden. Den Punkt, gleich am Anfang eingeführt von jenem „winzigen schwarzen Fleck“, als der das Schiff selbst zunächst noch völlig unbestimmt in der Geschichte auftaucht, liefert letztlich die subscriptio als Moment der Erkenntnis des Individuums. Das heißt: in der Schrift, in den Worten liegen die Erinnerungsbilder in verdichteter Form vor. Auch diese Auffassung wird uns im dritten Teil dieses Kapitels erneut begegnen. Freud und die Psychoanalyse haben in dieser Zeit einiges zur Ausarbeitung und Formalisierung dieses Gedankens beigetragen.

³¹ Schneider, Sabine: Verheißung der Bilder, S. 288.

So dient auch in diesem Falle wieder die Kunst, beziehungsweise das Erzählen oder das Erscheinen-Lassen von Bildern dazu, sich einen Teil der verlorenen Gewissheit um die Wirklichkeit wieder anzueignen. Ich habe diesen Vorgang bereits als zentrales Motiv des Jugendstilornaments hervorgehoben. In diesem Fall geht es jedoch nicht so sehr um eine rein äußere Wirklichkeit, sondern um jenes „innere Ausland“ der Seele, von dem man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so schmerzlich erfährt, dass man es weit weniger kontrolliert als man ursprünglich annahm. „Es“, d. h. die Kräfte des Unbewussten, spricht — und das nicht erst seit Freud, sondern schon lange vor ihm. Einen Überblick über diese „Zerlegung der psychischen Person“, wie ein später Text Freuds es nennt,³² möchte ich im Folgenden geben.

Fundierung: Wissenschaftliche Modelle der Psyche im 19.

Jahrhundert

Um nachzuvollziehen, welchen Stellenwert Theorien zum Unbewussten und zur Psyche am Ende des 19. Jahrhunderts einnehmen, möchte ich zunächst einen Überblick darüber geben, welche Entwicklung die Philosophie seit dem „großen Krach der Hegel’schen Philosophie“³³ im deutschsprachigen Raum eingeschlagen hat. Die idealistische Philosophie von Schelling, Hegel und anderen, die ganzheitliche und spekulative Erklärungsmuster für Welt und Denken geliefert hatte, „brach zusammen“, wie es in der Kritik der damaligen Zeit ausgedrückt wird. Eine rein logische, systemphilosophische Behandlung philosophischer Probleme scheint dem Zeitgeist und den raschen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen nicht mehr angemessen. Besonders die

³² Vgl.: Freud, „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“.

³³ Vaihinger zitiert nach Heidelberger, Michael: „Fechner und das Unbewusste“. In: Meischner-Metge, Anneros (Hg.): *Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung. Ehbrensymposium aus Anlass seines 200. Geburtstages und 8. Fachtagung der Fachgruppe Geschichte der Psychologie der Deutschen Gesellschaft für Psychologie*. Leipzig: Leipziger Univ. Verlag 2010, S. 65-99, hier: 65.

Forschungsergebnisse der Naturwissenschaften³⁴ stellen den althergebrachten Leib-Seele Dualismus, also die Trennung von materieller und gedanklicher Welt, auf die Probe.

Ich beleuchte zunächst die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattfindende Theoriebildung und das damit verbundene Interesse am Traum, bevor ich mich Sigmund Freuds spezieller Traumtheorie und den damit verbundenen Repräsentationen des Unbewussten zuwende. Dort wird uns schließlich die Psyche als ornamentale Struktur begegnen.



Die naturwissenschaftliche Erforschung der Psyche

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer breitflächigen Abwertung, ja sogar hämischen Verachtung jeglicher Art streng idealistischen oder metaphysischen Denkens. Wer am Puls der Zeit bleiben will, tut gut daran, sich mit den sich neu formierenden Materialismen der Gegenwart auseinanderzusetzen. Neue psychologische wie philosophische Strömungen versuchen, den Psychologismus Kants mit der wissenschaftlichen Empirie zusammenzubringen.³⁵ Letztlich löst die empirisch fundierte Psychologie im 19. Jahrhundert sinngemäß die metaphysisch orientierte Philosophie als Leitdisziplin ab. Ausgangspunkt dieser neuen empirisch-materialistisch orientierten Wissenschaften sind dabei nicht mehr philosophisch-spekulative Fragestellungen, sondern physiologisch-materialistische.³⁶ Es kommt zu einem umfangreichen Ausdifferenzierungsprozess dieser neuen positivistischen Wissenschaften. „Physiologische Psychologie“, „Psychophysik“,

³⁴ Vgl. dazu Kapitel I dieser Arbeit.

³⁵ Schwarz, Olaf: *Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in der Literatur und Psychologie um 1900*. Kiel: Ludwig, S. 115.

³⁶ Ebda, S. 51.

„Hirnanatomie“ beziehungsweise „Neurophysiologie“ sind nur einige dieser neuen Spezialwissenschaften des allgemeinen Feldes der Psychologie.³⁷

Dabei geht es der Psychologie schon bald nicht mehr nur darum, mit ihren exakten Messmethoden und ihren auf der Basis der Physik entwickelten Modellen Auskunft über das Nervensystem geben zu können. Sie erhebt auch Anspruch darauf, die traditionellen Fragen der Philosophie beantworten zu können. Philosophisch-erkenntnistheoretische Fragen wie die der Beziehung von Wahrnehmung und Denken oder Erkenntnis und Urteil werden nun als ebenfalls in diesem neuen wissenschaftlichen Paradigma behandelbar erachtet. Die Funktion der Sinnesorgane und deren Empfindungen treten ins Zentrum der Aufmerksamkeit, womit die Physiologie „zu einer Wissenschaft von der Struktur und Hierarchie der Bewußtseinsakte wird.“³⁸ Der Vorteil daran: Man muss sich nicht mehr auf abstrakt-metaphysische Spekulation einlassen, sondern kann jederzeit selbst nachmessen, erhält also im wissenschaftlichen Versuch den materiellen Beweis der eigenen Überlegungen. Man erhofft sich so, sowohl Philosoph als auch exakter Naturwissenschaftler sein zu können.

Während der Diskurs der Psychologie in den 1830er Jahren durchaus noch unter dem Einfluss von Kant, Hegel und Schelling und deren naturphilosophisch-idealistischen Systemen steht, findet mit der zunehmenden Rezeption Johann Friedrich Herbarts (1776-1841) schon 1816 veröffentlichtem und 1834 erneut aufgelegtem *Lehrbuch zur Psychologie* und dessen zweibändigem Werk *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik* (1824/25) ein entscheidender Paradigmenwechsel statt.³⁹ Denn es ist Herbart, der als erstes eine empirisch begründete Psychologie fordert. Diese möchte er auf den Grundlagen der Mathematik entwickeln,

³⁷ Ebda, S. 137.

³⁸ Ebda, S. 51.

³⁹ Vgl. Herbart, Johann Friedrich: *Lehrbuch zur Psychologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 und ders.: *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Sämtliche Werke 6. Schriften zur Psychologie. Zweiter Theil*. Leipzig: Voss 1850.

wodurch er sich einerseits gegen Idealismus und Naturphilosophie wendet, sich aber auch andererseits gegen die seiner Meinung nach zur Banalität neigende, weil zu reduktionistische Aufklärungspsychologie wendet.⁴⁰

Die philosophischen Debatten, die ab den späten 60er und 70er Jahren wieder vermehrt Aufwind erhalten, können als in der Tradition Herbarts und dessen positivistischer Wende stehend verstanden werden. Sie versuchen, eine Art neuen, nämlich empirisch fundierten Idealismus zu entwickeln. Dieser soll in enger Zusammenarbeit von Philosophie und den empirischen Wissenschaften entstehen. Dabei gehen sie durchaus noch weiter als Herbart es getan hatte. Der, nicht nur für die psychologische Theorie Sigmund Freuds, einflussreiche Psychologe und Philosoph Gustav Theodor Fechner (1801-1881) verwirft zum Beispiel Herbarts noch metaphysische Idee, dass die Seele apriorischer Natur sei und setzt sich für eine neutral-wissenschaftliche Behandlung des seit Descartes bestehenden Leib-Seele Problems ein.

Wo andere bisher die Seele als Fixum annahmen, sieht Fechner eine funktionelle Abhängigkeit, das heißt, eine Abhängigkeit, die mathematisch formalisiert und berechnet werden kann. „Funktionell abhängig“ bedeutet, dass eine Beziehung zwischen zwei Termen (zum Beispiel A und B) dargestellt werden kann, ohne von einer direkten Ursache-Wirkung-Kausalbeziehung ausgehen zu müssen.⁴¹ Diese entscheidende Wende in der Formalisierung des Leib-Seele-Problems ist unter Fechners Begriff des psychophysischen Parallelismus in die Geschichte eingegangen. Unter dem Ausdruck ist nichts anderes zu verstehen, als dass alle psychischen Erscheinungen funktional abhängig von physischen Erscheinungen sind.⁴² Es gibt also keine Änderung des psychischen Zustandes, wenn diesem nicht zuvor eine Änderung des physischen Zustandes vorangegangen ist.

⁴⁰ Ebda.

⁴¹ Vgl. Heidelberger, S. 72.

⁴² Vgl. Ebda, S. 73.

Die einschneidende Erkenntnis des psychophysischen Parallelismus besteht nicht nur darin, dass Leib und Seele untrennbar miteinander verknüpft sind, wobei aber nicht mehr länger der Seele das Primat zukommt⁴³, sondern auch darin, dass diese Verbindung nicht kausal, sondern funktional ist. Sind zwei Erscheinungen auf diese Weise miteinander verbunden, muss die methodische Vorgehensweise, wie man ihre Verbindung sichtbar macht, erst noch hergestellt werden, was man ausdrücken kann, indem man ihre Beziehung als Gleichung anschreibt und dieser eine „Unbekannte“, zum Beispiel x , hinzufügt (also zum Beispiel: $Ax = B$).

Letztlich sei noch auf eine weitere entscheidende Neukonzeption durch Fechner verwiesen: Er vertritt eine Art Monismus, der, wie wir in Kürze sehen werden, für die entstehende Theorie der Psychoanalyse von entscheidender Bedeutung ist. Leib und Seele sind für ihn nicht aus zwei unterschiedlichen Substanzen zusammengesetzt, wie Descartes dies vertreten hatte, sondern sind unterschiedliche Arten von Eigenschaften, die dem physischen Körper zukommen können.⁴⁴ Der Körper ist also ein komplexes Netzwerk aus unterschiedlichen Eigenschaften, die untereinander in funktionalem Zusammenhang stehen und so aufeinander wirken. Und Fechner weitet dieses Netzwerk sogar noch über den Körper hinaus aus: „Die ganze Natur ist ein einziges in sich zusammenhängendes System von wechselwirkenden Teilen.“⁴⁵

Dass dieses System von wechselwirkenden Teilen auf den Menschen in sogenannten Empfindungskomplexen wirkt, vertreten neben Fechner gegen Ende des 19. Jahrhunderts unter anderem auch so namhafte Psychologen und Wahrnehmungstheoretiker wie Wilhelm Wundt (1832-1920), Ernst Mach (1838-1916) oder Christian von Ehrenfels (1859-1932). Ihnen allen ist gemein,

⁴³ Dadurch erfüllt der *psychophysische Parallelismus* den Anspruch, materialistisch fundiert zu sein. Wir werden noch sehen, wie Freud und die Psychoanalyse diese Theorie wieder relativieren, jedoch ohne die Idee eines funktionalen Verbindungskomplexes aufzugeben.

⁴⁴ Vgl. Heidelberger, S. 76.

⁴⁵ Fechner, Gustav Theodor: *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860, S. 26. Vgl. dazu auch: Hérouard, Béatrice: „„Bindung-Entbindung“. Das Ich Freuds, bewegt durch die Erfindung Fechners der psychophysischen Tätigkeiten“. In: Meischner-Mettge, Anneros (Hg.): *Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung. Ehrensymposium aus Anlass seines 200. Geburtstages und 8. Fachtagung der Fachgruppe Geschichte der Psychologie der Deutschen Gesellschaft für Psychologie*. Leipzig: Leipziger Univ. Verlag 2010, S. 187-192, hier: S. 187

dass sie die äußere Welt als prinzipiell vom Subjekt wahrgenommene verstehen, dies aber nicht idealistisch-spekulativ interpretieren, denn die Wahrnehmung wird qua Empfindung körperlich lesbar und so materiell fundiert. Die Welt erscheint so als Geflecht von Empfindungskomplexen, die sich aus einem Netz an Empfindungselementen zusammensetzen und in der subjektiven Betrachtungsweise jeweils verschieden zusammengesetzt, arrangiert und mit Assoziationen versehen werden.⁴⁶

Entscheidend an dieser Sichtweise und von besonderer Bedeutung für den Rest dieses Kapitels ist die Tatsache, dass hier nun nicht länger davon ausgegangen wird, dass es eine fixe Konstante der Objektwelt, einen metaphysisch begründeten Ursprung jenseits aller sinnlicher Evidenz gäbe. Stattdessen meint man nun nachweisen zu können — und zwar empirisch, also materiell und naturwissenschaftlich fundiert — dass sich die Welt durch psychisch-subjektive Prozesse im Netz der Empfindungen oder der Wahrnehmungskomplexe widerspiegle.⁴⁷

Besonders radikal vertritt diese Position Ernst Mach in seinem 1885 erschienenen Werk *Analyse der Empfindungen*.⁴⁸ Für ihn gehört „[d]ie sinnliche Welt [...] dem physischen und psychischen Gebiet zugleich an.“⁴⁹ Wo Wundt noch „subjektive“ Gefühls- von „objektiven“ Empfindungselementen unterschieden hatte, hebt Mach die Trennung von innen und außen nun vollständig auf.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die psychologisch-philosophische Theoriebildung des 19. Jahrhunderts eine antimetaphysische ist, die ein System abseits der alten idealistischen Systeme entwickeln möchte. Dieses System soll nicht kausal sondern funktional organisiert sein, Leib und Seele treten darin nicht mehr als unterschiedliche Substanzen, sondern verschiedene Modi ein und derselben Substanz auf. Dieses System soll materialistisch-wissenschaftlich fundiert sein, gleichzeitig

⁴⁶ Vgl. Schwarz, Olaf: S. 17.

⁴⁷ Vgl. Ebda.

⁴⁸ Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer 1900. Mach gilt um 1900 als einer der populärsten Wissenschaftler. Besonderen Nachhall finden seine Werke im literarischen Zirkel rund um Hermann Bahr.

⁴⁹ Ebda, S. 235.

aber Antworten auf die großen Fragen der Systemphilosophie liefern können. Es soll ganzheitlich ausgerichtet sein und baut daher vor allem auf die Theoretisierung von Zusammenhängen, Mustern, Netzwerken, Synthesebildungen und totalitären Vorstellungen auf.

Das Individuum, der psychisch-physische Organismus wird als dynamisches Netzwerk unterschiedlich aufeinander wirkender Komplexe verstanden. Keine Seele liegt ihm apriorisch zu Grunde, kein „harter Kern“ existiert abseits der Erfahrung in der Begegnung mit jenem größeren systemischen Komplex, der Welt. Diese neue monistische Grundhaltung liegt, wie ich nun im Folgenden zeigen werde, auch der Psychoanalyse im Kern zu Grunde.



Der Traum als Testfeld

Der Bereich, an dem sich die unterschiedlichen Diskurse von Philosophie, Ästhetik, Physiognomie oder Psychologie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am intensivsten und wohl auch produktivsten begegnen, ist jener der Traumforschung. Woher Träume stammen, was sie bedeuten und wie mit ihnen umzugehen ist, sind dabei Fragen, die Physiologie, Philosophie und Kulturwissenschaft in gleichem Maße beschäftigen. Für die Entstehung der Psychoanalyse unter Sigmund Freud sind alle drei Felder bedeutsam, genauer gesagt, wird zu sehen sein, dass die Psychoanalyse als Methode von allen drei Feldern abhängig ist und ihnen auch zurückgibt. So sehr sich Freud am Anfang seiner Karriere bemüht, sich als ernstzunehmenden positivistischen Psychopathologen und Physiognomen zu positionieren, so sehr hängt der Erfolg der Psychoanalyse davon ab, dass ihm das in den folgenden Jahren nicht gelingen will. Tatsächlich spricht Freud immer

wieder davon, dass er die Theorie der Psychoanalyse erfinden musste, da er darin gescheitert war, die psychischen Veränderungen naturwissenschaftlich-korrekt physiognomisch nachzuweisen.⁵⁰

Das Feld der Traumforschung ist dabei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so zersplittert, wie es auch die einzelnen Disziplinen sind, die an dessen Erforschung teilhaben. Wer sich einen genauen Überblick darüber verschaffen möchte sei auf Freuds erstes und zu unrecht meist übersprungenes Kapitel der *Traumdeutung* (1900) verwiesen, in dem Letzterer einen klaren und umfassend-bibliographischen Blick auf die Traumforschung der letzten Jahrzehnte wirft. Bevor ich im Folgenden Freuds eigene Position in dieser Pluralität wissenschaftlicher Stimmen hörbar werden lasse, möchte ich einen kurzen Überblick über die unterschiedlichen Positionen geben, die in Hinblick auf die Frage der Träume von den prominentesten Vertretern der Zeit eingenommen werden.

Betrachtet man die Texte, die Freud als „Stand der Forschung“ im ersten Kapitel der *Traumdeutung* bespricht, so fällt auf, dass in den zehn Jahren zwischen 1870 und 1880 eine Vielzahl an Grundlagenwerken der Traumtheorie entstehen.⁵¹ So erscheinen 1874 zum Beispiel Wilhelm Wundts (1832-1920) *Grundzüge der physiologischen Psychologie*,⁵² die ein Kapitel zum Traum enthalten sowie der kurze Text *Über den Unterschied von Traum und Wachen*⁵³ des Wiener Benediktiners und Philosophiehistorikers Vincenz van Erk. Im Jahr darauf erscheint Friedrich Wilhelm Hildebrandts (1811-1893) *Der Traum und seine Verwertung für's Leben*⁵⁴ und Johannes Volkelts (1848-1930) *Traum-Phantasie*⁵⁵, die unter anderem von Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) in einer Rezension

⁵⁰ Vgl. zum Beispiel: Freud, Sigmund: „Entwurf einer Psychologie“. In: *Gesammelte Werke. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938* (PEP Online Archive).

⁵¹ Für eine umfassende Aufarbeitung der von Freud herangezogenen Forschungsliteratur zum Traum vgl.: Goldmann, Stefan: *Via regia zum Unbewussten. Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003.

⁵² Vgl. Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann 1902.

⁵³ Erk, Vincenz van: *Über den Unterschied von Traum und Wachen*. Prag: Tempsky 1874.

⁵⁴ Hildebrandt, Friedrich Wilhelm: *Der Traum und seine Verwertung fürs Leben. Eine psychologische Studie*. Leipzig: Schloemp 1875.

⁵⁵ Volkelt, Johannes: *Die Traum-Phantasie*. Stuttgart: Meyer & Zeller 1875.

ausgesprochen gelobt wurde.⁵⁶ 1877 hält der in Basel lehrende Philosoph Hermann Siebeck (1842-1920) einen durchaus auch außerhalb der engeren Fachkreise rezipierten Vortrag zum Thema *Traumleben der Seele*⁵⁷ in dem er vor allem die psychologischen Faktoren der Traumproduktion hervorhebt. 1878 erscheint die Schrift *Über den Traum*⁵⁸ des Bonner Pharmakologen und Medizinhistorikers Karl Binz (1832-1913), von Freud eher negativ beurteilt. 1879 publiziert Paul Radestock unter Wilhelm Wundt eine vielbeachtete Dissertation mit dem Titel *Schlaf und Traum*.⁵⁹

Das von Freud festgestellte gesteigerte Interesse an einer wissenschaftlich fundierten Traumtheorie fällt geradewegs in dessen eigene Studienzeit (1830-1881). Und tatsächlich hat Freud die Vorlesungen Strickers gehört und an Brückes physiologischem Institut in Wien gearbeitet.⁶⁰ Wenn man die Publikationsorte der Werke betrachtet, erkennt man Leipzig und Wien als zwei bedeutende Forschungszentren, was die Traumforschung angeht. Während Leipzig sich unter der Leitung Wundts, der 1879 das erste psychologische Labor gegründet hatte und so die Psychologie akademisch institutionalisiert hatte,⁶¹ vor allem als Hochburg der psychologischen und physiologischen Traumforschung etabliert, gibt es in Wien, neben der klassischen medizinischen Tätigkeiten, auch ein vermehrtes Interesse, was Fragen der ästhetischen (Vischer, Volkelt) und der kulturwissenschaftlichen (Krauss, Gomperz, Pfitzmaier)⁶² Bedeutung der Träume angeht.⁶³

Was die ästhetische Theorie angeht, kommt es dort in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer erbitterten Auseinandersetzung zwischen zwei philosophischen Strömungen, die auch in Freuds Konzeption des Traumes und dessen Theorie des Unbewussten eine Rolle

⁵⁶ Vgl. dazu auch Goldmann, S. 16.

⁵⁷ Siebeck, Hermann: *Traumleben der Seele*. Berlin: Habel 1877.

⁵⁸ Binz, Karl: *Über den Traum. Nach einem 1876 gehaltenen öffentlichen Vortrag*. Bonn: Marcus 1878.

⁵⁹ Radestock, Paul: *Schlaf und Traum. Eine physiologisch-psychologische Untersuchung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1879.

⁶⁰ Vgl.: Goldmann, S. 18.

⁶¹ Schwarz, S. 54.

⁶² Friedrich Krauss (1859-1938) hatte 1881 das antike Traumbuch von Artemidor unter dem Titel „Symbolik der Träume“ übersetzt. Vgl.: Artemidorus Daldianus: *Symbolik der Träume. Übersetzt von Friedrich-S. Kraus*. Wien: A. Hartleben 1881. Und Theodor Gomperz (1832-1912) hatte 1866 eine kleine Schrift mit dem Titel „Traumdeutung und Zauberei“ herausgebracht Ders.: *Traumdeutung und Zauberei. Ein Blick auf das Wesen des Aberglaubens*. Wien: Carl Gerold 1966.

⁶³ Vgl. dazu ebenfalls: Goldmann, S. 17.

spielen, ebenso wie sie in der Ästhetik des Jugendstils nachwirken: Die Rede ist von der Debatte rund um Formästhetik versus Gehaltsästhetik. Bei dieser Streitfrage geht es darum, ob die Form als solche, allein um ihrer selbst Willen, gefallen kann, oder ob sie nur dann gefällt, wenn ihr ein Gehalt, also eine menschliche Idee, zukommt und in sie hineingebildet wird. Stellvertretend für diese Auseinandersetzung stehen sich hier Vischer, der große Gehaltsästhetiker, und der Wiener Philosoph Robert Zimmermann (1824-1898), der in der Tradition Herbarts verankert ist, gegenüber.

Der Gehaltsästhetiker Vischer gilt als einer der Grundtheoretiker der sogenannten Einfühlungsästhetik des 19. Jahrhunderts. Die Einfühlungsästhetik besagt, dass wir leere Formen durch unwillkürliche Übertragungen der eigenen Gefühle einen „seelenvollen Inhalt“⁶⁴ zuschreiben. Der, wie er sagt, „pantheistische Drang zur Vereinigung mit der Welt“⁶⁵ führt dazu, dass der Mensch Objektformen zu bedeutsamen Symbolen gestaltet und diese als solche wahrnimmt. Einfühlung bestimmt Vischer in dieser Hinsicht als „ein unbewußtes Versetzen der eignen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform.“⁶⁶ Ganz dem 19. Jahrhundert entsprechend ist Vischers Argumentation keineswegs spekulativer Natur, sondern soll empirisch fundiert sein. Dazu bezieht er sich auf Karl Albert Scherners (1825-1889) *Werke I* (1861)⁶⁷, der darin die symbolischen Grundlagen der „Leibreize“ dargestellt hatte. Vischer führt Scherners Gedanken fort, indem er angibt, dass die Leibreize in der Phantasie des Traumes in „architektonische Formen“⁶⁸ gegossen werden. Dabei bestimmt er das Symbol als ein Bild, das „für die bewußtlos verwechselnde Phantasie durch das äußerliche Band eines bloßen Vergleichspunktes eine andere als die ihm wirklich innewohnende Idee ausdrückt“.⁶⁹

⁶⁴ Vischer, zitiert nach Goldmann, S. 20.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Scherner, Carl: *Entdeckungen auf dem Gebiete der Seele. Bd. 1. Das Leben des Traums*. Berlin: Schindler 1861.

⁶⁸ Vischer, zitiert nach Goldmann, S. 20.

⁶⁹ Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 2*. Reutlingen: Mäcken 1846, S. 417.

Dieser Gedanke wird uns gleich im nächsten Abschnitt wieder begegnen, ist er doch auch von besonderer Bedeutung für Freuds Traumtheorie. Anders als die Gehaltästhetiker, soviel sei aber schon vorweggenommen, sieht Freud keine allgemein gültige Verbindung zwischen Symbolbild und Idee, sondern fasst die Tätigkeit der Symbolisierung als einen dynamischen und individuellen Prozess auf. Um dies zu tun, verbindet er, wie ich im Folgenden zeigen werde, Gehaltästhetik und Formästhetik miteinander.

Es sei jedoch nochmals daran erinnert, dass die Symbolbildung der Seele hier nicht als in einer anderen Substanz als jener des Leibes gedacht wird, sondern ein Effekt der Leibreize sein soll. Diese Vorstellung folgt somit dem Schlagwort, dass der Traum „unwillkürliche Dichtung“⁷⁰ sei, versteht dieses unwillkürliche Element aber nicht als angeborene inhärente Anlage des Genies, sondern als eine Wirkung der äußeren Umwelt auf die Empfindungskomplexe des Subjekts. Das Genie schafft nicht aus sich selbst heraus. Vielmehr erzeugt der Kontakt mit der Umwelt Lust und Unlustgefühle, die unbewusst auf das Subjekt wirken und so die entsprechenden Träume erzeugen. Nicht das Genie dichtet — es dichten die Nerven!

Diese Wirkung der Umwelt auf das Subjekt findet unentwegt und ohne dass das Subjekt es zwangsläufig merken muss, statt. Im Traum wendet sich die Aufmerksamkeit jedoch von der Außenwelt ab und es kommt zu einer noch deutlicheren Einschreibung der Welt auf das Subjekt — so lautet zumindest der Befund all jener Theoretiker, die den Traum als einen weniger logischen, oder verworrenen oder ganz einfach weniger deutlichen Vorgang gegenüber dem Wachzustand empfinden. Freud wird, in Anlehnung an Fechner, eine etwas andere Theorie vertreten. Für ihn stellt

⁷⁰ Populär gemacht haben diese Vorstellung Johann Gottfried Herder oder Jean Paul deren Idee einer insitinktiven Geniekunst. Herder, Johann Gottfried: *Adrastea. Werke. Bd. 14* Leipzig: Hartknoch 1801, S. 237; Jean Paul: „Vorschule der Ästhetik“. In: Müller, Josef (Hg.): *Vorschule der Ästhetik. Nebst eigenen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Mit einer Einführung in Jean Pauls Gedankenwelt von Johannes Volkelt*. Leipzig: Meiner 1923. Oder vgl. auch: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Meiner 1957.

der Traum einen Grundlegend anderen „Schauplatz“ dar, nämlich jenen des Unbewussten. So schreibt er an seinen langjährigen Freund und Kollegen Wilhelm Fliess (1858-1928):

„Das einzige vernünftige Wort ist dem alten Fechner in seiner erhabenen Einfalt in den Sinn gekommen. Der Traumvorgang spielt auf einem anderen psychischen Terrain. Die erste rohe Karte dieses Terrains werde ich mitteilen.“⁷¹

Die Topographie dieses „Terrains“ möchte ich im Folgenden nun nachzeichnen.



Zur Topographie des „anderen Schauplatzes“

In Freuds umfassender Studie *Die Traumdeutung*, 1898 publiziert, aber auf das Jahr 1900 vordatiert, versucht dieser erstmalig, eine genaue Erklärung jenes „anderen Schauplatzes“ zu geben, ohne sich rein auf die mechanistischen und materialistischen Modelle seiner Kollegen zu verlassen. Was bereits in einigen Studien⁷² angeklungen war, wird nun deutlich: Während Forscher wie Wundt oder Scherner die Auffassung vertreten, dass die Grundlage der Träume eine physiologische (der Leibreize) ist, ersetzt Freud diese nun durch eine psychologische, nämlich den unbewussten Wunsch.

Zwischen 1895, dem Jahr, in dem Freud den *Entwurf einer Psychologie* verfasst, und 1900 lassen sich zwei unterschiedliche Modelle des Traumes erkennen, die sich zwar nicht ausschließen, aber dennoch auch nicht wirklich vertragen. Das erste Modell könnte man ein physisches, physikalisches

⁷¹ Brief an Fliess vom 9.2.1898. Freud, Sigmund: *Briefe 1873-1939*. Frankfurt/Main: Fischer 1960, S. 260.

⁷² Nämlich in frühen Texten wie dem Entwurf, dem Text zur Aphasie und jenen zur Hysterie. Vgl.: Freud, „Entwurf“, ders.: „Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie“ (PEP Online Archive) und: Freud, Sigmund und Josef Breuer: „Studien über Hysterie. Krankengeschichten“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 17. Frankfurt/Main: Fischer 1951.

oder energetisches⁷³ nennen, das zweite ein psychisches. Im *Entwurf* hatte Freud versucht, eine Theorie des psychischen Primärprozesses⁷⁴ darzulegen, die davon ausgeht, dass lustvolle Erlebnisse eine psychische Energie freisetzen, die bestimmte „neuronalen Bahnungen“⁷⁵ im Gehirn erzeugt. Auf diesen Bahnungen würde dann weniger „Widerstand“ bestehen, weswegen sie prägend wirken würden, da sie sich als gängige Bahnungswege etablieren würden. Träume sind in diesem Modell nichts anderes als vom Tag übrig gebliebene Energiereste, die in einem energielosen, weil schlafenden, psychischen Individuum weiterhin bestehen und gewisse Halluzinationen erzeugen. Sie dienen in diesem Modell dazu, ein Zuviel an Energie „abzuführen“. Freuds Traumtheorie im *Entwurf* liebäugelt noch mit Fechners psychophysischen Parallelismus: Tagesreize erzeugen Veränderungen im Hirngewebe, die wiederum bestimmte Traumhalluzinationen als Abfuhrreaktion hervorrufen.

Außerdem steht diese Theorie noch ganz in der Tradition der Wundtschen Psychologie, der die Assoziation und die Reproduktion als Traumquellen nennt: „Die Erlebnisse der verflossenen Tage“, so Wundt, „namentlich solche, die einen tieferen Eindruck auf uns hervorgebracht haben oder mit einem Affecte verbunden gewesen sind, bilden die gewöhnlichsten Bestandtheile unserer Träume.“⁷⁶ Die einzelnen Bilder des Traumes mögen zwar eingangs zusammenhanglos erscheinen, bei genauerer Analyse lassen sich jedoch eben diese Bestandteile als Assoziationen zu sogenannten „Tagesresten“, die besonders affektiv besetzt waren, erkennen. Zwar steht für Freud bereits seit dem *Entwurf* fest, dass Individuen von ihrer Außenwelt nur Bruchstücke erfahren können und dass auch

⁷³ Mai Wegener spricht von „einer Mischung energetischer, ökonomischer und datentechnischer Modelle“. Wir werden sehen, dass diese drei Schlagwörter auch in Freuds späterer Theorie des Unbewussten zentrale Aspekte bleiben, wenn auch auf andere Weise. Vgl. Wegener, Mai: *Neuronen und Neurosen. Der psychische Apparat bei Freud und Lacan. Ein historisch-theoretischer Versuch zu Freuds Entwurf von 1895. München: Wilhelm Fink 2004*, S. 99.

⁷⁴ Damit sind alle Vorgänge des unbewussten Seelenlebens gemeint. Also alles, was sich abseits der bewussten Kontrolle ereignet.

⁷⁵ Der Begriff der „Assoziationsbahnen“ wurde von dem Gehirnanatomen Theodor Meynert geprägt, in dessen Abteilung Freud in seiner Studienzeit gearbeitet hat. Vgl. dazu: Wegener, S. 106.

⁷⁶ Wundt, „Grundzüge der physiologischen Psychologie“, S. 659.

innere Wahrnehmung nicht unmittelbar evident ist, er hält hier aber dennoch an jenem Positivismus fest, der für seine Zeit so bestimmend ist.⁷⁷

Eine Psycho-Analyse, die einem solchen Modell folgt, muss es sich demnach zum Ziel setzen, die „verschütteten“ und „entstellten“ realen Tagesreste hinter den Traumphantasien zu finden und die eigentlichen Erlebnisse wieder ins Bewusstsein zu rufen. So weit jenes mechanistische, psychophysisch orientierte Modell der Traumphantasie, wie man es noch im *Entwurf* finden kann. Der *Entwurf* bleibt jedoch Manuskript. Es kommt nicht zur Veröffentlichung, da Freud, sehr zu seinem Ärgernis, nicht die nötigen physiologischen Beweise liefern kann. Selbst in den bestgedeutetsten Träumen und selbst bei jenen Analysandinnen, denen man ihre Symptome schon alle genauestens erklärt hatte, verschwinden diese nicht einfach. Dies bringt Freud letztlich dazu, mit dem zu seiner Zeit so weit verbreiteten wahrnehmungspsychologischen Modell zu brechen, das besagt, dass eine Abfolge von Leibreizen einen Bilderspeicher sogenannter „Wahrnehmungsbilder“ erzeugt, die im Gedächtnis gespeichert werden und in Korrelation zu den jeweiligen Leibreizen dechiffriert werden können.⁷⁸ Stattdessen entwirft er nun ein Repräsentationsmodell der Psyche, das diese, wie ich nun zeigen werde, als ornamentales Geflecht ansieht.

Verschlingung. Die Psyche als ornamentales Geflecht

An die Stelle der Traumphantasie und deren Bilder setzt Freud nun sein Modell der Traumarbeit. Auch ihr liegt die Vorstellung zu Grunde, dass der Primärprozess in Bildelementen abläuft. Der signifikante Unterschied besteht jedoch darin, dass diese Bilder a) keine direkte oder reifizierte Verbindung zu den Leibreizen unterhalten und b) absolut dynamisch sind, das heißt,

⁷⁷ Anders dann in der *Traumdeutung*: „Das Unbewußte ist das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.“ Freud, „Traumdeutung“, S. 580.

⁷⁸ Vgl. dazu: Ruckhofer, Walter: *Spur und Bahnung. Studie zur konstitutiven Rolle des Gedächtnisses im psychischen Apparat bei Freud*. Wien: Dissertation Universität Wien, S. 1.

ständig von einer Form in die andere übergehen. Welcher Natur diese von Freud neu konzipierten Bilder des Unbewussten sind und welche Folgen das für seine Theorie der Psyche hat, werde ich nun im dritten Teil dieses Kapitels darstellen. Die ornamentale Struktur jener Bildersprache steht dabei ganz im Zeichen von Freuds Auffassung der psychischen Arbeit als einer Übersetzung ohne Original.

Als Abschluss zu diesem Kapitel möchte ich letztlich noch einmal auf Hugo von Hofmannsthals Prosawerk zurückkommen. In einer Analyse des *Märchens der 672. Nacht* zeige ich nun, im Anschluss an die bisherigen Ausführungen, welche Formen eine narrative Struktur annehmen kann, die nach dem Modell des ornamentalen Netzes der psychischen Bildersprache aufgebaut ist.



Der Traum als Bild

Für Sigmund Freud ist der Traum die *via regia* zum Unbewussten, ein geflügeltes Wort für das er auch weit über die eigenen Fachgrenzen und bis heute hin bekannt ist. Denn „[w]er sich die Entstehung der Traumbilder nicht zu erklären weiß, wird sich auch um das Verständnis der Phobien, Zwangs- und Wahnideen eventuell um deren therapeutische Beeinflussung, vergeblich bemühen.“⁷⁹ Auch für seine Zeitgenossen, die Physiognomen und Psychophysiker, ist der Traum, wie im vorherigen Abschnitt zu sehen war, eine wichtige Quelle, um psychische Arbeit zu studieren. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass für jene der Traum eine Übersetzung der äußeren Umwelt in psychische Bilder ist, also beobachtbar macht, wie der Mensch auf seine unmittelbar gegebenen Umwelteinflüsse mit Hilfe psychischer Prozesse reagiert. Für Freud ist der Traum jedoch mehr:

⁷⁹ Freud, „Traumdeutung“, S. 21. An anderer Stelle spricht Freud davon, dass der Traum „selbst wie ein Symptom“ sei. Ebda, S. 121.

„[W]ir können auf die Vermutung geraten, daß die im Schlaf angreifende objektive Sinnesreizung als Traumquelle nur eine bescheidene Rolle spielt und daß andere Momente die Auswahl der wachrufenden Erinnerungsbilder determinieren.“⁸⁰

Nicht die Rückführung auf die Reizquelle steht für Freud in der Deutung jener Traumbilder im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern jene „andere[n] Momente“, die, wie er sagt, „etwas gewußt und erinnert hatte[n], was der Erinnerungsfähigkeit im Wachen entzogen war.“⁸¹

Anders als die Traumtheorien der Romantik geht Freud zwar von keinem ewigen Eigenleben der Seele aus, er bestreitet keineswegs, dass „alles Material, das den Trauminhalt zusammensetzt, auf irgendeine Weise vom Erlebten abstammt, also im Traum reproduziert, *erinnert*, wird“⁸², was er jedoch sehr wohl anführt, ist die zur damaligen Zeit allgemeine Lehrmeinung, dass „ein solcher Zusammenhang des Trauminhaltes mit dem Wachleben sich mühelos als augenfälliges Ereignis der angestellten Vergleichung ergeben muß.“⁸³ Denn wäre ein solcher Parallelismus gegeben, sollte es möglich sein, alle Elemente eines Traumes zu deuten und auf die jeweiligen psychischen oder somatischen Reize zurückzuführen. Aus seiner eigenen Praxis ist Freud jedoch keine einzige Traumanalyse bekannt, der eine solche vollständige Deutung gelungen wäre. Der Traum ist nie vollständig deutbar, die Traumanalyse daher immer bis zu einem gewissen Grad unendlich.⁸⁴

Dass die Analyse der einzelnen Traumelemente nicht vollständig auflösbar und sogar gewissermaßen unendlich ist, ist die erste für mich hier entscheidende Feststellung Freuds. Eine zweite besteht darin, dass der Traum nicht ohne Logik ist. War man bis dato davon ausgegangen, dass Träume unzusammenhängend seien und ohne Logik Widersprüche zu- und Unmöglichkeiten sein-lassen, da lediglich einzelne Reize in Traumaktivität umgesetzt werden, vertritt Freud nun die gegenteilige Meinung: der Traum sei zwar unzusammenhängend, jedoch nicht ohne Logik. Gerade,

⁸⁰ Ebda, S. 55

⁸¹ Ebda, S. 38.

⁸² Ebda.

⁸³ Ebda.

⁸⁴ Vgl. dazu ebda, S. 65.

dass er unzusammenhängend ist, sei ein wesentliches Merkmal seiner spezifischen Logik.⁸⁵ Der Traum kann scheinbar ganz widersprüchliche Elemente in einem Bild vereinigen und darstellen. Und dass er dabei in Bildern denkt, ist das dritte hier entscheidende Kriterium.

Dass Träume sich in Bildern darstellen, ist um 1900 eine weit verbreitete und gut erforschte Meinung. Sie geht ursprünglich auf den Philosophen Arthur Schopenhauer (1788-1860) zurück, der um die Jahrhundertwende wiederentdeckt wird und ausgesprochen populär ist.⁸⁶ Dieser hatte den Gedanken vertreten, dass das „Weltbild“ dadurch entsteht, dass der Intellekt die von außen auf ihn eindringenden Reize und Eindrücke in Formen der Zeit, des Raums und der Kausalität umbildet. Freud setzt diesen Gedankengang fort: „Er [der Intellekt, Anm. AW] wird also die Reize zu raum- und zeiterfüllenden Gestalten, die sich am Leitfaden der Kausalität bewegen, umformen und so entsteht der Traum.“⁸⁷ Neben Schopenhauer bezieht sich Freud außerdem auf Friedrich Schlegel (1768-1834), um den medialen Unterschied zwischen Traum und Wachleben darzustellen: „Das Charakteristische des wachen Zustandes ist nach Schlegel [...], daß die Denktätigkeit in Begriffen und nicht in Bildern vor sich geht. Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern.“⁸⁸ Es stellt sich damit die Frage, welcher Natur diese Bilder sind. Zum einen bestimmt Freud sie näher, indem er sie als „Empfindungsbilder“ beschreibt:

„Die Traumelemente sind keineswegs bloße Vorstellungen, sondern *wahrhafte Erlebnisse der Seele*, (...). Während die Seele wachend in Wortbildern und in der Sprache vorstellt und denkt, stellt sie sich vor und denkt im Traum in wirklichen Empfindungsbildern.“⁸⁹

⁸⁵ Vgl. dazu ebda, S. 78.

⁸⁶ Vgl. dazu: Grottewitz, Curt: „Où est Schopenhauer? Zur Psychologie der modernen Literatur“. [1890]. In: Wunberg, Gotthart und Stephan Dietrich (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Freiburg: Rombach 1998, S. 115-122.

⁸⁷ Ebda, S. 61.

⁸⁸ Ebda, S. 73.

⁸⁹ Freud, „Traumdeutung“, S. 74.

Die Seele lässt also nicht ihrer Phantasie ihren Lauf, sondern erlebt, d. h. sie arbeitet. Hierin besteht der grundlegende Unterschied zwischen der Traumphantasie (Wundt, Scherner etc.) und der Traumarbeit, wie Freud sie entwickeln und in der Traumdeutung darstellen wird.

Weitere Charakteristika dieser spezifischen Traumbilder sind, wie bereits erwähnt, die Tatsache, dass sie aus einzelnen Elementen bestehen, die oft logisch widersprüchlich sind und die außerdem insofern unendlich sind als einzelne Elemente immer weiter gedeutet werden können. Man könnte auch sagen, es handelt sich um Bilder, deren einzelne Elemente zwar unlogisch aber zusammenhängend und mehrfach überdeterminiert sind. In Anlehnung an Scherner gibt Freud eine Zusammenfassung der Natur jener Traumbilder:

„Der Traumphantasie *fehlt die Begriffssprache*; was sie sagen will, muß sie anschaulich hinmalen, und da der Begriff hier nicht schwächend einwirkt, malt sie es in Fülle, Kraft und Größe der Anschauungsform hin. (...) Besonders erschwert wird die Deutlichkeit ihrer Sprache dadurch, daß sie die Abneigung hat ein Objekt durch sein eigentliches Bild auszudrücken, und lieber ein *fremdes Bild* wählt, insofern dieses nur dasjenige Moment des Objekts, an dessen Darstellung ihr liegt, durch sich auszudrücken imstande ist. Das ist die *symbolisierende Tätigkeit* der Phantasie. Sehr wichtig ist ferner, daß die Traumphantasie die Gegenstände nicht erschöpfend, sondern nur in ihrem Umriß und diesen in freier Weise nachbildet.“⁹⁰

Träume „malen“ also in Bildern, diese Bilder wiederum sind jedoch, wie Freud sagt, auch eine „Sprache“. Die Eigenart dieser spezifischen Traumsprache besteht darin, dass sie die Objekte oder einzelnen Bildelemente nicht direkt referenzieren will, sondern immer den Umweg des eines fremden Bildes wählt, ganz so wie es die Allegorie tut. Bei der Traumsprache handelt es sich also um eine ganz spezielle Form poetischen Sprechens, bei der die einzelnen Traumelemente für etwas ihnen Uneigentliches stehen. Sie sind Symbole, die dechiffriert werden müssen. Die symbolische Traumdeutung und die sogenannte Chiffriermethode sind die beiden großen Strömungen der Traumdeutung jener Zeit. Die eine fasst Träume als etwas Ganzes auf, das durch einen

⁹⁰ Ebda, S. 105f.

verständlichen und gleichgeschalteten Inhalt ersetzt werden kann — eine Art metaphorischer Deutung also. Die andere beschreibt Freud folgendermaßen:

„Man könnte sie als die „Chiffriermethode“ bezeichnen, da sie den Traum wie eine Art von Geheimschrift behandelt, in der jedes Zeichen nach einem feststehenden Schlüssel in ein anderes Zeichen von bekannter Bedeutung übersetzt wird.“⁹¹

Freuds Theorie greift zwar Elemente der „Chiffriermethode“ auf, wendet sich aber letztlich von beiden Meinungen ab. Wie bei der „Chiffriermethode“ begreift auch Freuds Herangehensweise den Traum en detail nicht en masse; wie diese fasst sie den Traum von vornherein als etwas Zusammengesetztes, als ein Konglomerat von psychischen Bildungen auf.“⁹² Der Unterschied besteht jedoch darin, dass Letztere von einer fixierten Übersetzung ausgeht, während Freud feststellt, „daß derselbe Trauminhalt bei verschiedenen Personen und in verschiedenem Zusammenhang auch einen anderen Sinn verbergen mag.“⁹³ Dieser Sinn ist weder transzendent gegeben, noch durch einen psychophysischen Parallelismus verankert; er ist dynamisch und individuell und muss erst erarbeitet werden. Durch den Zusammenhang, der zwischen individueller Psyche und Umwelt gegeben ist, bedeutet die Arbeit am Unbewussten dabei jedoch stets auch eine Erschließung der Welt; und zwar einer Welt, die nicht unabhängig vom Individuum daliegt, sondern eine, die bedeutungsvoll ist. Das „innere Ausland“ wird so wieder kolonialisiert.

Darin besteht die Arbeit der Psychoanalyse, die sich damit analog zur Traumarbeit verhält. Wenn es aber keine direkte Übersetzungsmöglichkeit zwischen dem Trauminhalt und dessen Bedeutung gibt, so stellen sich drei Fragen: 1) Wie sieht das Verhältnis der beiden dann aus? 2) Was ist Traumarbeit? 3) Und wie gestaltet sich das Verhältnis von Traumarbeit und Traumbildern?

⁹¹ Ebda, S. 118.

⁹² Ebda, S. 124.

⁹³ Ebda, S. 125.



Flächenmodelle der Psyche

Der „Traum selbst [ist] wie ein Symptom“⁹⁴ schreibt Freud in der Traumdeutung. Und schon bevor er sich daran macht, die psychischen Vorgänge der Traumarbeit herauszuarbeiten, stellt er Überlegungen an, von welcher Beschaffenheit solche Symptome sind. In seinem frühen Text *Zur Psychotherapie der Hysterie* (1893)⁹⁵, dem letzten Kapitel der *Studien über Hysterie*, entwickelt Freud eine Topographie der Psyche anhand seiner Feststellung, dass er keine kausal wirksame Therapie finden konnte. Der Grund liegt darin, dass die Beschaffenheit des psychischen Objektes, eben des Symptoms oder des Traumes, wesentlich komplizierter ist, als es die alltäglichen Objekte sind:

„Die Sachlage ist ja meist keine so einfache, wie man sie für besondere Fälle z.B. für ein einzelnes, in einem großen Trauma entstandenes Symptom dargestellt hat. Man hat zumeist nicht ein einziges hysterisches Symptom, sondern eine Anzahl von solchen, die teils unabhängig voneinander, teils miteinander verknüpft sind. Man darf nicht eine einzige traumatische Erinnerung und als Kern derselben eine einzige pathogene Vorstellung erwarten, sondern muß auf Reihen von Partialtraumen und *Verkettungen von pathogenen Gedanken* gefaßt sein.“⁹⁶ (meine Hervorhebung, AW)

Freud interessiert sich seine gesamte Schaffenszeit hindurch für die „Architektur des Unbewussten“ also für den Aufbau, die Topographie oder auch Topologie der Psyche. Während sehr frühe, noch am, im vorherigen Abschnitt dargestellten, naturwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit orientierte, Texte danach streben, eine Korrelation zwischen psychischer Aktivität und organischer Wirkung zu formalisieren, verschiebt sich Freuds Interesse in den 1890er Jahren dahingehend, die Wirkung der Psyche als eigenständigen Raum zu erfassen und zu beschreiben.

⁹⁴ Ebda, S. 121.

⁹⁵ Freud, Sigmund: „Psychotherapie der Hysterie“. In: *Gesammelte Werke Bd. I*, Frankfurt/Main: Fischer S. 252-312.

⁹⁶ Ebda, S. 290.

Weitestgehend bekannt sind Freuds erste und zweite Topik der Psyche.⁹⁷(Abb. 20/Abb. 21) In *Zur Psychotherapie der Hysterie* findet er zusätzlich dazu ein erstes passendes Repräsentationsmodell, das ihn von da an in unterschiedlichen Formen begleiten wird. Es handelt sich dabei um das berühmte Gleichnis des „Rösselsprungs“⁹⁸. In diesem Modell begegnen uns die drei Formen des Bildes wieder, die ich bereits in meiner Analyse von Hugo von Hofmannsthals Text *Das Glück am Weg* dargestellt habe.

Freud stellt den Aufbau der Psyche hier folgendermaßen dar: In der Mitte der Kreise befindet sich der sogenannte „pathogene Kern“, das ursprünglich traumatische Ereignis, die eigentliche Erfahrung oder der, wie Freud es in der Traumdeutung nennt, „Nabel des Traumes“.⁹⁹ Jede Therapie und damit auch jede Deutung eines Traumes wird stets danach streben, an diesen Kern zu gelangen, muss jedoch immer eingestehen, dass er unzugänglich, bzw. „[n]icht anders als durch jene Gedankenkette[n] zugänglich“¹⁰⁰ ist. Um diesen nicht als eigentliches Objekt auffindbaren Kern ist eine „unglaublich reichliche Menge von anderem Erinnerungsmaterial“¹⁰¹ angeordnet. Mit diesem gilt es sich in der Therapie auseinanderzusetzen. Einerseits besteht es aus linearen, also historischen oder biographischen, Anordnungen, andererseits aus konzentrischen Kreisen, in denen man sich dem „pathogenen Kern“, der, wenn man so möchte, eigentlichsten Bedeutung, immer weiter annähert. (Abb. 22)

Damit ist die Sache allerdings noch keineswegs erledigt. Würde sich die Formalisierung der Psyche in dieser Darstellung erschöpfen, so könnte man sich tatsächlich von Kreis zu Kreis immer weiter vorarbeiten. Je länger die Analyse dauern würde, desto näher würde man an das eigentlich

⁹⁷ Die erste Topik findet sich in der Traumdeutung, die zweite in Freuds Text *Das Ich und das Es* von 1923. Vgl.: Freud, Sigmund.: „Das Ich und das Es“. In: *Studienausgabe. Bd. III. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 273-330.

⁹⁸ Nachzulesen in: Freud, Sigmund: „Zur Psychotherapie der Hysterie“, S. 292.

⁹⁹ Freud, „Traumdeutung“, S. 503. Freuds Bild eines „Nabel des Traumes“ ist seltsam und vielschichtig. Ich werde in Kürze nochmals darauf zurückkommen.

¹⁰⁰ Ebda, S. 283.

¹⁰¹ Freud, Sigmund: „Psychotherapie der Hysterie“, S. 291.

ersehnte Unbekannte gelangen. Freud erkennt jedoch, dass die Psyche ihre eigene Logik hat und diese verfährt keineswegs chronologisch. Es bedarf demnach einer dritten Linienform. Sie beschreibt, wie die Psyche sich für uns im Bewusstsein artikuliert und ist daher das Modell, nach dem in der Analyse gearbeitet werden soll:

„Es ist die Anordnung nach dem Gedankeninhalte, die Verknüpfungen durch den bis zum Kerne reichenden logischen Faden, der einem in jedem Falle besonderen, unregelmäßigen und vielfach abgeknickten Weg entsprechen mag. Diese Anordnung hat einen dynamischen Charakter, im Gegensatz zum morphologischen der beiden vorerst erwähnten Schichtungen. Während letztere in einem räumlich ausgeführten Schema durch starre, bogenförmige und gerade Linien darzustellen wären, müßte man dem Gange der logischen Verkettung mit einem Stäbchen nachfahren, welches auf den verschlungensten Wegen aus oberflächlichen in die tiefen Schichten und zurück, doch im allgemeinen von der Peripherie her zum zentralen Kerne vordringt und dabei alle Stationen berühren muß, also ähnlich wie das Zickzack der Lösung einer Rösselsprungaufgabe über die Felderzeichnung hinweggeht.“¹⁰²

Anders gesagt, haben wir es hier also mit unterschiedlichen Bildmodi zu tun. Während das eigentliche Bild, die eigentliche Erinnerung, nicht zugänglich ist, kann man sich mit Hilfe der richtigen Kombination der anderen beiden „morphologischen“ Bilder zu jenem „dynamischen“ Bild vorarbeiten, das letztlich die einzelnen Bildelemente nach einer gewissen Logik so verbindet, dass eine sinnvolle Aussage sichtbar wird. Denn genau darum handelt es sich bei dem Spiel des „Rösselsprungrätsels“ (Abb. 23).

Bei dieser Form des Bilderrätsels geht es darum, dem Gesetz des Springers im Schachspiel zufolge,¹⁰³ alle Felder des Spielfeldes so zu verbinden, bis ein Satz oder Sinnspruch sichtbar wird. Die Felder können dabei einzelne Buchstaben oder auch ganze Silben oder sogar Wörter enthalten. Es geht darum, die einzelnen Elemente eines gegebenen Bildes nicht als Ganzes zu nehmen, sondern jedes für sich zu betrachten, zu ergänzen und zusammenzufügen. Entscheidend dabei ist

¹⁰² Freud, „Traumdeutung“, S. 292.

¹⁰³ Also immer ein gerades Feld nach vorne, nach hinten oder zur Seite und dann ein diagonales Feld weiterzurücken.

zum Einen, dass das, was zunächst unlogisch und unzusammenhängend erscheint, letztlich mit Hilfe einer bestimmten Grammatik bzw. Syntax in Ordnung gebracht wird. Was erst als seltsam anmutendes Bild erscheint, wird durch diese Arbeit nach und nach zu einem Muster in der Form eines lesbaren Texts. Andererseits steht in dieser dritten Form der Linie nicht der Weg in die „Tiefe“ der Zeit (Chronologie) oder der Erfahrungswelt des Patienten (der persönlichen Biographie) im Zentrum, sondern etwas, was Freud die „psychische Oberfläche“¹⁰⁴ nennt. Es handelt sich um ein zweidimensionales Modell, bei dem historisch ganz disparate Ereignisse als in unmittelbarer Verbindung stehend dargestellt werden können (Abb. 24).

Genau so soll man, laut Freud, auch mit Traumbildern verfahren. In der *Traumdeutung* ersetzt die Analogie vom Bilderrätsel oder Rebus den „Rösselsprung“, der Gedanke bleibt jedoch derselbe. Unzusammenhängende Bilder, wenn gedeutet, lassen sich zu einem bedeutungsvollen Text zusammensetzen. Wir erinnern uns an das Ende von *Das Glück am Weg*, wo ebenfalls das erste Bild in unzählige weitere assoziative Bilder zerlegt wurde. Diese wurden anschließend vom Erzähler gedeutet und am Ende ergab sich daraus der bedeutungsvolle Spruch: „La Forntune“. So verhält es sich auch beim „Rösselsprung“ oder auch beim Rebus (Abb. 25).

Der Rebus ist somit, laut Freud, ein Modell dafür, wie die Psyche arbeitet. Objekte sind nicht direkt gegeben, sondern werden durch die psychische Arbeit anhand von drei Kriterien umgestaltet: Sie werden „verdichtet“, d. h. alle gegebenen Bilder sind mehrfach determiniert und daher in verschiedene Richtungen hin deutbar, sie werden „verschoben“, d. h. sie zeigen sich nie selbst, sondern immer nur in anderer Gestalt und sie folgen der „Rücksicht auf Darstellbarkeit“, d. h. ihre Form ist dem Medium angemessen, in diesem Fall bedeutet das: dem Traum entspricht die Darstellung in bildlicher Form.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. In: *Gesammelte Werke. Bd. X.* Frankfurt/Main: Fischer 1946, S. 126-136., hier S. 127.

¹⁰⁵ Vgl. Freud, „Traumdeutung“, S. 335f.

Möchte man die Bilder des Traumes zum Text werden lassen und sie so in ihrer Bedeutung verstehen, muss man diese drei Mechanismen auflösen. Für den Traum heißt das konkret: Zunächst ist ein Trauminhalt, ein bestimmtes Bild gegeben. Dieses gilt es nicht voreilig zu interpretieren, sondern aus Einzelteilen bestehend zu begreifen. Diese einzelnen Bilder sind eine „Bilderschrift“, wie Freud es nennt, ein Rebus also. Sie sind eine Übersetzung der Traumgedanken, die uns aber durch die „Bilderschrift“ allein nicht zugänglich ist. Es bedarf eines dynamischen Prozesses, um sich den Traumgedanken anzunähern. In diesem Prozess wird aus dem manifesten Trauminhalt, den Traumgedanken, der „latente Trauminhalt“ konstruiert. Er ist nicht eigentlich gegeben, sondern wird narrativ erzeugt. Die Bildelemente werden zu Text, insofern man dazu assoziiert, die Gedanken schweifen lässt, sich mögliche Geschichten oder plausible Begebenheiten dazu zusammensetzt. Das kann vom Analysanden selbst vorgenommen werden oder auch vom Analytiker. Freud baut noch stark darauf, die „Konstruktionen“, wie er es nennt, selbst vorzunehmen und dem Analysanden anzubieten. Wirken sie, ergeben sich neue Wege, auf denen das „Rätsel“ gewissermaßen zum Sinn weiter springen kann, wirken sie nicht, so passiert gar nichts und man versucht sich eben an einer neuen Konstruktion.¹⁰⁶ Nach und nach gelangt man so zur Lösung des Rätsels. Aber, wie gesagt, diese ist nicht eigentlich der „pathogene Kern“, also kein tatsächliches (erinnertes) Objekt, sondern eine Wirkung. Dabei kann das, was als solcher „Kern“ oder „wahrer Knotenpunkt“¹⁰⁷ erlebt wird, durchaus Fiktion sein:

„Oft genug gelingt es nicht, den Patienten zur Erinnerung des Verdrängten zu bringen. Anstatt dessen erreicht man bei ihm durch konkrete Ausführungen der Analyse eine sichere Überzeugung von der Wahrheit der Konstruktion, die therapeutisch dasselbe leistet wie eine wiedergewonnene Erinnerung.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Siehe dazu: Freud, Sigmund: „Konstruktionen in der Analyse“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XVI. Frankfurt/Main 1950, S. 43-56.

¹⁰⁷ Freud, „Traumdeutung“, S. 286.

¹⁰⁸ Freud, „Konstruktionen in der Analyse“, S. 53.

Dass die Therapie als Schaffung einer „gesunden“, nicht fragmentierten psychischen Person auch ohne eine Kenntnis des tatsächlichen Kerns funktioniert, liegt daran, dass es nicht darum geht, eine historische Begebenheit auszugraben, sondern den Haushalt der „psychischen Energie“ wieder in Ordnung zu bringen. Dabei gibt es keine chronologische Ordnung; alle Erinnerungsbilder stehen als gleichrangige Ausgangspunkte nebeneinander¹⁰⁹. Von ihnen aus wird mit Hilfe der freien Assoziation ein dichtes Netz an flüchtigen Bildern und Vorstellungen geschaffen. Das heißt also, dass aus einem gegebenen Bild (dem „manifesten Trauminhalt“) ein Gewirr an imaginierten Bildern erzeugt wird. Diese zunächst ungeordnete Bilderflut wird in verschiedenen Konstellationen ausprobiert, bis letztlich ein passendes, gleichsam ornamentales, Muster gefunden wird. Das führt zwar nicht zu einer „Quelle“ des Traumes zurück, sei das nun ein Reiz oder ein psychisches Erlebnis der Vergangenheit, das als einziger Grund eine Erklärung für die Traumgedanken liefern kann, aber es ändert doch etwas, da der sich daraus ergebende Text, der Sinnspruch im Sinne der Rösselaufgabe wirkt und damit die psychische Person näher zu sich selbst bringt. Die Topographie des „inneren Auslands“ wird lesbar, und das Ich vermeint sich damit für einen kurzen „guten Augenblick“ als transparent. Ende gibt es dabei allerdings keines, dafür steht Freuds Bild des „Nabel des Traums“:

„In den bestgedeuteten Träumen muß man oft eine Stelle im Dunkel lassen, weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der *Nabel des Traums*, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichteren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.“¹¹⁰

¹⁰⁹ Vgl. Freud, „Traumdeutung“, S. 315.

¹¹⁰ Vgl. ebda, S. 503. Freuds Intervention in die Traumforschung besteht ja, wie er meint, prinzipiell darin, dass er die Reiz-Relations-Hypothesen durch seine Theorie des Traumwunsches ersetzt. Demnach ist jeder Traum Ausdruck eines unbewussten Wunsches.

Mit Träumen zu arbeiten bedeutet, wie ich in diesem Abschnitt gezeigt habe, die (chronologische) Ordnung des „manifesten Trauminhalts“ durch einen Bilderreigen aufzubrechen, der in ein neues Muster, nämlich das des „Rösselsprungs“ oder der syntaktischen Ordnung des Unbewussten, gebracht werden soll. Ganz gelingt das allerdings nie; es wird immer noch ein dunkler Fleck bleiben, der unklar bleibt. Dieser ist keineswegs dunkel, weil es ihm an etwas mangeln würde, sondern, ganz im Gegenteil, weil das Netz potentieller Bilder so dicht ist, dass das erstellte Muster dort ein unübersichtliches Geflecht bildet. Freud wählt dafür das Bild des Myceliums, also eines dichten semi-organischen Netzwerks, das ein Teil des Pilzes ist; nämlich der nicht sichtbare Teil. Genau dort liegt der letztgültige Sinn des Traumes, der Traumwunsch. Ganz verständlich wird dieser aber nie sein. Der „Nabel des Traumes“ führt das Individuum von außen hin zu dessen selbst verborgenem Unbewussten, jenem Flächenmuster, das, obwohl Teil unserer Persönlichkeit, doch „inneres Ausland“ ist. Indem sich das Individuum entlang dieses Nabels voran tastet und das wirre Geflecht zu einem ornamentalen Muster macht, tut es zweierlei: 1) das wilde „innere Ausland“ wird ihm wieder zum ornamentalen Interieur der eigenen Seele und 2) aus den Bildern entsteht der Text, einer (Lebens)Geschichte. Wie dies aussehen kann und welche Gefahren damit verbunden sein können, möchte ich abschließend noch anhand eines weiteren kurzen Prosatextes von Hugo von Hofmannsthal zeigen. Es handelt sich dabei um die Geschichte *Das Märchen der 672. Nacht* (1895).



Das Netz der psychischen Bildersprache als Struktur des Textes

Das Märchen der 672. Nacht ist eine kurze Erzählung Hugo von Hofmannsthals aus dem Jahr 1895. Es geht darin um einen reichen Kaufmannssohn, der beschlossen hat, sich, obwohl noch jung und schön, von der Welt abzuwenden. Er lebt zurückgezogen mit drei treuen Dienerinnen und einem

Diener in seinem Haus, in dem er die meisten Räume versperrt hat und sich nur in einigen wenigen, kunstvoll dekorierten, aufhält. Dies könnte man als das Ausgangsbild oder Szenario beschreiben. Die Geschichte nimmt ihren Lauf, als der Kaufmannssohn einen anonymen Brief erhält, in dem sein Diener denunziert wird. Aufgebracht darüber beschließt er in die Stadt zu fahren, um die Sache klarzustellen. Dort wird das Folgende in einzelnen bildhaften Sequenzen geschildert: Er wandert ziellos durch die Straßen, die ihm „traumhaft bekannt“¹¹¹ vorkommen, sieht einen Juwelier, beschließt ohne weitere Absicht, das Geschäft zu betreten. Dort wiederum sieht er zufällig („plötzlich fiel sein Blick“ (M672, 23)) ein Schmuckstück, das ihn an eine der Dienerinnen erinnert. Er kauft es. Dann sieht er einen kleinen „halberblindet[en]“ (M672, 23) Handspiegel. Dieser erinnert ihn, er weiß nicht warum, an seine andere Dienerin. Er kauft auch diesen. Wieder auf der Straße sieht er ein Glashaus. Er beschließt es zu betreten. Vom inneren des Glashauses nach außen blickend sieht er ein kleines Mädchen, das ihn anblickt. Es erinnert ihn an seine dritte Dienerin, vor der er sich etwas fürchtet. Er erschrickt. Als er merkt, dass er im inneren des Glashauses eingeschlossen ist, möchte er das Mädchen mit Silbermünzen bestechen, jedoch ohne Erfolg. Das ganze Geschehen ereignet sich zur Zeit der Abenddämmerung und mittlerweile ist es schon fast ganz dunkel. Der Kaufmannssohn kann sich letztlich doch befreien. Er geht weiter und kommt an den Stallungen der Soldaten vorbei. Er möchte einem der Soldaten eine Goldmünze geben. Während er sich an eine unschöne Szene aus seiner Kindheit erinnert, fällt ihm unachtsamer Weise der eben gekaufte Schmuck aus der Rocktasche. Als er sich bückt, um sie aufzuheben, wird er vom Pferd getreten. Man bringt ihn in ein kahles Zimmer, durchsucht seine Taschen, nimmt ihm den Schmuck und die Goldstücke und lässt ihn alleine und im Dreck sterben.

¹¹¹ Hofmannsthal, Hugo von: „Das Märchen der 672. Nacht“. In: *Sämtliche Werke. Bd. XXVIII. Erzählungen 1*. Ritter, Ellen (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1975, S. 13-30, hier: S. 22. Weitere Zitate werden mit „M672“ im Text gekennzeichnet.

Die Geschichte steht unter dem Zeichen einer Prophezeiung, genau genommen unter dem Zeichen einer Todesprophezeiung. In der Sicherheit seines Hauses hatte der Kaufmannssohn noch über Zukunft und Tod nachgedacht:

„Er sagte: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße“, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekanntem Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“, und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens.“ (M672, 16)

Der Tod hat hier etwas Weihevolleres. Alle einzeln geschilderten Elemente (der „verirrte König“, der „unbekannte Wald“, das fertige Haus, die „geflügelten Löwen“, die Brücke, der Palast etc.) haben Sinn und machen daher auch den Tod selbst zu etwas Großem und Sinnvollem. Wenn das Lebenshaus fertig ist, d. h. erfüllt mit der „Beute des Lebens“, also mit all den Dingen, die zusammen ein sinnerfülltes Leben rekonstruieren lassen, dann kann der Tod kommen.

Diesem schmuckreichen und prachtvollen Stil im ersten Teil der Geschichte — also in jenem Teil, der sich im Haus des Kaufmannssohnes ereignet — steht der lakonische, kurze und fahle Stil der Ereignissequenzen im zweiten Teil (Stadtteil) gegenüber. Dieser trockene, fast schon realistisch-körperliche Stil endet dann in der alles andere als „wunderbaren“ Sterbeszene. Hier kann keine Rede mehr sein, von einem sinn- und prachtvollen Tod:

„Mit einer großen Bitterkeit starrte er in sein Leben zurück und verleugnete alles, was ihm lieb gewesen war. Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte. (...) Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.“ (M672, 30)

In einem Brief vom 26. November 1895 schreibt Arthur Schnitzler (1862-1931) an Hugo von Hofmannsthal:

„[...] eben habe ich den Kaufmannssohn gelesen. Folgendes find ich: die Geschichte hat nichts von der Wärme und dem Glanz eines Märchens, wohl aber in wunderbarer Weise das fahle Licht des Traums, dessen rätselhafte wie verwischte Übergänge und das eigene Gemisch von Deutlichkeit der geringen und Blässe der besonderen Dinge, das eben dem Traum zukommt.“¹¹²

Was ist das für ein Stil, der Schnitzler dazu veranlasst, seinen Freund und Kollegen dazu aufzufordern, die im Titel enthaltene Genrebezeichnung („Das Märchen“) nochmals zu überdenken und gegebenenfalls die Geschichte stärker als Traum aufzuarbeiten? Schnitzler selbst gibt in seinem Brief einige Hinweise darauf. Die Geschichte hat, wie gesagt, nicht die „Wärme“ oder den „Glanz“ eines Märchens. Stattdessen ist sie, wie es etwas später heißt, von einer „seltsame[n] Trockenheit“ und hat etwas „hinschleichendes im Stil“. Die kleinen, unbedeutenden Dinge sind ganz deutlich beschrieben und scharf gezeichnet, während das eigentlich Wichtige von einer unheimlichen „Blässe“ ist.

Auch die literaturwissenschaftliche Forschung hat auf diese Besonderheit des Hofmannsthalschen Textes hingewiesen. Die „analogische Struktur der Bilder“, in denen der Kaufmannssohn von einer Situation in die nächste gerät, stellt eine „stumme[], bedeutungslose[] Ikonographie“¹¹³ her. Alles, was dem Kaufmannssohn passiert, ist „zwar befremdlich, aber zugleich auch „schon dagewesen““¹¹⁴. Der Text zeigt das Unheimliche, das Fremde im ganz Vertrauten — eben jenes fremde und fragmentarische „innere Ausland“ um das es den an der Psyche Interessierten im späten 19. Jahrhundert geht.

¹¹² Hofmannsthal, „Sämtliche Werke. Bd. XXVIII. Erzählungen 1“, S. 208.

¹¹³ Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein: Athenäum 1986, S. 130. Siehe auch: Lengauer, Hubert: „Metaphern der Macht. Ornament und Askese bei Hofmannsthal“. In: Pfabigan, Alfred (Hg.): *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Verlag Christian 1985, S. 191-211, hier: S. 203.

¹¹⁴ Janz, S. 130.

Formal inszeniert der Text den Unterschied zwischen dem „heimlichen“ und dem „unheimlichen inneren Ausland“ durch den Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Geschichte. Ich habe bereits auf die sprachlichen Unterschiede hingewiesen (prachtvolle versus lakonische Sprache), es gibt jedoch auch noch topographische Unterschiede. Der Anfang der Geschichte ereignet sich im Inneren des Hauses des Kaufmannssohnes. Dieses ist, wie hervorgehoben wird, besonders in kunsthandwerklicher Sicht, schmuckvoll eingerichtet. Bereits im ersten Absatz wird darauf hingewiesen:

„Ja, die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle Formen und Farben der Welt in seinen Geräten lebten.“ (M672, 15)

Das Interieur seiner Wohnung bildet quasi eine Welt im Kleinen, in der die einzelnen Schmuckgegenstände die Gesamtheit der Welt als Lebendigkeit des Außenraumes zu repräsentieren vermögen. Dabei steht nicht jedes Schmuckstück für einen Teil der Welt, wäre dem so, bräuchte man unendlich viele Schmuckstücke und der Raum wäre schon bald berstend voll. Stattdessen sind es die Beziehungen, in denen die Gegenstände zueinander stehen, die ein bedeutungsvolles Muster der Welt, und zwar im Ornament, erkennbar werden lassen:

„Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. Er fand die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere; die Delphine, die Löwen und die Tulpen, die Perlen und den Akanthus; er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes und das Streben alles Wassers nach aufwärts und wiederum nach abwärts; er fand die Seligkeit der Bewegung und die Erhabenheit der Ruhe, das Tanzen und das Totsein; er fand die Farben der Blumen und Blätter, die Farben der Felle wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die Farbe der Edelsteine, die Farbe des stürmischen und des ruhig leuchtenden Meeres; ja er fand den Mond und die Sterne, die mythische Kugel, die mythischen Ringe und an ihnen festgewachsen die Flügel der Seraphim. Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer

unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter.” (M672, 15f.)

Im Interieur wird die Welt erfahrbar und zwar nicht als objektive Welt toter Materie, sondern eine Welt voller Bewegung, eine Natur, in der Pflanzen, Tiere, Menschen und Mineralien eine gemeinsame Bewegung teilen. Auf die Bedeutung, die dieser Allverwobenheit am Ende des 19. Jahrhunderts zukommt, habe ich bereits in Kapitel I hingewiesen bzw. habe ich mich in Kapitel II mit der Frage nach Naturraum und Interieur auseinandergesetzt. Nur in dieser ornamentalen Bearbeitung der Welt kann diese für den Menschen sinnerfüllt erscheinen. Nur so kann sie magisch bzw. mythisch erscheinen (d. h. erfüllt von Seraphim und mythischen Kugeln und Ringen).

In scharfem Gegensatz dazu steht der zweite Teil der Erzählung. Das Vokabular ist karg, die Wege sind nicht mythisch verschlungen, sondern wirr und unübersichtlich labyrinthisch. Dem geordneten Ornament des Hauses, in dem der Kaufmannssohn Herr ist, steht das verworrene Außen der Stadt gegenüber, in der er letztlich untergehen wird. Was passiert wäre, wenn der *Tod des Tizian* kein Fragment geblieben wäre, sondern die Schüler tatsächlich den geschützten Garten verlassen hätten und in die Stadt hinabgestiegen wären, kann man womöglich im *Märchen* beobachten. Es handelt sich hier tatsächlich um eine „Todesorgie“, wie Hofmannsthal sie für die Tizianschüler vorgesehen hatte. Der Kaufmannssohn verlässt seine geschützte und ästhetisch urbar gemachte Welt und erfährt in der Stadt das „Leben in seiner dichtesten Zusammendrängung“¹¹⁵. Dieses Gewirr einzelner unzusammenhängender Bilder gilt es zu dechiffrieren und mit Bedeutung zu erfüllen. Die eklektischen Bilder würden so in einen assoziativen Zusammenhang gebracht werden: Was hat der halberblindete Spiegel mit den Augen der jungen Dienerin zu tun? Warum lässt der Schmuck ihn an seine alte Dienerin denken? Welche Bedeutung hat es, dass der Schmuck

¹¹⁵ Hofmannsthal, Hugo von: „SW III. Dramen 1“, S. 386.

veraltet ist? Oder, viel wichtiger, welche Bedeutung haben die Silber- und Goldmünzen, mit denen sich der Kaufmannssohn wiederholt versucht das Gewissen freizukaufen?

Auch diese Geschichte stellt wieder, wie schon das *Glück am Weg*, ein allegorisches Bild dar, jedoch kommt es hier zu keinem glücklichen Ende. Das Emblem ist nicht lesbar, die Deutung kommt nicht in die Gänge, die subscriptio fehlt und so weiß der Kaufmannssohn nicht, was ihn antreibt und welchen Sinn seine Handlungen und, ganz allgemein, sein Leben gehabt haben werden. Die kargen Bilder werden nicht in die flüchtig lebendige Bildersprache der Assoziationen übersetzt und bleiben so Labyrinth. Sie werden ihm nicht zum bedeutungsvollen Ornament, wie es sein Haus war. So findet der Kaufmannssohn keinen Ausweg aus seinem Alptraum und damit keinen Zusammenhang zwischen den Sätzen: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße“ und „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ und seinem eigentlichen Tod in diesem dreckigen Soldatenhinterzimmer. Auf der inhaltlichen Ebene bleiben die beiden Teile daher fremd nebeneinander stehen. Sie verhalten sich wie Traum und Wachleben zueinander, wobei der „manifeste Trauminhalt“ des zweiten Teiles ungedeutet dichtes „Mycelium“ bleibt.

Die Aufgabe der „Traumdeutung“, d.h. die Verfertigung von Assoziationen und ornamentalen Mustern aus diesem Verbindungsgewirr, bleibt letztlich allein dem oder der Leserin überlassen. So spricht der Text eine Wahrheit, die nicht direkt linear erzählt wird und auch nicht absolut objektiv ist, sondern die jeden Leser bzw. jede Leserin individuell ansprechen will. In einem Brief an Richard Beer-Hofmann verleiht Hofmannsthal diesem Gedanken selbst Ausdruck. In einer dem übersandten Exemplar beigelegten Widmung schreibt er über die Verbindung von Traum und Literatur:

„De te narratur fabula quam tu
Tibi d.d.d. Volo Accipias, superi in
Contrarium omen, sicut de somniis
Opinio stat, vertentes, poetam saeculo,

Mihi Laeto Egregium Amicum Servent.”¹¹⁶

Der Dichter wird zum Autor der Träume der anderen. Er nimmt dem Individuum die schwierige Aufgabe ab, sich selbst aus den alltäglichen Bildern jene ornamentalen Muster zusammenzudichten, die ihn wieder mit seinem eigenen „inneren Ausland“ versöhnen können, und bringt ihn auf den richtigen Weg. Damit erhält der Dichter auch eine gewisse Autorität gegenüber dem Anderen, da er es ist, der ihn wieder mit sich selbst versöhnt. So lautet zumindest der Anspruch Hugo von Hofmannsthal in seiner Konzeption eines Dichter-Fürsten. Im nun folgenden Kapitel werden wir sehen, welche Formen dieser Anspruch annehmen kann, wenn nicht mehr „nur“ die menschliche Psyche auf dem Spiel steht, sondern der „Raum des Sozialen“, d. h. die sozio-politische Gemeinschaft, als solche.

¹¹⁶ Hofmannsthal, „Sämtliche Werke. Bd. XXVIII. Erzählungen 1“. S. 210. Deutsch:

„Von dir erzählt diese Geschichte - ich wünsche, du nähmest sie als dir gegeben, geschenkt, gewidmet; mögen die Götter die Vorbedeutung, die man sonst Träumen zuschreibt, in ihr Gegenteil verkehren, und den Dichter für ein langes Leben und mir den ausgezeichneten Freund zu meiner Freude erhalten.“ Hofmannsthal, Hugo von; Beer-Hofmann, Richard und Eugene Weber (Hg.): Briefwechsel. Frankfurt/Main: Fischer 1972, S. 221f.

ABBILDUNGEN: KAPITEL III

DIVERSA AB ALIIS VIRTUTE VALEMVS.



*Passer ut ova fovet flatu vegetante marinus:
Sic animat mentes gratia dia pias.*

Abb. III. 1 Joachim Camerarius (1596), in: Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (1964)

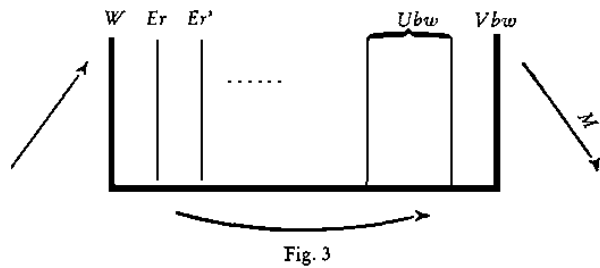


Abb. III. 2 Sigmund Freud, *Erste Topik*, in: *Traumdeutung* (1900)

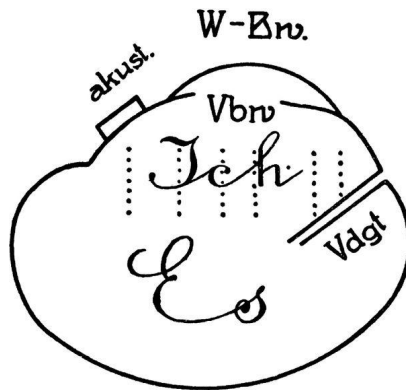


Abb. III. 3 Sigmund Freud, *Zweite Topik*, in: *Das Ich und das Es* (1923)

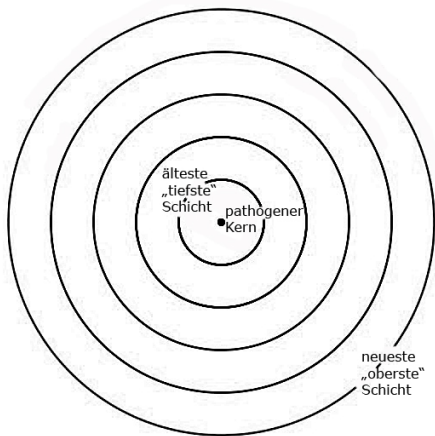


Abb. III. 4 Graphik 1, *Schichten*

Reißelsprungaufgabe № 1.

8	Schach	wacht,	ter,	lopp	ni-	d'ran	hin	Matt.
7	im	vor-	tönt	er-	Schä-	ich,	Kö-	chen,
6	Ihr	feld-	Ca-	Rit-	und	gin,	und	biet'
5	an,	Ihr	auf!	der	Schach	Schach	Ko-	Auf
4	ruf,	Man-	Ihr	an,	brich	drauf!	lem,	hat,
3	fäu-	die	Schlach,	zur	Al-	noch	auf,	trum,
2	nen	hei-	ke	greift	Ins	ste-	ben	was
1	flan-	fer	all	ßen	fe-	Mit	Gen-	gend,
	A	B	C	D	E	F	G	H

Abb. III. 5 Elke Rehder, *Schach und Kunst*

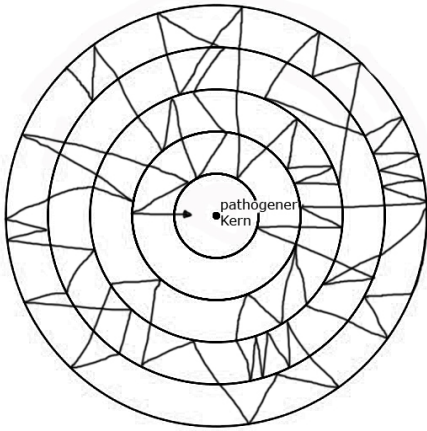


Abb. III. 6 Graphik 2, Netz



Abb. III. 7 Rebus (1861)

KAPITEL IV: LEGENDEN. DES KÖNIGS NEUER KÖRPER

In diesem letzten Kapitel meiner Untersuchung zur Struktur des Ornaments im langen 19. Jahrhundert in Österreich setze ich mich nach dem Raum der Natur und der Psyche nun mit den Grenzen des Sozialen auseinander. Es geht mir an dieser Stelle um die spezifisch österreichische Kulturpolitik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, beziehungsweise um die Frage nach dem politischen Imaginären der nachhabsburgischen Welt.

Es ist vielfach bemerkt worden, dass das Werk Hugo von Hofmannsthals mit dem Zusammenbruch der Monarchie eine Wende vom Ästhetischen zum Politischen sichtbar werden lässt. Mir geht es jedoch nicht darum, diese thematische Wende als harten Bruch zu markieren, sondern ihn als eine Verschiebung im Themenspektrum aufzufassen. Nach Problemen betreffend den ästhetischen und den subjektiven Raum steht mit dem Raum des „Sozialen“ ein weiteres brüchig gewordenes Feld im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die ästhetischen Strategien, die verwendet werden, um auch hier einen Ausgleich zu schaffen, entstammen jedoch auch weiterhin dem Fundus der Umwälzungen des Jugendstils. Das politisch Imaginäre, das Hofmannsthal versucht, spätestens seit 1918 zu zimmern, ist, wie ich in diesem Kapitel genauer darstellen möchte, grundlegend von der Praxis einer ornamentalen Bild und Wahrnehmungswelt abhängig.

Im Frühwerk des Künstlers war dessen politisch-soziale Welt noch mehr oder weniger gesichert. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand damals anderes, nämlich die Rolle der Kunst in einer Welt, in der die Rolle der Natur sich fundamental verändert hatte. Die große Frage damals war jene der passenden oder wahrheitsgetreuen Darstellung der Natur. Mit dem Erstarken der Psychologie, der Psychophysik sowie der Psychoanalyse und deren Beweis der Unmündigkeit des menschlichen

Individuums in seinen Handlungen und Entscheidungen, wendet sich die Aufmerksamkeit von der zum Interieur gemachten Natur vermehrt hin zum Seelenraum als Problem- aber auch Testfeld.

Nach 1918 hat das habsburgische Subjekt den sicheren und stabilisierenden politisch-kulturellen Rahmen für solche Spekulationen und Experimente verloren. Was nun, nach jener habsburgischen Kränkung, oberste Priorität hat, ist nicht die Frage nach Lebensteppich oder Seelenraum, sondern jene nach dem „Raum der Gewalt“, also die Frage nach jenem realen oder politisch-imaginären Raum, in dem Gewalt als Souveränität legitim verbürgt sein kann und so eine Gemeinschaft — Hofmannsthal spricht in dieser Hinsicht immer vom „Sozialen“ — a priori und gewissermaßen naturwüchsig zusammengehalten werden kann. Wie das „Gleiten“ der Bilder in den in Kapitel III beschriebenen freien Assoziationen durch den subjektiven Akt der Interpretation als ein Zur-Geschichte-Machen des allegorischen Bildes, gestoppt werden kann, so soll hier nun ein „großes Welttheater“ gefunden werden, indem jenes ins Gleiten gekommene politische Soziale wieder gestoppt werden kann — alle sollen ihren fixen Platz in diesem Theater finden können, auf dass endlich wieder Ruhe und Sicherheit in diesen turbulenten Zeiten herrschen können. So sehe ich zumindest das implizite Programm, das Hofmannsthals gesamtes österreichisch-politisches Werk durchzieht. Ich werde mich diesem „österreichischen Komplex“ — die Doppeldeutigkeit ist nicht ungewollt — im Folgenden anhand seines großen unvollendeten Staats- und Trauerspiels *Der Turm* und seiner Kulturpolitik im Rahmen der *Salzburger Festspiele* zuwenden.

Kränkung und Kompensation: Das soziale „textum“ als „politisch Imaginäres“

In diesem Abschnitt des Kapitels beleuchte ich eine grundlegende Kränkung des habsburgisch-monarchischen Individuums, wie sie diesem durch die Ereignisse des Ersten Weltkrieges, den Tod Franz Josefs, das Exil von dessen Sohn Karl und letztlich und vor allem durch den Zusammenbruch der Donaumonarchie widerfährt. Im Anschluss an diese Erschütterungen kommt es zur Suche nach einer „Österreichischen Idee“, die auch abseits dieser identitätsstiftenden Figuren und Staatsformen Halt geben kann. Ich beleuchte, welche Formen eine solche Suche annimmt und wie hier im Schatten des Ersten Weltkrieges von bourgeoiser und ex-monarchistischer Seite versucht wird, wieder einen Raum des Sozialen zu schaffen.

Den bewegten Zeiten soll ein „großes Welttheater“ entgegengesetzt werden, dessen transzendente Verankerung im barock-katholischen Erbe ein politisch Imaginäres stiften soll, das es den Zurückgebliebenen ermöglicht, an eine als verloren geglaubte Tradition anzuknüpfen. Hugo von Hofmannsthal spricht in dieser Hinsicht vom Entdecken der imaginären Geschichte. Welche Formen ein solches Geschichtsbild annimmt und wie dieses Projekt konkret kulturpolitisch im Rahmen seiner *Salzburger Festspiele* umgesetzt wird, beleuchtet der hier folgende Abschnitt.



Die vierte Kränkung

Im Jahr 1917 verfasst Sigmund Freud einen Text mit dem Titel *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*.¹ Er versucht darin der Tatsache auf den Grund zu gehen, warum die Psychoanalyse, gesellschaftlich wie

¹ Vgl.: Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke. Bd. XII*. Frankfurt/Main: Fischer 1947, S. 3-12.

auch als Technik am Individuum, immer wieder auf Widerstände stößt. Freud stellt den modernen Menschen dabei als Mängelwesen dar, als ein Subjekt, das sich gerade dadurch auszeichnet, dass es von der Wissenschaft, d. h. vom Vermögen, sich seines rationalen Verstandes zu bedienen, stets vom Platz, dem es sich zugedacht verspürt hat, vertrieben wurde. Die drei Kränkungen, die er in diesem Text darstellt, sind bekannt und oft zitiert: Zunächst wurde der Mensch aus dem Zentrum des Universums vertrieben. Er musste lernen, dass die Sonne sich nicht um ihn, sondern er sich um die Sonne dreht. Dann verlor er auch noch seinen Platz in der Mitte der Schöpfung. Über die Folgen und Bedeutung dieser Kränkung habe ich ausführlich in Kapitel I und II geschrieben. Und letztlich, eben mit Freud und seiner Psychoanalyse, wurde der arme Mensch nun auch noch aus dem „eigenen Haus“ seines „Ichs“ vertrieben und verlor so die Hoheit über seine Handlungen und Entscheidungen. Diese Kränkung stand im Zentrum des vorhergehenden Kapitels.

Dass gerade diese Kränkungen nach neuen epistemologischen Kompensationsstrategien verlangen, gewissermaßen nach einer neuen Weltsicht, und dass das Ornament eine Struktur dafür liefert, habe ich für die Bereiche der Naturwissenschaften, der bildenden Kunst und der menschlichen Psyche bereits dargestellt. Es ist jedoch interessant, der Psychoanalytiker würde sagen vielleicht sogar symptomatisch, dass Freud in seinem Text mit keinem Wort eine weitere umfassende Kränkung des Menschen erwähnt, die sich gerade 1917 ereignet. Vielleicht war es ja noch zu früh, um diese in ihrer grundlegenden Bedeutung zu überblicken oder er wollte sie einfach nicht sehen. Gemeint ist die Kränkung, die das habsburgische Individuum zum Ende des Ersten Weltkriegs aus seinem sicheren politischen Sein in der Tradition der Monarchie jäh herausreißt.

1917 ist das Jahr, in dem der Krieg, durch den Eintritt der Vereinigten Staaten, zum Weltkrieg wird; es ist das Jahr des Hungerwinters in Deutschland und der Revolution in Russland. Im Jahr 1917 werden die Karten im Spiel der Welten neu gemischt, wodurch sich die europäische Bevölkerung politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen in einem bis dahin

ungesehenen Ausmaß gegenübersteht. Im Brennpunkt des hier folgenden Kapitels soll nun diese vierte Kränkung, nämlich jene des habsburgischen Individuums² sowie dessen Nachleben nach dem Zusammenbruch der Monarchie, stehen.

1917 stand sie noch, gerade noch. Franz Josef — der einzige Kaiser, den die zu der Zeit lebende Bevölkerung jemals im Amt gesehen hatte³ — war tot⁴, sein Neffe Karl hatte den Thron, zumindest für kurze Zeit, noch übernehmen können. Der Zusammenbruch war aber bereits mehr als absehbar. Ein Jahr später ist es dann auch so weit, Karl verzichtet auf die Ausübung aller Regierungsgeschäfte. Ein Novum stellt dabei seine Weigerung dar, auf seine prinzipiellen Souveränitätsrechte zu verzichten. Er weigert sich, offiziell abzudanken und muss daher 1919 das Land verlassen und ins Exil gehen. 1921 beschließt das ungarische Parlament ein Gesetz, mit dem die Herrscherrechte des Hauses Habsburg auch in Ungarn verlöschen. Der aus seinem Herrscherhaus vertriebene und gekränkte Kaiser stirbt 35-jährig in seinem Exil auf Madeira.

Dem hauslosen Herrscher steht nun ein neues Haus gegenüber, dessen Situation jedoch um nichts weniger problematisch ist — ein Österreich, dessen Legitimität den Vertretern der „alten Welt“ Habsburgs durchaus prekär erscheint; ein kleines Restösterreich, von dem man den Titel „kaiserlich-königlich“ entfernt hatte, das zusammengestutzt worden war, sodass es zum Rumpf jenes einstmaligen Reiches, in dem die „Sonne nicht untergeht“⁵, geworden war.

Genau das sind aber die Umstände, unter denen der „Turm-Komplex“, mit dem sich Hofmannsthal schon so lange herumgeschlagen hatte⁶, letztlich anfängt zu gedeihen. Es sind die Bedingungen unter

² Vgl. dazu u. a. Weinzierl, Ulrich: *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild*. Frankfurt/Main: Fischer 2007.

³ Franz Josef hatte von 1848 bis 1916 regiert.

⁴ Er stirbt am 21. November 1916.

⁵ Dieser Spruch wird Karl V. (1500–1558) zugeschrieben

⁶ Hofmannsthal hatte sich seit 1901 immer wieder mit seiner Fassung von Calderóns berühmten Stück *Das Leben ein Traum* (1634/35) auseinandergesetzt. Neben einem Trochäenfragment entstehen noch drei weitere, teilweise stark voneinander divergierende Fassungen, die auch gedruckt werden. 1923 werden der erste und zweite Akt und 1925 der dritte, vierte und fünfte Akt in den *Neuen deutschen Beiträgen* veröffentlicht, 1928 erscheint das Stück mit einem völlig neu verfassten Ende im Fischer Verlag. Vgl.: Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XVI.1. Dramen 14.1*. Bellmann, Werner (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1990 und ders.: *Sämtliche Werke XVI.2. Dramen 14.2*. Bellmann Werner und

denen ab 1916 seine Suche nach der „Österreichischen Idee“⁷ beginnt, nach den „großen Herrscher[n]“, die „Legenden“ gewesen sein sollen, nach den „guten Männer[n]“⁸ und deren Taten aber auch nach einer bestimmten Form von „Schrifttum“, die einen „geistigen Raum der Nation“⁹ herstellen und verbürgen soll, eine Totalität, dort, wo das Ganze längst in die Brüche gegangen war. Und es sind letztlich auch die politisch-kulturellen Gegebenheiten unter denen Hofmannsthal dann, zusammen mit dem Regisseur Max Reinhardt (1873-1943) und anderen, sein großes Programm der *Festspiele in Salzburg* realisiert.



Die Idee vom großen Welttheater: Die *Festspiele zu Salzburg* und der *Turm*

„Musikalisch theatralische Festspiele in Salzburg zu veranstalten, das heißt uralte Lebendiges aufs neue lebendig zu machen; es heißt: an uralter sinnfällig auserlesener Stätte aufs neue tun, was dort allezeit getan wurde; es heißt: den Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes gewähren lassen, und diesem Volk, in dem „die Gabe des Liedes, des Menschensachenspiels, des Holzschneidens, des Malens und des Tonsetzens fast allgemein verteilt ist“, den Weg zurück finden helfen zu seinem eigentlichen geistigen Element.“¹⁰

Mit propagandistischen Aussagen wie dieser versucht Hugo von Hofmannsthal ab ca. 1919 für seine Idee von Festspielen in der Stadt Salzburg zu werben.¹¹ Im Zentrum der Argumentation steht

Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 2000. Ich zitiere im Folgenden aus der ersten, der „Kinderkönigfassung“. Alle Zitate werden im Text mit (T) markiert.

⁷ Hofmannsthal, Hugo von: „Die Österreichische Idee“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 453-459.

⁸ Vgl. dazu: Hofmannsthal, Hugo von: „Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 432-442, hier: 437.

⁹ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925-1929*. Schoeller, Bernd und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 24-41.

¹⁰ Hofmannsthal, Hugo von: „Festspiele in Salzburg“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 264-269, hier: 264.

¹¹ Der Beginn der *Salzburger Festspiele* wird meist mit dem 22. August 1920 angegeben, als Hugo von Hofmannsthals Mysteriendrama *Jedermann* in der Regie von Max Reinhardt auf zum ersten Mal auf dem Salzburger Domplatz aufgeführt wird. Tatsächlich gibt es die Idee für Festspiele dieser Art schon viel länger. Schon 1900 verfasst Hermann Bahr einen launigen Essay mit dem Titel *Die Hauptstadt von Europa. Eine Phantasie in Salzburg*. In dem er, halb im Scherz, dafür wirbt,

dabei stets die natürliche Weise, auf die sich das Salzkammergut für ein Theaterfestival eignet. Einerseits soll es dort bereits eine „uralt[e]“ Tradition der Festspiele geben, andererseits wird dem „bayrisch-österreichischen Stamm“, der hier über Landesgrenzen hinweg als großdeutsch-monarchistisches Ideal rekonstruiert wird, ein, warum auch immer, natürliches Talent für Volkskunst zugesprochen. Die Festspiele sollen daher dazu dienen, die Landbevölkerung aus ihrer Entfremdung zu befreien und sie zu ihrem „eigentlichen geistigen Element“, nämlich dem Kunsthandwerk und Volkstheater zurückzuführen.

Als Grund dafür, warum gerade das Salzkammergut und insbesondere die Stadt Salzburg als bevorzugter Ort für Festspiele dieser Art auserkoren wird, wird meistens ein historischer und ein geographischer angegeben: Die „uralt[e]“ Tradition von der hier gesprochen wird, bezieht sich nicht nur auf die goldene Zeit Salzburgs als Barock- und Heimatstadt von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Und das nicht nur für Hofmannsthal; bis heute legitimieren sich die *Salzburger Festspiele* anhand dieser langen Musiktradition. Schon lange vor Mozart soll diese Tradition lebendig gewesen sein. Die erste Oper nördlich der Alpen wurde vermutlich in Salzburg gespielt, es soll schöne kirchliche Feste und Prozessionen gegeben haben. Bis ins Mittelalter soll die Tradition des Theaterspielens gereicht haben; Mysterien- und Passionsspiele sollen hier aufgeführt worden sein.

Neben dieser bis heute beanspruchten Argumentationslinie gibt es noch eine zweite, die heute nicht mehr so populär ist, im 19. und frühen 20. Jahrhundert jedoch gerne ins Feld geführt wurde. Wie schon Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*¹² geographisch argumentiert hatte, um die Entstehungsgeschichte der antiken Tragödie nachzuvollziehen, so beziehen sich auch Hofmannsthal

Salzburg den Salzburgern einfach abzukaufen und eine Stadt für Europäer daraus zu machen. Denn während man sich in den großen Metropolen zunehmend entfremdet fühlen müsste, könnte man in Salzburg gewissermaßen eine europäische Modellstadt erbauen. Die Salzburger selbst wären dabei nur Statisten: „Die Salzburger bilden Spalier und schauen zu.“ Bahr, Hermann: „Die Hauptstadt von Europa. Eine Phantasie in Salzburg“. In: *Bildung. Essays*. Schnödl, Gottfried (Hg.) Weimar: VDG 2010, S. 87-93, hier: S. 88. Die tatsächliche „Salzburger Festspielhaus-Gemeinde“ gibt es seit 1917. Ihr Ziel ist es, die finanziellen Mittel aufzubringen, die dafür nötig sind, um ein Festspielhaus zu erbauen.

¹² Siehe Kapitel II.

und die übrigen Befürworter der *Festspielidee* gerne auf die natürliche Kulisse, die Salzburg zu bieten hat. Im selben Text, dem auch das vorherige Zitat entnommen ist, heißt es demzufolge weiter:

„Es ist etwas in diesem Tun und Treiben, diesem unbesiegbaren Drang zur Darstellung, in dem Bild und Klang, pathetische Gebärde und Tanzrhythmus zusammenfließen, das an Attika gemahnt; und hier wie dort scheint es an das gleiche Naturgegebene gebunden: das Bergland. Ein Bergtal ist ein natürliches Theater, und sonderbar genug, der theatralische Trieb des südlichen deutschen Stammes folgt den Bergketten.“¹³

Ganz in der Tradition des Jugendstils als eine, wie ich in Kapitel II dieser Arbeit dargestellt habe, janusköpfige Bewegung, so stellen auch die *Salzburger Festspiele* schon von Beginn an ein Projekt dar, das sich bewusst zwischen Tradition und Moderne verortet. Bürgerlichkeit und Fortschritt, Neuerungs- und Bewahrungswille, Kosmopolitisches und Regionalismus aber auch konservativer Katholizismus und nationale Herrschaftsgesten stehen sich hier gegenüber und bilden eine Spannung, welche die *Festspiele* bis heute prägt, die aber gerade für den Beginn der *Festspiele* in der Zwischenkriegszeit eine besondere Brisanz hat.

Denn nach den fundamentalen Umbrüchen des Ersten Weltkrieges und dem Untergang der Donaumonarchie ist man allerorts bestrebt, neue Orientierungspunkte zu finden. Im Fall der Idee Salzburg soll das Neue im Alten, in einer neu belebten Tradition, gefunden werden. Dass diese Tradition dabei zu einem großen Teil auch erst konstruiert und erfunden werden muss, stört dabei nicht.¹⁴ Man bezieht sich eben auf den heiligen theatralen Ort und das „uralt Lebendige[]“. Theater soll dabei wieder zum Mysterium werden, denn indem an die einstige Tradition religiöser Weihespiele angeschlossen wird, soll das Theater insofern zum „Weg zum Sozialen“¹⁵ werden, als es den verlorengegangenen Heimatraum der Donaumonarchie durch den transzendenten Raum der

¹³ Hofmannsthal, „Festspiele in Salzburg“, S. 265.

¹⁴ Vgl. dazu: Steinberg, Michael P.: *The meaning of the Salzburg festival. Austria as theater and ideology, 1890 –1938*. Ithaca and London: Cornell Univ. Press 1990.

¹⁵ Hofmannsthal, Hugo von: „Ad me Ipsum“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925-1929*. Schoeller, Bernd und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 597-628, hier: S. 602.

Religion ersetzt. So schreibt Max Reinhardt in einem Brief an Ferdinand Künzelmann vom 21. Juli 1918:

„Das Festliche, Feiertägliche, Einmalige, das alle Kunst hat und das auch das Theater zur Zeit der Antike hatte und auch zur Zeit, da es noch in der Wiege der katholischen Kirche lag, das muß dem Theater wiedergegeben werden.“¹⁶

Das Theater, das hier entworfen wird, soll ein *Welttheater* ganz im barock-katholischen Sinn sein. Die *Festspiele* positionieren sich dabei bereits in der Planungsphase, noch während der letzten Kriegsmonate, als kosmopolitisches, Völker verbindendes Projekt.¹⁷ Im „großen Welttheater“, das sie sein möchten, soll jeder mit dem anderen sowie dem Sein an sich verwoben sein. Jeder soll seinen Platz haben. „Großes Welttheater“ bedeutet für Hofmannsthal eine „das Ganze tragende Metapher [...] daß die *Welt* ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren ihnen von Gott zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen.“¹⁸ Dieses „Schaugerüst“ soll in der Stadt Salzburg erbaut werden, die nicht nur als anti-modern sondern auch anti-metropol imaginiert wird und so eine Alternative zur Vermassung und Beschleunigung der Gesellschaft der Ersten Republik bilden möchte. Bei Reinhardt liest man demzufolge:

„Die Unrast unserer Zeit, die Bedrängnis durch die Ereignisse des Tages nehmen in der Großstadt so überhand, bedrücken und belasten so sehr, dass wir uns abends von den Sorgen des Tages nicht immer so befreien können, wie wir möchten. Das Spiel kann als solches weder geben noch empfangen werden. Wahre Feste können wir in der Großstadt nicht mit dem Herzen feiern.“¹⁹

¹⁶ Max Reinhardt an Ferdinand Künzelmann, 21. Juli 1918. In: Das Große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele von A-Z. Salzburg 2010, S. 8.

¹⁷ Auch heute noch verkauft sich Salzburg so. Die Zeit zwischen 1938 und 1945 sowie die Verbindungen zum Nationalsozialismus werden dabei meist geflissentlich übergangen. Vgl. dazu: „90 Jahre Salzburger Festspiele“.

¹⁸ Hofmannsthal, Hugo von: „Wiener Brief [III]“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 285-294, hier: S. 286.

¹⁹ Reinhardt, Festliche Spiele 1935, zitiert nach: „90 Jahre Salzburger Festspiele“.

Als barock-katholische Rückbesinnung fernab vom Lärm und den Massen der Großstadt kündigt die Ideologie der *Salzburger Festspiele* von einem Welttheater, in dem jeder wieder einen festen Platz im nach 1918 so unübersichtlich gewordenen Gewebe des Ganzen erhalten soll. Vom amerikanischen Großindustriellen bis zum Salzburger Bauern, alle sollen dabei sein. So sagt Hofmannsthal:

„Selbstverständlich war das Ganze den Bauern, die hereinströmten, zuerst vom Rande der Stadt, dann von den nächsten Dörfern, dann von weiter und weiter her. Sie sagten: „Es wird wieder Theater gespielt. Das ist recht.“²⁰

In den konservativen Printmedien der Zeit wird diese Auffassung der *Festspiele* als gesamtgesellschaftliches Projekt durchaus übernommen, gleichzeitig lässt sich jedoch auch das Gegenteil, nämlich die harte Realität, beobachten. Die Salzburger Bevölkerung hat durchaus einiges dagegen, Jahr für Jahr von unzähligen Touristen überschwemmt zu werden. Zwar sind die *Festspiele* gut für den Fremdenverkehr, gleichzeitig steigt dadurch die Teuerungsrate aber dermaßen, dass sich die normale Bevölkerung oft nicht einmal mehr das Brot in ihrer Stadt leisten kann. Ein Notfallplan muss installiert werden, die jährliche Rubrik *Festspiele und Volksnot*²¹, die ab 1922 regelmäßig in der *Salzburger Chronik* erscheint, gibt Auskunft darüber. Karten kann sich der durchschnittliche Salzburger sowieso keine leisten und Subventionen gibt es, auch nach Protesten, kaum welche. Reinhardts Ausspruch, dass die Festspiele nicht nur „Luxusmittel für die Reichen und Saturierten, sondern ein Lebensmittel für die Bedürftigen“²² sein sollten, klingt in diesem Zusammenhang eher wie Hohn. (Abb. 26)

Trotz der divergierenden realen Umstände lässt man jedoch nicht von der Ideologie eines Welttheaters als neues soziales Ganzes ab. Dafür sollte das von Hugo von Hofmannsthal eigens für

²⁰ Hofmannsthal, „Festspiele in Salzburg 1921“, S. 266.

²¹ Festspiele und Volksnot. Salzburger Chronik vom 12. August 1922, S. 1 (Archiv der Salzburger Festspiele, Salzburg)

²² Reinhardt, Denkschrift 1917, zitiert nach „90 Jahre Salzburger Festspiele“.

die *Festspiele* verfasste *Salzburger große Welttheater* (1922) stehen. Nur weil es 1920 noch nicht fertig gestellt war, wurden die ersten *Festspiele* mit dem heute so populären *Jedermann* eröffnet. 1922 wird es dann jedoch erstmals aufgeführt und zwar in der Salzburger Kollegienkirche.²³ Im *großen Welttheater* treten die verschiedensten Figuren auf, die jedoch alle ihren Platz finden. Selbst der Bettler, der zunächst seine Rolle im Stück nicht annehmen möchte, fügt sich letztlich. Auch die Armen sollen schließlich ihren Platz willentlich einnehmen und sich nicht dagegen auflehnen.

Das Bühnenbild der zweiten Aufführung 1925 im nun fertig gestellten Festspielhaus, zeigt dies noch deutlicher. Aus dem transzendenten katholischen Raum, für den die Kirche als Stellvertreter steht, treten die Figuren als lebendig gewordene Ornamente eines größeren Ganzen hervor, erwachen zum Leben und erfüllen ihre Rolle. Hier schafft das Ornament den sozialen Raum und sich so gleich mit.

Im Salzburger Projekt sieht man so eine Vorstellung realisiert, bei welcher der Einzelne im theatralen Spiel seine Rolle innerhalb eines transzendenten Ganzen wiederfinden soll, das jedoch erst durch das Spiel selbst geschaffen wird. In *Salzburg* gibt es demnach, trotz der Offenheit des Spiels, keine Mehrdeutigkeit, kein Unbehagen, keine offene Zukunft — jeder ist endlich wieder an seinem Platz.

Ganz anders verhält es sich in Hofmannsthals Dramenkomplex *Der Turm*. Ungefähr zur selben Zeit entstanden, als auch die *Festspiele* ihre ersten Saisonen haben, steht hier der transzendente Raum ganz und gar nicht fest, sondern ist vielmehr ins Wanken gekommen. Das Stück basiert lose auf Calderón de la Barcas Barockdrama *La vida es sueño* (1635)²⁴. Hofmannsthal arbeitet seit 1901 an diesem Stoff, die entscheidende Wende ergibt sich jedoch mit der Abwertung des Traummotivs und der Hinwendung zum Ort des *Turms*, die sich 1920 ereignet. Die entscheidenden Fassungen entstehen dann 1923/25 („Kinderkönigfassung“) und 1927 („Bühnenfassung“). Er betrachtet die

²³ Die auffällige Barockkirche soll durch einen Teil des Reinerlöses saniert werden.

²⁴ Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*. Torino: Cheroni 1949.

Arbeit an dem Stoff zu keinem Zeitpunkt als abgeschlossen und keine der Fassungen als letztgültig. Vielmehr erachtet er sie als gleichrangige Versionen desselben Konfliktes.

Held der Handlung ist Sigismund, der Sohn und Thronfolger von König Basilius. Auf Grund einer Weissagung bei seiner Geburt, die verkündet hatte, dass er seinen Vater töten und sich unrechtmäßig an dessen Stelle setzen werde, wurde Sigismund bereits kurz nach seiner Geburt in den *Turm* gesperrt. Da Basilius unter Druck ist — im Land herrscht Revolution und er hat keinen Nachfolger — beschließt er, Sigismund mit Hilfe einer List zu prüfen. Er lässt ihn betäuben, an den Hof bringen und sagt ihm, dass alles nur ein Traum war. Die Weissagung erfüllt sich jedoch und Sigismund wird wieder in den *Turm* gesperrt.

An dieser Stelle gehen die Versionen auseinander. Mal wird Sigismund vom Volk befreit, jedoch von der Geliebten des Revolutionärs mit Gift ermordet. An seine Stelle tritt dann der sogenannte „Kinderkönig“, über den ich in weiterer Folge noch genauer sprechen werde. Dies ist die „Kinderkönigfassung“. In der „Bühnenfassung“ wird Sigismund von Olivier vereinnahmt. Er verwendet dessen Charisma, um mit Hilfe eines Doppelgängers das Volk zu täuschen und sich selbst an die Macht zu bringen.

Die zentrale Frage im Stück ist jene nach den Grundwerten und Rahmenbedingungen legitimer Herrschaft. In meiner nun folgenden Analyse möchte ich zeigen, dass man den *Turm-Komplex* nicht als Gegensatz zum geschlossenen Raum des Salzburger Projekts lesen muss, sondern ihn auch als eine Arbeit an den Grundlagen und Möglichkeitsbedingungen eines solchen Projekts verstehen kann.²⁵ Der *Turm* erarbeitet, so meine These, das ästhetische Programm, das in der *imaginären Geschichte der Salzburger Festspiele* ihre Umsetzung findet.

²⁵ Meine hier folgenden Einsichten zu den zwei Körpern des Königs in Hofmannsthals „Turm“ wurden maßgeblich durch die Lektüre von Eric Santner's umfassender Studie zum Problem des Nachlebens des Körpers des Souveräns beeinflusst. Vgl: Santner, Eric: *The Royal Remains. The People's two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press 2012. Anders als bei Santner steht in den hier folgenden Ausführungen nicht die Rolle des Arztes als „philosopher of the flesh“ im Zentrum des Interesses, sondern der Kinderkönig. Doch auch bei diesem handelt es sich



„Philosophie der Politik“ und „imaginäre Geschichte“

Hofmannsthal hat den Gehalt des *Turm-Projekts* als „Philosophie der Politik“ und „imaginäre Geschichte“ beschrieben.²⁶ Diese Ausdrücke beziehen sich auf zwei Projekte, die zwar unterschiedliche Programme verfolgen, sich aber an entscheidenden Stellen berühren. Mit einer „Philosophie der Politik“ ist immer auch die Frage „Woher soviel Gewalt?“ (T, 82) verbunden, mit der im *Turm-Komplex* explizit die Frage nach der Legitimität herrschaftlicher Gewalt zugespitzt wird. Das Projekt einer „imaginären Geschichte“ könnte dann als programmatische Antwort auf diese Frage verstanden werden. „Philosophie der Politik“ wäre so als Kommentar auf die historischen Umwälzungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts fassbar; „imaginäre Politik“ hingegen stellte komplementär dazu gerade jenes ästhetische Verfahren dar, durch den die durch den Ausfall der Souveränität verursachte Kränkung kompensiert werden könnte.

Nicht zu vergessen ist dabei, dass beide Felder aufs Engste mit Hofmannsthals Wende betreffend das Theater als „Weg zum Sozialen“ verbunden sind. Während dieser Weg in den frühen Dramen, wie in den vorherigen Kapiteln zu sehen war, einen inneren Weg, hinaus aus der Isolation eines gespaltenen und entfremdeten Ichs, hin zu sich selbst und damit hin zu einer Verankerung in einer Gemeinschaft gleichgesinnter Individuen bedeutet hat²⁷, setzt er nun zunehmend zuallererst die Erfindung einer solchen Gemeinschaft voraus. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass es

m. E. um eine Figur, die nach dem Ende der traditionellen Monarchie den Überschuss kanalisieren soll, der durch das Fehlen der realen Herrscherfiguren entstanden war. Für eine genaue Analyse des Problems der royalen Souveränität in Hofmannsthals *Turm* vgl.: Santner 183-187.

²⁶ Brief vom 10. Oktober an Josef Redlich, zitiert nach Nicolaus, Ute: *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 15.

²⁷ Vgl. dazu: König, Christoph: *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen: Wallstein 2001, Kapitel V: Kulturdichtung.

nicht mehr nur das „Ich“ ist, das sich selbst abgründig und bodenlos geworden ist, sondern tatsächlich die Gesamtheit der Gesellschaft.

Wenn wir zum Beispiel die Tizianschüler aus Kapitel I betrachten, so sehen wir, dass sie zwar ebenfalls schon mit existentiellen Problemen zu kämpfen hatten — ihre Kunst konnte die Fülle des Lebens nicht mehr darstellen — doch lebten sie noch in einem erlesenen und nicht in Frage gestellten Kreis, geschützt von den goldenen Gittern ihres heimatlichen Gartens. Sie litten unter ästhetischen und subjektkonstitutiven Problemen, die Gemeinschaft in der sie sich befanden, ihr Beisammensein, war für sie jedoch weitestgehend unproblematisch.

Sieht man von den frühen Trochäenversuchen Hofmannsthals ab, so drängt sich bei der Lektüre der ab 1920 verfassten Versionen des *Turm-Komplexes* die Beobachtung auf, dass es eine solche Gemeinschaft überhaupt nicht mehr gibt. Statt ein homogenes Ganzes darzustellen, prallen im *Turm* unterschiedlichste Arten monarchischer und dezidiert anti-monarchischer Herrschaftsmodelle unvermittelt aufeinander. Gerade diese Konflikte der Herrschaft geben dem Stoff seine dramatische Kraft.²⁸ Die Vertreter der einzelnen Legitimitätsmodelle sprechen ganz verschiedene Sprachen und stellen grundlegend verschiedene Formen von Gemeinschaft vor. Im *Turm* wird klar: Was Gemeinschaft bedeutet, auf welcher Form von Gewalt sie beruht, welche historischen Vorbilder sie hat und wer in ihr willkommen ist oder ausgeschlossen bleibt — all das kann nicht mehr einfach nur vorausgesetzt werden, sondern muss verhandelt werden; es muss gemacht werden. Der *Turm*, so meine These, stellt den Prozess des „Machens“ einer solchen „imaginären Geschichte“ als ästhetisches Weben eines kulturpolitischen „textums“ dar. Damit stellt die Welt des *Turms* eine andere dar, als die des fin de siècle, nämlich jene eines Restösterreichs, das nach 1918 versucht, eine Identität auch nach Habsburg aufzubauen.

²⁸ Vgl. dazu Twellmann, Marcus: *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004 und König, Kapitel II: Die Klugheit der Gattungen.

Während in Kapitel I dieser Arbeit die Formen des Lebens selbst ihre Stabilität verloren hatten, in Kapitel II die Auswirkungen dieses Prozesses auf die Künste dargestellt wurden und in Kapitel III jene Kränkung behandelt wurde, die das dezentrierende Unbewusste für die Souveränität des Individuums darstellt, steht hier nun die Verbindung von Ornament und dem Politischem selbst im Zentrum der Betrachtung. Gerade jenem Bereich des Politischen war sein konstitutiver Rahmen abhanden gekommen. Nach 1918 sieht sich das habsburgische Subjekt der Klammer seines politischen und kulturellen Seins, nämlich dem Vielvölkerstaat der Donaumonarchie beraubt. Es stellt sich damit die Frage, wie und wo ein solcher bunter Teppich wieder gewoben werden kann, beziehungsweise auf welche Weise ein soziales und gesellschaftliches Ganzes überhaupt noch imaginiert werden kann. Es sind Fragen wie diese, mit denen ich mich in meiner Analyse von Hugo von Hofmannsthal's Spätwerk und besonders seinem *Turm-Komplex* auseinandersetze. Die These, mit der ich mich an eine Lektüre des *Turms* wage, besagt, dass es gerade jene ästhetischen Verfahren sind, die ich in den vorhergehenden Kapiteln unter dem Aspekt der ornamentalen Bildproduktion des Jugendstils erarbeitet habe, die nun dazu dienen, eine „imaginäre Geschichte“ des Hauses Österreich auch nach Habsburg fortleben zu lassen. Es handelt sich dabei, wie ich nochmals betonen möchte, um ein ästhetisches Verfahren, mit Hilfe dessen soziale Realität hergestellt und gefestigt werden soll. Konkret könnte man auch von Kulturpolitik sprechen und im Falle der *Salzburger Festspiele* lässt sich die Politik, die hinter den Festspielen steckt, auch gut beobachten. In meiner Analyse des *Turms* geht es mir jedoch zunächst darum zu erkennen, welche Fragen der Legitimität überhaupt verhandelt werden, auf welche Weise dies geschieht und welche Antworten bzw. Lösungsvorschläge angeboten werden. Dieserart lässt sich der *Turm* dann nicht als philosophisch-resignativer Gegenpol zur konservativen Idee der Festspiele verstehen, sondern als künstlerisch-ästhetisches Programm, das eine Vorlage dafür liefert, wie „imaginäre Geschichte“ im konkreten Fall hergestellt werden kann.

Wie ein solcher Text als Text funktioniert, beschreibt Hugo von Hofmannsthal dabei selbst. Am 2. August 1923 erwähnt er in einem Brief an Ottonie von Degenfeld in Bezug auf seine nicht enden wollende Arbeit am *Turm* Folgendes:

„Auf dem Tisch liegt einiges weiße und einiges beschriebene Papier. Das beschriebene enthält den fünften Act vom „Turm“, aber um Gotteswillen nicht wirklich den Text sondern wieder so eine „Schicht“ (siehe Beschreibung von Delacroix’ Malweise bei Meier-Graefe) — aber hoffentlich doch schon so ziemlich die vorletzte, die man schon beinahe den „Text“ nennen könnte.“²⁹

Hier auffällig ist die entschiedene Abwertung, beziehungsweise Umwertung des alltäglichen Verständnisses von Schrift. Der Text entsteht nicht in der Logik einer Chronologie, in der Seite um Seite mit Buchstaben befüllt wird, bis ein fertiges Buch vorliegt. Beschriebenes Papier ist hier qualitativ nicht unterschieden von weißem. Es geht nicht um die Linearität beim Entwurf einer Geschichte, sondern um eine synchrone Form — nämlich um eine Konstellation. Beschriebenes und weißes Papier sind hier gleichen Ranges; zusammen bilden sie eine Anordnung. Doch selbst die ist noch nicht Text, sondern lediglich „Schicht“, d. h. eine Ebene in einem Prozess, der verspricht, aus dem fortschreitenden hinzufügen und überlagern von Schichten allmählich zum „Text“ zu werden. Die Vorläufigkeit ausdrückenden Worte „ziemlich“, „die vorletzte“ und „beinahe“ weisen dabei aber auf die Unabsehbarkeit dieses Prozesses und das damit verbundene Datum der Fertigstellung des Textes hin, was einerseits auf die biographische Tatsache verweist, dass der *Turm* tatsächlich jener Stoff ist, mit dem Hofmannsthal fast sein ganzes künstlerisches Schaffen hindurch zu kämpfen hat, andererseits könnte man diese Schwierigkeit, eine letztgültige Schicht zu finden, jedoch auch als eine Eigenschaft jener Texte verstehen, die auf diese Art hergestellt werden. Die „imaginäre Geschichte“, die hier geschrieben wird, bedarf dann der immer weiteren Aktualisierung. Jede weitere Schicht holt die Geschichte in die Gegenwart, gibt ihr in der Form einer neuen

²⁹ Hofmannsthal, „SW XVI.1, Dramen 14.1“, S. 459. Brief vom 2. August 1923.

Konstellation eine aktuelle Gestalt und schafft somit ein im gegenwärtig Sozialen fundiertes historisch Imaginäres.

Nimmt man Hofmannsthals in diesem Brief festgehaltene Beobachtung ernst, so lässt sich erkennen, dass der Text keine „Kette“ teleologisch aneinandergereihter Sätze ist, sondern eine „tableauhafte Verräumlichung der Zeit“, wie Sabine Schneider sie als Voraussetzung für eine „Präsentierung und Verdichtung der abstrakten Zeitfolge im lebenden Bild auf der Bühne“³⁰ beschrieben hat. Dieser Art ist jeder so verfasste Text in ein Naheverhältnis zur Form des Palimpsests zu setzen. Die Forschungsliteratur hat die folgende Passage aus Meier-Graefes Buch zu Delacroix als Vorbild der oben beschriebenen Schicht-Technik identifiziert:³¹

„Ein gutes Bild, das dem Traum, der es geboren hat, treu ist und ihm gleichkommt, muss wie eine Welt geschaffen sein. Wie die Schöpfung, die wir vor Augen haben, das Resultat vieler Schöpfungen ist, von denen die früheren immer von den folgenden vervollständigt werden, so besteht ein harmonisch vollendetes Bild aus einer Reihe von übereinander gelegten Bildern, und jede neue Lage gibt dem Traum grössere Realität und nähert ihn um einen Grad der Vollkommenheit.“³²

Anhand dieser Stelle lässt sich die Verbindung, die zwischen den verschiedenen Diskursen, die in den vorhergehenden Kapiteln dargestellt wurden, beobachten. Ein Bild, das gleichsam aus einer innerpsychischen Realität — einem *Traum* — heraus entsteht, soll ebenso geschaffen sein, wie die Welt es ist. Die Welt, und damit ist, wie der darauffolgende Satz verdeutlicht, die Schöpfung, also die Welt aller Tiere, Pflanzen etc. gemeint, wurde aber im 19. Jahrhundert als ein nicht einmaliger Akt, sondern als kontinuierliche natürliche Schöpfungsgeschichte erkannt.³³ Diese kommt nicht zum Ende, sondern ist in beständiger Veränderung und Entwicklung begriffen. Jede weitere Schicht eines

³⁰ Schneider, „Die Verheißung der Bilder“, S. 170.

³¹ Vgl. zum Beispiel: Zoelly-Wagner, Corinne: *Die „Neuen Deutschen Beiträge“: Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010, S. 80

³² Meier-Graefe, zitiert nach: Zoelly-Wagner, Corinne: Ebda.

³³ Hier sei auf jene Passagen verwiesen, in denen sich diese Arbeit mit der Theorie und Lehre Ernst Haeckels auseinandersetzt.

Bildes erfasst die Wahrheit des dargestellten Gegenstandes vollkommener, ganz so, wie die sich ausdifferenzierende Natur sich unablässig und unendlich der Vollkommenheit annähert. Sabine Schneider spricht in diesem Zusammenhang von einer ästhetischen Praxis als „Urbarmachung eines Stückes der Welt“.³⁴

„Natürliche Schöpfungsgeschichte“³⁵ und ästhetische Praxis werden in dieser Vorstellung analog geschaltet. Wie auch die Natur nicht aus einer fixen Anzahl idealer Typen besteht, sondern sich in einem permanenten Prozess des schöpferischen Werdens befindet, so soll auch ein Bild so geschaffen werden, das sich durch übereinander gelegte Bilder sukzessive an eine, stets im Werden begriffene Vollkommenheit annähert. Die einzelnen Schichten sind dabei jedoch nicht unabhängig, da sie die folgenden Versionen der Schöpfung immer an die früheren anbinden, insofern sie aus ihnen heraus erwachsen und sie damit vervollständigen.

Die „tieferen Schichten“ sind dabei jedoch nicht „Sediment“ oder „Ablagerung“, denn das Bild hat keine Tiefendimension. Die einzelnen Schichten gehen beim Aufeinanderlegen vielmehr ineinander über. Die neue Schicht entwächst der alten, indem sie diese rückwirkend vervollständigt und die alte so an der Oberfläche, im zweidimensionalen Raum, auflöst. Ein so gefasster Bildbegriff versteht Letzteres demnach als eine Totalität, die historisches Werden im zweidimensionalen Raum einer Oberfläche zu bannen vermag. Jede weitere Schicht bildet dabei eine in sich geschlossene Transsubstantiation der Geschichte in den flächigen Modus des Bildes. Da man aber immer noch eine Schicht mehr auftragen kann und dies auch — um sich dem Zustand der Vollkommenheit weiter anzunähern — tun muss, zeichnet sich das Bild auch durch eine gewisse formale Offenheit aus. Es ist genau diese Oszillation zwischen Totalität und Offenheit, die uns als strukturelles Merkmal des Ornaments durch die einzelnen Kapitel begleitet hat.

³⁴ Schneider, „Die Verheißung der Bilder“, S. 102.

³⁵ Mehr zur Theorie einer „natürlichen Schöpfungsgeschichte“ findet sich in Kapitel I dieser Arbeit.

Hier, bei der Arbeit an einer „imaginären Geschichte“, die u. a. durch eine „Philosophie der Politik“ geschaffen werden soll, dient ein solches ästhetisches Schichtmodell dazu, eine als ganzheitlich imaginierte Gemeinschaft zu stiften, die a) sich als mit ihrer eigenen Geschichte verbunden und in deren Tradition befindlich fühlen kann aber b) auch offen für Wandlungen, Adaptionen und Umbrüche im Sozialen selbst ist, ohne jedoch das Gefühl haben zu müssen, die Ganzheit verloren zu haben. Arbeit am Ganzen des sozialen Imaginären stellt für mich das *Turm-Projekt* auf der einen Seite, aber auch die kulturpolitische Arbeit im Rahmen der *Salzburger Festspiele* dar. Insofern die Arbeit an der Schicht eine Annäherung an eine Vollkommenheit, man könnte auch von einer transzendenten Wahrheit oder Gewissheit sprechen, darstellt, zielt das Hofmannsthalsche Projekt nicht nur darauf ab, den ästhetischen Eigenarten des Stoffes Genüge zu tun, sondern stellt auch ein Programm dar, wie der Inhalt des Textes, vermittelt durch seine spezifische Form, zur tatsächlich lebensweltlichen Wahrheit gemacht werden kann.

Insignien. Objekte als Ornamente der Gewalt

In dem nun folgenden Abschnitt, der dieser ornamentalen Kulturpolitik nach dem Ende der k. und k. Monarchie gewidmet ist, zeige ich, inwiefern der *Turm* als ästhetisches Programm und Vorlage zu *Salzburg* zu verstehen ist. Im Anschluss an die „Philosophie der Politik“, also im Anschluss an eine Analyse unterschiedlicher Formen von Herrschaft und deren Legitimität, soll eine neue Form monarchischer Herrschaft entwickelt werden, die auch nach dem Ende der Monarchie noch ihre Gültigkeit besitzt. So kann am historischen Gewebe des zu dieser Zeit nicht mehr real existenten Mythos Habsburg weitergesponnen werden. Die Tradition bleibt bestehen und die destabilisierte monarchistisch-bourgeoise Gesellschaft der prekären 20er Jahre erhält neuen Halt und neue Selbstgewissheit.



Herrschaft im Wanken: Der *Turm* als Raum der Gewalt

Die *Philosophie der Politik*, als die Hofmannsthal sein Vorhaben den *Turm* betreffend darstellt, lässt sich, wie gesagt, in einer einfachen Frage zusammenfassen, deren Antwort jedoch, wie die Vielzahl an Vorstufen und Varianten des Dramenkomplexes zeigt, schon weit weniger einfach ist. „Woher so viel Gewalt?“ (T, 82) Es ist der verstoßene Thronfolger Sigismund, der sie stellt. Er tut dies im dritten Aufzug an einer Stelle, die dadurch im Text als Schlüsselstelle markiert wird, denn es ist der erste Satz, den Sigismund bei dessen Begegnung mit Basilius an den Souverän und Vater richtet.

Dass die legitime Verankerung herrschaftlicher Gewalt ins Wanken geraten ist und in diesem Stück auf entscheidende Weise auf dem Spiel steht, wird dabei bereits in den ersten Zeilen des Dramas deutlich. Es herrscht Revolution im Land, in dem der Turm steht, und kein Stein wird auf dem anderen bleiben. Der Ort bleibt dabei vage und märchenhaft unbestimmt und bildet so eine imaginäre Gegenwelt zur sozialen Realität der Ersten Republik: „*Schauplatz*: Ein Königreich Polen aber mehr der Sage als der Geschichte / *Zeit*: Ein vergangenes Jahrhundert, in der Atmosphäre dem siebzehnten ähnlich“. (T, 6)

Um die königliche Herrschaft steht es in diesen Kriegswirren gar nicht gut. Davon zeugt schon die Tatsache, dass das erste Wort des Trauerspiels nicht dem König gehört, sondern dessen Widersacher, dem Soldaten und Rädelsführer Olivier. Bei seiner Gewalt handelt es sich keineswegs um die monarchische oder „herrschaftliche“ Version einer solchen, wie er auch gleich zu Beginn unmissverständlich klarstellt: Als ein Rekrut ihm mit „Ja, Herr!“ auf eine Frage antwortet, schilt ihn dieser: „Zu Befehl, Herr Gefreiter, hast du zu sagen.“ (T, 82) Wohl um das komische Element dieser Unterhaltung hervorzuheben, wird die Szene zweimal wiederholt. Die Komik der Szene gibt allerdings auch eine Wahrheit preis: Das alte herrschaftliche Gewaltmodell ist noch tief verankert in

der Sprache und Vorstellungswelt der Bevölkerung; selbst unter den Revolutionären. Am Ende der Fassung von 1923/24 — der *Kinderkönigfassung* — wird diesem Modell in der Form des „Kinderkönigs“ eine neue Aktualisierung verliehen. Sie soll dem Chaos und den Wirren der Revolution entgegengesetzt werden.

Zunächst steht dieses erste „Ja, Herr“ des Soldaten jedoch als scheinbar anachronistisches Sprachanhängsel im Raum, als eine Referenz, die nicht mehr verstanden wird, da ihr der Referent — der „Herr“ — fehlt. Im Raum, der sich zwischen diesem scheinbaren Anachronismus und dem „Kinderkönig“ eröffnet, verhandelt der *Turm* verschiedene Theorien der monarchischen, anti-monarchischen und nach-monarchischen Gewalt. Der „Kinderkönig“ selbst bildet dabei den weiteren Horizont des Bezugsrahmens der „imaginären Geschichte“. Er ist jener „Herr“, der auch nach dem Ausbleiben der großen Monarchen und dem Ende der traditionellen Monarchie ein aktualisiertes imaginär-monarchisches Herrschaftsmodell wird implementieren können. Bis zu ihm ist es jedoch ein langer Weg, gesäumt mit den unterschiedlichsten Überlegungen zum Thema der legitimen und illegitimen Gewalt. Wer sind die Figuren, an denen sich Herrschaft oder auch der Anspruch einer solchen manifestiert?

Wie bereits erwähnt, ist es der Materialist Olivier, der im Stück das erste Wort an sich reißt, wodurch seinem Anspruch auf unmittelbare Souveränität auch auf dramaturgischer Ebene Ausdruck verliehen wird. Die Gewalt des eigentlichen Souveräns, des absolutistisch herrschenden Basilius, ein eigentlicher „Herr“ im alten Sinn des Wortes, scheint schon von Beginn an ins Wanken gekommen. Basilius selbst tritt als logisch-dramaturgische Folge dieser Krise überhaupt erst im zweiten Aufzug auf, nachdem bereits durch andere dargestellt wurde, dass es um ihn und seine Macht schlecht bestellt ist.

Nicht nur hat er Olivier und dessen Rebellenheer im Nacken, er hat auch keinen Nachfolger mehr, der seine Herrschaftsgewalt übernehmen könnte: der Neffe ist auf der Jagd gestorben und

sein eigentlicher Sohn Sigismund sitzt auf Grund der Prophezeiung im Turm. Basilius selbst tritt nun in höchster Not auf. Wir lernen ihn nicht in seiner herrschenden Funktion kennen, sondern auf einem Bittgang zu seinem ehemaligen Großalmosenier, einem Vertreter der göttlichen *ordo*, durch die Basilius ja seine Souveränität legitim verbürgt sieht. Die Stimmung im Kloster ist mehr als düster und Basilius erste Rede nimmt die Form einer Klage an:

„(...) Unsere Kräfte waren fürstlich. — Nun aber ist seit Jahr und Tag die Hölle los gegen Uns, und es lauert eine Verschwörung gegen Unser Glück unter Unseren Füßen über Unseren Haaren, die sich sträuben, und Wir können die Redelsführer nicht greifen. Wir wollen dahin und dorthin, und Unsere Gewalt befestigen, und es ist wie wenn der Boden weich würde und Unsere marmornen Schenkel ins Leere sanken. Die Mauern wanken von den Grundfesten aus und Unser Weg ist ins Nicht-mehr-Gangbare geraten.“ (I, 42f.)

Basilius sieht sich als Herrscher mit festen Konturen, mit „marmornen Schenkel[n]“. Er sieht sich als fest stehend, während die Welt, gezeichnet von Bürgerkrieg, Rebellion und Inflation, weich wird, sodass seine festen fürstlichen Schritte ins Leere sinken und sein Weg des Regierens nicht mehr gangbar ist. Wer der dramaturgischen Exposition des Stückes folgt, sieht aber anderes. Basilius schätzt seine Lage falsch ein. Sein königlicher Körper steht keineswegs mehr so fest, wie er denkt. So sagt der Großalmosenier zu ihm:

„Dein Wollen sitzt unter dem Nabel und dein Unvermögen in der Herzgrube; unter deinen Haaren war die Bosheit, und der stinkende Hochmut ist dir durch die Nase gegangen: so warst du ein Leib und hast gewuchert mit deinem Leib, und an deinem Leib wirst du gepackt werden.“ (I, 49)

Hofmannsthal vertritt hier eine Vorstellung des herrschaftlichen Körpers, die später auch durch den Historiker und Mediavisten Ernst Kantorowicz (1895-1963) in dessen Hauptwerk *Die zwei Körper*

des Königs populär gemacht werden wird.³⁶ Kantorowicz behandelt in seiner Studie die mittelalterliche Vorstellung, dass der König zwei Körper hat, einen sterblichen, wie ihn jeder hat, und einen unsterblichen, durch Insignien verbürgten, herrschaftlichen Körper. Aus dieser mittelalterlichen Konzeption leitet Kantorowicz dann eine Theorie des modernen Staates ab. Auf ähnliche Weise müssen wir uns Hofmannsthals Vorgehen im *Turm* vorstellen. Basilius hat mit seinem sterblichen Leib gesündigt, an diesem wird er „gepackt werden“. Die Frage ist, wie dies geschehen konnte. Warum sind die Insignien seines unsterblichen Körpers nicht mehr wirkmächtig genug, um seine Herrschaft zu gewährleisten?

Wenn der unsterbliche Königskörper weg bricht und lediglich dessen nackter menschlicher Leib bleibt, so kann man von einem Ausfall der transzendenten Instanz der *ordo* ausgehen, durch die monarchische Legitimität in Form des Insignien-Körpers über Jahrhunderte fortgeschrieben worden war. Und ohne die Möglichkeit, sich auf eine höhere Instanz berufen zu können, kann dieser zweite Körper nicht legitim verbürgt werden.

Was bleibt, wenn die Insignien ihre transzendent verbürgte Gewalt verlieren, kann man an Olivier beobachten. Er erscheint im Stück als Gegenspieler einer solchen göttlichen Gewalt, als Manifestation des Bösen. Seine Macht ist, wie Hofmannsthal sagt, „satanisch“: „Durch zweierlei übt das Oliviersche in der Welt seine satanische Gewalt aus, durch die Leiber und durch die Sachen.“ (T, 121) Die Dinge fungieren so nicht mehr als Repräsentanten und Verkörperungen einer höheren Ordnung, sondern als immanente materielle Macht. Sie „wuchern“, ganz wie Basilius mit seinem Leib, und gewinnen dadurch ein schicksalhaftes Eigenleben.

Marcus Twellmann hat an dieser Stelle auf den Zusammenhang von Leib, Sache und Requisit im Trauerspiel hingewiesen. Dem Zusammenhang von Leib und Sache entspricht, laut Twellmann, die Funktion des Requisites im Trauerspiel. Das Ding erscheint als Requisit auf der Bühne und

³⁶ Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München: dtv 1990.

entscheidet über das Schicksal der Personen.³⁷ Neben Olivier ist es seine Geliebte, die „Zigeunerin“ der Kinderkönigfassung, die allein schon durch ihren weiblichen Leib bedrohlich ist, und die letztlich Sigismund mit einem solchen „bösen Requisit“, dem Dolch, eine tödliche Wunde zufügt.

Die Dinge „wuchern“ aber auch noch auf andere Weise. Mit Olivier kommt das Geld als böses aber entscheidendes Ding in die Welt. Auch das Geldwesen hat die satanische Kraft materieller Immanenz, welche die monarchische Souveränität von Gottes Gnaden in ihren Grundfesten erschüttert, denn, so Twellmann:

„Nachdem die Wirtschaft sich als eine Ordnung herausgebildet hat, die nicht durch fremde Regeln bestimmt wird, sondern autonom sich selbst reguliert, scheint auch das Politische nicht länger denkbar als zentriert auf eine transzendente Instanz, die herrscht, ohne beherrscht zu werden.“³⁸

Durch den Zusammenbruch der „ordo“ und das Wirkungslos-Werden der Insignien, also der repräsentativen Zeichen der Macht, bleiben nur mehr die „drohenden Symbole der Gewalt“. Eine „Macht ohne Zeichencharakter, ohne Verweis auf die Legitimation außerhalb ihrer selbst, Macht als ‚Wirklichkeit‘ ist die Formel des nun anbrechenden Zeitalters.“³⁹ In der „Bühnenfassung“ wird Hofmannsthal auf Anraten Max Reinhardts diese düstere Wirklichkeit als Drohung am Ende des Stückes stehen lassen. In der „Kinderkönigfassung“ wird sie jedoch durch eine positive Wende in der Form eines neuen monarchischen Programms und eine, was ich als „immanente ordo“ bezeichnen möchte, abgelöst. Bevor ich mich diesem Programm widme, möchte ich noch genauer darauf eingehen, wie die Demontage der Insignien im *Turm* dargestellt wird. Denn diese Darstellung bildet, wie ich meine, nicht nur den dramaturgischen Antrieb des Stückes, sondern auch den Kern

³⁷ Twellmann, S. 39.

³⁸ Twellmann, S. 22.

³⁹ Ebda, S. 159.

von Hofmannsthals „Philosophie der Politik“. Es handelt sich dabei, wie wir gleich sehen werden, um die Demontage der altherwürdigen Ornamente.



Die Demontage transzendenter Legitimität als Drama der Insignien

Basilus, der absolutistische Regent, tritt, wie bereits erwähnt, erst im zweiten Aufzug auf und wird dann auch vorrangig als traditioneller Souverän in Bedrängnis geschildert. Seine Herrschaft ist durch die üblichen Insignien verbürgt, die Gewalt seiner Hände kommt vom königlichen Ring; seinen königlichen Mantel möchte er mit Sigismund teilen.

Der gesamte dritte Aufzug steht in weiterer Folge unter dem Stern der Legitimitätsfrage („Woher — so viel Gewalt?“), die nun als Befragung der Insignien inszeniert wird. Im Zentrum stehen dabei stets die „königlichen Hände“ (T, 81). Der Hände „Wink ist Befehl und im Befehl ist die Welt eingeschlossen“ (T, 81), sagt Basilus. Und da der Herr befehlen kann, gleicht er Gott und ist damit dessen Vertreter auf Erden. „Die Krone berührte das gesalbte Haupt. Dieser Mantel wurde Uns umgetan. So war wieder ein König in Polen.“ (T, 82) Sigismund versteht nicht, was damit gemeint ist, und fordert Basilus auf, sich in seiner kreatürlichen Gestalt zu zeigen, und als Kreatur, so seine Forderung, haben alle Menschen gleich zu sein — vor Gott:

„Gib dich mir so, wie du mich genommen hast! Laß aufgehen dein Gesicht! Zeige mir, wie du mitgebunden bist worden! Mitgeschlagen bist worden! Laß deine Wunden aufgehen! Mutter, Vater! Nimm mich zu dir!“⁴⁰ (T, 82)

An dieser Stelle kippt das Geschehen. Basilus verlangt von Sigismund, dass dieser Julian töte. Dieser wehrt sich, deutet an, dass Basilus damit gegen Gott verstoße („Wer bist du, Satan, der mir

⁴⁰ Mit „Mutter“ und „Vater“ sind nicht die leiblichen Eltern, sondern Gott und die Mutter Maria gemeint.

Vater und Mutter unterschlägt?“ (T, 84)). Letztlich greift er Basilius mit den Worten: „Seitdem ich da bin, bin ich König!“ (T, 85), an.

Meines Erachtens ist es an dieser Stelle wichtig hervorzuheben, dass Sigismund erst handelt, nachdem ihm diese königliche Gewalt in Form des Rings von Basilius verliehen worden war („Nimm diesen Ring. Steck ihn an deinen Finger. Wer ihn trägt ist der Herr. Meine Garden gehorchen ihm. [...] *Er steckt Sigismund den Ring an.*“ (T, 83)). Als logische Konsequenz dessen nimmt Sigismund, nachdem dieser Basilius geschlagen hat, dem Vater/Souverän dann auch als erste Handlung den Mantel ab und legt ihn sich selbst um. Sigismund will begründen, aber er wählt, zunächst zumindest, den im Stück als nicht mehr gangbar markierten Weg Basilius, indem er seine Gewalt durch traditionelle Insignien hervorbringen möchte.

Wieder im Turm erkennt er seinen Fehler und sieht, dass über der Ordnung des Königs noch eine höhere, nämlich jene Gottes, regiert. Seine Schlussfolgerung aus dieser Erkenntnis ist: Eitel ist alles außer der Rede zwischen Geist und Geist“ (T, 94). Auf diese Aussage erwidert Julian, Sigismund missversteht: „Gepriesener! Den kein Königsmantel erhöhen kann.“ (T, 95)

Das Missverständnis besteht darin, dass Julian glaubt, Sigismund geht es um die Erkenntnis, dass Herrschaft auch abseits von Insignien Halt finden kann in der Welt, Sigismund aber meint, dass er sich ganz von der Welt zurückziehen wird. Bei der ersten Einsicht handelt es sich um die von Julian selbst gemachte. Denn auch Julian hatte bis zu diesem Zeitpunkt an eine Gewalt geglaubt, die von Insignien verbürgt sein müsse.

Auf die Ankündigung hin, dass Basilius kommen wird, hatte er sein Haus mit zahlreichen Ornamenten ausgestattet, um diese Basilius darzureichen. Das Beste war gerade gut genug. So wurden die Marderfelle seines Mantels zur „Fußdecke [...] vors Bett für seine Erlaucht“ (T, 275) und die „venezianische Spitze“ der Mutter, die „aufm Altar“ ihren heiligen Platz hatte, wird schlichtweg zum Deckchen für den Nachttisch umfunktioniert. Die Szene soll verdeutlichen: Julian,

so sehr er auch nach politischer Veränderung strebt, ist doch stets Vertreter der alten Ordnung. Er kennt seinen Platz im Weltgefüge. Und dieser ist zu den Füßen des Königs.

Anders als Olivier ist Julian ein Monarchist und damit sicher, dass Basilius seine Würde von Gottes Gnaden innehat. Auch wenn er ihn stürzen und entmachten möchte, im Moment ist Basilius noch König und damit sein Ober. Daher kann dessen Entmachtung für ihn auch nicht irgendwie geschehen, sondern muss vom rechtmäßigen Erben (Sigismund) durchgeführt werden, der als neuer Herrscher offiziell eingesetzt werden soll. Diese Rechtmäßigkeit und Legitimität der Erbfolge stehen — darin erkennt man den Monarchisten in Hofmannsthal — im Zentrum des Stückes. So ist auch Julians erste Reaktion zu verstehen, als sich Sigismund gegen Basilius erhebt:

JULIAN: hat das Reichsbanner an sich gedrückt, wirft sich vor Sigismund auf die Knie, indem er ihm das Banner überreicht und ruft Es lebe der König! (I, 85)

Was Julian nun im darauffolgenden Gespräch im Turm nicht versteht ist, dass Sigismund sich nun nicht der äußeren Insignien verweigert, weil er sie in sich selbst trägt. Er verweigert sich generell dem Spiel der Welt. Damit gleicht er der Figur des Bettlers im *Salzburger großen Welttheater*. Nicht weil er seinen Platz so sicher weiß, dass er sich den Revolutionen der Welt verweigern kann und still und zufrieden seinen Part im Welttheater spielen kann, sondern weil er sich, wie dieser es zu Beginn des Stückes tut, nun ganz weigert, das Kostüm für seine Rolle im Welttheater vor Gott anzulegen. Sigismund wird sich nun selbst zur Bühne: „Aus meiner Brust gebäre ich ihnen die Welt, nach der sie zittern“ (I, 95). Er ist das Neue, das die „ordo“ in und durch sich selbst ausdrücken soll. Das Problem dabei ist jedoch, dass diese Bühne nichts Verbindendes, nichts Soziales hat; keine Anbindung an andere. Olivier hat daher gar nicht so unrecht, wenn er Sigismund gegen Ende des vierten Aufzugs mehrmals als „Kreatur“ bezeichnet, denn dieser steht, wie auch zu Beginn des Stückes, wieder außerhalb des Sozialen, „wie ein Herr oder wie ein Hund“, wie Anton bemerkt (I,

263). Er ist so zwar eine Schwellenfigur der Erneuerung, findet den für Hofmannsthal so wichtigen „Weg ins Soziale“ jedoch selbst nicht.

Und auch am Ende des vierten Aufzugs ist Sigismund alleine. Zwar ist er mit dem Arme-Leute-Heer mitgezogen, den Turm hat er dabei aber dennoch nicht hinter sich gelassen. Obwohl er, wie er sagt, „die Sprache der Welt gelernt“ (T, 118) hat, bleibt er dennoch außerhalb von deren Lauf. Zum Arzt sagt er: „Guter Freund, mein Ort ist ein schreckensvoller Ort, und ich lebe unter den Sternen auch am lichten Tage, und nichts ist da oder nicht da: alles, indem es ist, war schon da.“ (T, 118) Es ist dies die Zeit der „ordo“ die Sigismund als die seine beschreibt. Er steht damit zwar mitten im Weltgeschehen, kann aber dennoch nicht daran teilhaben, da für ihn selbst alles in eins fällt. Es gibt keine Abfolge, keinen Verlauf der Geschichte. Vor seinen Augen ist alles gleich da oder nicht da.

Verstärkt wird diese Darstellung Sigismunds als außerhalb des Weltgeschehens stehend noch durch einige sprachphilosophische Angaben zu seiner Person. Er wird als Plutarch und Marc Aurel lesend dargestellt — der eine ein Hauptvertreter des Attizismus, der auf abstrakte, also vom alltäglichen entkoppelte Weise, das allgemein Gültige fassen möchte, der andere ein Hauptvertreter des Stoizismus. Diese Sprache kann, Julian bemerkt es letztlich, nur das „Obere“ sagen. Sigismund scheitert also in seinem Versuch, die Erbfolge Basilius anzutreten. Und er tut dies, wie ich hier zeigen wollte, nicht nur, weil er einem Attentat zum Opfer fällt, sondern vor allem, weil sein Herrschaftsmodell im Stück als nicht mehr legitim dargestellt wird. Herrschaft ist also in der Krise im *Turm*. Und diese Krise ist vor allem, wie ich gezeigt habe, eine „Krise der Insignien“ und ihrer damit verbundenen repräsentativen Macht. Im Vokabular der Theatersprache, und nichts anderes ist das höfische Zeremoniell als „Welttheater“ bis zu einem gewissen Grad, könnte man auch sagen: das Kostüm des Herrschers hat seine Funktion verloren, seine ehemals gehaltvollen Ornamente können seinen zweiten, unsterblichen Körper nicht mehr zum Vorschein bringen. Diese Krise der

Insignien als Problem der machtlos gewordenen Ornamente traditioneller Herrschaft stehen also, wie ich in meiner bisherigen Analyse gezeigt habe, im Zentrum dieses Stückes.

Legenden. Das Nachleben des Ornaments als Bezugsrahmen eines konservativen Gesellschaftsbildes

Nicht nur in der imaginären Welt des Theaters wird die Krise der Monarchie als Krise des Kostüms inszeniert. Es handelt sich dabei um ein Problem, das auch die historische Realität der Donaumonarchie prägt. Und zwar nicht erst mit deren Abschaffung, sondern schon gut hundert Jahre davor. Hugo von Hofmannsthal erkennt diese Krise, erkennt darin aber auch das Potential für eine neue Form herrschaftlicher Selbstinszenierung. Bevor ich mich zum Schluss dieser Arbeit Hofmannsthals Modell einer politisch imaginären Inszenierung monarchischer Herrschaft und dem damit verbundenen Raum des, wie ich es nenne, „endlosen Ornaments“, zuwende, soll der nun folgende Teil zeigen, dass diese Art des monarchischen Welttheaters a) durchaus schon eine längere, ja sogar typisch österreichische, Tradition hat und b) das Resultat einer politischen Kränkung ist, die meist nicht wahrgenommen bzw. von der großen Kränkung des ersten Weltkriegs und dem damit verbundenen Zerfall der Donaumonarchie überschattet wird, die aber dennoch eine entscheidende Bedeutung hat für die *imaginäre Geschichte*, wie Hofmannsthal und seine Kollegen sie vor Augen haben. Gemeint ist hier jene Kränkung, die verursacht wurde, als das hl. Röm. Reich dt. Nation 1808 zerfällt.



Imaginierte Tradition: Österreich im Spiegel seiner Dichtung

In dem kurzen Text *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* (1916) gibt es eine auffällige Passage, in der Hugo von Hofmannsthal über die Funktion monarchischer Herrschaft spricht:

„Es war innerhalb der deutschen Kultur ein wirklich lebendes, aus dem Volke gekommenes Theater, eine wirkliche Möglichkeit, alles Soziale, Geistige, Gemütliche Form werden zu lassen. Wie weit diese Möglichkeit hinaufgreift, davon könnte man — gar sehr cum grano salis allerdings — ein Exempel sehen in der Gestalt des Kaisers Franz, die ja ganz abgesehen von ihren historischen wirklichen Qualitäten und Mängeln in einer merkwürdigen Weise die Fähigkeit in sich trug, Legende zu werden. So könnte man vielleicht sagen, dass etwas in der Führung einer Figur wie Kaiser Franz, in seiner ganz bewussten Führung, von dem allgemeinen Sinn und Instinkt für das Theater und seine populäre Wirkungskraft ergriffen war. Denn es ist immerhin merkwürdig genug, daß Kaiser Franz, bis zu einem gewissen Momente seines Lebens sehr stark noch großherzoglich-toskanischen Gepräges, also fast romanisch, großer Herr des achtzehnten Jahrhunderts, ungefähr 1808, fast gleichzeitig mit dem Tiroler Volksaufstand, die Haltung die sich später als die Figur des „guten Kaiser Franz“ legendenhaft entwickelt angenommen hat.“⁴¹

In dieser kurzen Passage finden sich m. E. drei grundlegende Thesen Hofmannsthals: Zum einen die oft vertretene These, dass es die Aufgabe des Theaters ist, „alles Soziale, Geistige, Gemütliche Form werden“ zu lassen. Diese Fähigkeit wird hier, so die zweite These, mit erfolgreich ausgeübter monarchischer Souveränität in Verbindung gebracht, denn die Fähigkeit eines Herrschers wie Franz II./I. besteht für Hofmannsthal darin, zur eigenen Legende zu werden, d. h. sich selbst bildlich so zu inszenieren, dass er selbst zu jener Figur wird, die allem „Sozialen, Geistigen, Gemütlichen“ Form geben kann.⁴² Im Welttheater ist der Kaiser so gesehen keine Figur unter

⁴¹ Hofmannsthal, Hugo von: „Österreich im Spiegel seiner Dichtung“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 13-25, hier: S. 15f.

⁴² Zur Funktion der Bildersprache als Figuration der Subjektivität vgl. David Wellbery, Souveränität und Hingabe. Zur Struktur lyrischer Subjektivität bei Hofmannsthal. In: Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne, 20/2012, S. 9-36. Zum Thema der literarischen Inszenierung von Souveränität vgl.: Clemens Pornschlegel, Der literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion der deutschen Dichtung. Freiburg i. Br. 1994.

anderen. Er ist sowohl Figur im Spiel wie auch die Bühne selbst, auf der alle anderen Figuren „Form-Werden“, d. h. ihre Rolle im Welttheater-Komplex finden. Die narrative Figuration, in der diese Form-Werdung als möglich erscheint, ist, so die dritte Setzung der Passage, die Legende.⁴³

In diesem letzten Abschnitt des Kapitels interessiert mich nun vor allem die Annahme, dass der Souverän sich selbst als Legende inszenieren muss, um noch herrschaftlich agieren zu können. Dass er quasi Theater spielen muss, sich selbst auf eine ganz bestimmte Weise inszenieren muss, um sich selbst zur repräsentativen Figur zu machen und so, qua Theater, den Raum des Sozialen herzustellen und zu verbürgen. Was sind die „Insignien“ oder „Ornamente“ einer solchen neuen Herrschaftswürde? Und von welcher Art muss der Körper des Souveräns sein, damit er diese tragen kann? Die alten insignienhaften Ornamente des Herrschers haben keine Gewalt mehr, was ist anders an den neuen Ornamenten?

Die zitierte Passage aus *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* entsteht 1916, also im Todesjahr Franz Josefs und damit im Jahr einer umfassenden Krise der Monarchie. Der Text verweist aber ebenfalls auf eine Krise und zwar auf eine andere, sie wird mit „ungefähr 1808“ angegeben und als Geburtsstunde einer neuen Form souveräner Herrschaft markiert, in welcher der ehemals traditionell herrschende Kaiser zur Legende des „guten Kaiser Franz“ wurde. Ich möchte bei diesem Moment verweilen und den Blick für einen Moment zurückrichten, hin zu jenem Moment, an dem die österreichische Krise im kulturellen Gedächtnis der Monarchie beginnt. Es handelt sich dabei um die Tragik, die mit dem Wechsel der römischen Ziffern hinter dem Namen „Franz“ verbunden ist — vom II. zum I. Von der langen Tradition des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, zurück zum Beginn des Kaisertums Österreich.

⁴³ Das Genre der Legende wird hierbei nicht zufällig gewählt, sondern dient konservativ gesinnten Autoren ab 1916 immer wieder als Schablone, um die Legitimation monarchischer Herrschaft zu beschwören — auch bei anderen konservativen Literaten dieser Zeit.

Schon hier, obwohl damals nur wenig wahrgenommen, muss sich Österreich neu und abseits der langen Tradition des heiligen römischen Reiches deutscher Nation neu erfinden. Schon damals war das Reich, in dem einstmals die Sonne nicht untergegangen war, zusammengestutzt worden. 1916 besinnt man sich wieder auf diese Krise und betrachtet die Wege raus aus selbiger nun als mögliche positive Vorlage, um mit der eigenen aktuellen Krise umgehen zu lernen. Wer war dieser Kaiser Franz II./I. und was macht ihn zu einer solch positiven Vorlage? Wieso scheint er das Problem der wirkungslos gewordenen Insignien gelöst zu haben?



Ein Blumenkaiser und ein grüner Rebell

Der „gute Kaiser Franz“ ist insofern ein spezieller Kaiser, als er einen Leib hat, aber, für eine gewisse Zeit zumindest, in „zwei Gestalten wandelt“. Wenn im *Turm* Basilius zu Sigismund sagt: „Es ist von nun ab ein König in Polen: aber er wandelt in zwei Gestalten“(T, 84), so ist Franz die Umkehr davon. Er ist eine Gestalt, die aber zwei Könige (bzw. in diesem Fall zwei Kaiser) repräsentiert. Doch in welche Richtung auch verdoppelt wird, das Problem bleibt: Leib und herrschaftliche Würde sind voneinander getrennt und das Gleichgewicht ist durch die Verdopplung nur einer Seite gestört. Die Harmonie war auch schon vorher gestört, die Verdopplung soll eigentlich dazu dienen, sie wiederherzustellen: Der in Bedrängnis geratene Basilius („Nun aber ist seit Jahr und Tag die Hölle los gegen Uns ... und Unser Weg ist ins Nicht-mehr-Gangbare geraten“ (T, 42)) hofft auf Sigismund, um seinen Feinden, den Rebellen, zu trotzen. Und auch Franz muss sich aus Angst vor dem vor den Toren stehenden Rebellen Napoleon verdoppeln. Doch in beiden Fällen kann auch diese Verdopplung die Harmonie nicht mehr herstellen. Ja, sie scheint den Prozess des Verfalls noch zusätzlich zu beschleunigen: Sigismund antwortet Basilius darauf mit: „Wer bist

du, Satan, der mir Vater und Mutter unterschlägt? Beglaubige dich!” (T, 328), und schlägt ihm ins Gesicht und auch Franz verliert letztlich ein Kaiserreich — und zwar das entscheidende, das Jahrtausendealte.

Wer also ist dieser Franz? Franz, der 1768 in Florenz geboren wird und dort auch bis zu seinem 16. Lebensjahr aufwächst, wird am 1. März 1792, inmitten der Revolutionswirren in Frankreich zum Kaiser, und zwar zum letzten Kaiser des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, gekrönt. Er wird vom Volksmund später auch der „Blumenkaiser“ genannt, weil er wie alle Habsburger ein Handwerk erlernen musste und so die Gärtnerei für sich entdeckt hat, und weil er als milder und guter Kaiser galt, eben der „gute Kaiser Franz“, von dem Hofmannsthal in der oben zitierten Passage gesprochen hat.

Noch während des jakobinischen Terrors ins Amt gekommen, eröffnet ihm das revolutionäre Frankreich keine zwei Monate nach der Inauguration den Krieg. Seine Tante Marie Antoinette wird im August festgenommen. Im November besetzen die Franzosen die österreichischen Niederlande, im Jänner 1793 wird zuerst Ludwig XVI guillotiniert, kurz darauf folgt Marie Antoinette. Franz ist in diesem turbulenten ersten Jahr seiner Regentschaft gerade 24 Jahre alt. Auch die nächsten Jahre werden nicht besser. Die antifranzösische Koalition mit Preußen scheidet (1795), Frankreich hat die jakobinische Schreckensherrschaft und die Konterrevolution hinter sich gebracht. Mit einer völlig neuen Armee, der „levée en masse“, einer Volksarmee also,⁴⁴ wendet es sich nun gegen die alten Monarchen, die als Feinde der Völker dargestellt werden. Frankreich, nun unter Napoleon, marschiert Richtung Osten, vertreibt die Österreicher aus Oberitalien und dringt bis in die Steiermark vor. Die Toskana, in der Franz aufgewachsen ist, geht verloren, ebenso Udine. Napoleon gestaltet die europäische Landkarte neu und verdrängt Österreich daraus.⁴⁵ Dem Kaiser des heiligen Römischen Reiches verschwindet sein Reich unter der Nase. Stattdessen steht er sich nun einer

⁴⁴ Vacha, Brigitte (Hg.): *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte*. Graz u.a.: Styria 1992, S. 357.

⁴⁵ Ebda, S. 358.

Reihe von Königreichen und Großherzogtümern gegenüber, die die Kernlande umgeben, in denen er immer noch bloßer Erzherzog ist.

1804 wird es dann endgültig eng für den habsburgischen Monarchen. Er, Kaiser eines de facto auf der Landkarte nicht mehr existierenden Reiches, bedroht von mächtiger werdenden Fürsten in Bayern und Baden Württemberg, erhält nun mit Napoleon einen neuen kaiserlichen Gegenspieler, einen, der auch tatsächlich ein Reich hinter sich hat. Nachdem der Senat in Paris am 18. Mai 1804 beschließt, die Regierung der Republik einem Kaiser zu übertragen, steht Franz unter Zugzwang. Am 10. August 1804 reagiert er, indem er der Staatskonferenz mitteilt, dass er den Titel „Kaiser von Österreich“ annehmen wird. Diese neue Würde ist für den jeweiligen Regenten des Hauses erblich, ohne dass die Verfassung der einzelnen Erbländer gesichert sein muss. Die turbulenten Zeiten zwingen Franz, zumindest das eigene Haus und dessen Kernbesitz zu schützen. Franz ist nun ein Kaiser, der in zweierlei Gestalt wandelt: als Kaiser des heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und als Kaiser von Österreich. Gefallen tut er sich damit keinen großen, der „doppelte Kaiser Franz“⁴⁶, hat damit zwar seinen Rang aufgebessert, seine Legitimität aber eingebüßt, denn das Reichsrecht des heiligen Römischen Reiches, den Konsens aller betroffenen Stände einzuholen, war missachtet worden, weswegen Franz nun nicht mehr argumentieren kann, Bewahrer und Schützer der alten Verfassung zu sein. Durch die Verdopplung der Kaiserwürde kann Franz zwar die Kernlande schützen, hat letztlich einen längeren Atem als Napoleon und wird so auch am Ende die Landkarte erneut umgestalten können. Seine von Gottesgnaden gegebene Legitimität musste er jedoch abgeben.

Eine Entscheidung bringt die „Dreikaiserschlacht“ bei Austerlitz am 2. Dezember 1805. Die drei Kaiser: Napoleon, Franz und Zar Alexander I repräsentieren dabei allerdings vier Kaisertümer. Das Schicksal des traditionsreichsten — des heiligen Römischen Reiches — das zu diesem Zeitpunkt auf

⁴⁶ Ebda, S. 362.

der Landkarte nur mehr schlecht als recht existiert, wird bei dieser Schlacht festgeschrieben. Im Frieden vom Preßburg verlieren die Habsburger dann auch Gebiete an allen Enden. Die Souveränität der neuen Königreiche Bayern und Württemberg muss anerkannt werden. Am 6. August 1806 legt Franz, der Forderung Napoleons nachkommend, die Krone des heilig römischen Kaisers ab.

Zu den Besitzverlusten gehört auch die Grafschaft Tirol, die an Bayern abgetreten werden musste. 1808 wird die Tiroler Verfassung aufgelöst. Als Österreich Frankreich dann am 9. April 1808 den Krieg erklärt, erheben sich überall in Tirol bewaffnete Bauernschaften, die über weite Strecken des Aufstandes ihre Aktionen ohne Oberbefehlshaber durchführen. Eine Ausnahme sind dabei die Kämpfe um Sterzing unter Andreas Hofer. Am 29.5. versichert Franz noch, keinen anderen Vertrag zu unterschreiben als einen, der Tirol für immer an das Kaiserreich bindet. Nach der Schlacht bei Wagram (12.7.) muss er allerdings einwilligen Tirol aufzugeben (Znaimer Waffenstillstand). Die Widerstandsgruppen in Südtirol (unter Andreas Hofer) schlagen jedoch die französischen Truppen, die sich dann nach der Schlacht am Bergisel (12./13. August) vorerst ganz zurückziehen. Auch nicht unerheblich ist, dass sich im Zuge des Volksaufstandes auch weite Teile der salzburgischen Bevölkerung mit den Tirolern solidarisieren und gegen die bayrische Bevölkerung vorgehen (der Steinpass und der Pass Lueg werden eingenommen). Das alles hilft insofern wenig, als im Friedensvertrag von Schönbrunn (14.10.1809) festgelegt wird, dass Franz auf Tirol verzichtet. Erst nach der Niederlage Napoleons 1814 fällt Tirol wieder an Österreich. Im „Wiener Kongress“, bei dem sich vor allem Metternich als schlauer Netzwerker herausstellt, kann sich das Kaisertum Österreich nun, von Napoleon befreit, wieder royal gebärden. Die Revolutionsjahre haben jedoch, und das bemerkt auch Hofmannsthal, ihre Spuren hinterlassen.

Die Fäden zieht nun Metternich. Franz I. agiert nicht mehr herrschaftlich, sondern die Haydensche Kaiserhymne erfüllend, nun als „guter Kaiser Franz“. War er in den ersten Jahren seiner

Regentschaft für zu „Vielregieren“ kritisiert worden,⁴⁷ so agiert er nun als der gutmütige Landesvater. Franz II. ist ein anderer als Franz I. Hatte Franz II. herrschaftlich, großherzoglich agiert, viel regiert und sich als großer Machthaber präsentiert, so vermittelt Franz I., trotzdem er durchaus eine harte Hand hat, den Eindruck einer milden Regierung. „Man hätt’ halt können“ ist eine Wendung, mit der man ihn oft in Verbindung bringt. Seine Sprache ist mundartlich wienerisch gefärbt, er ist kein Freund des Zeremoniells und der aufwendigen Repräsentation, was sich vor allem in der späten Phase seiner Regentschaft bemerkbar macht. Bei der Ausrufung des Kaisertums Österreich im Jahr 1804 wird daher auch auf eine feierliche Krönung zum Kaiser verzichtet.⁴⁸ Der frisch gebackene Kaiser erhält auch keine eigene Kaiserkrone, sondern verwendet ein Museumsstück, eine Privatkrone, die einst Rudolf II. hatte herstellen lassen. Kaiserliche Insignien sind ihm zuwider. Dies scheint auch eines der ikonischsten Portraits von ihm zu vermitteln: (Abb. 27).

Beim zweiten Pariser Frieden hätten die Mächte einer Wiedererrichtung des römisch-deutschen Kaisertums zugestimmt, doch Franz verzichtet freiwillig darauf: „Wenn sie mi wieder so mach’n woll’n, wie I gewest bin, so dank I gar schön — woll’n sie mi aber anders mach’n, so bin I curios, wie sie das anstell’n werd’n“.⁴⁹ Das alte Reich ist dahin und Franz trägt es mit Fassung, nun geht es darum, das neue Kaiserreich Österreich zu stärken und überhaupt erst einmal zu legitimieren, d. h. mit Bedeutung zu erfüllen. In diesem Zusammenhang sind auch die nationalistischen Bewegungen zu verstehen, die zum zentralen Problem des Kaisertums Österreich wurden — letztlich ist die Monarchie ja auch daran zerbrochen.

Abseits der nationalistischen Strömungen gibt es in der Ära Franz I. — besser bekannt als Vormärz oder die Zeit Metternichs — auch ein anderes kulturelles Imaginäres, das das Selbstbild des

⁴⁷ Ebda, S. 355.

⁴⁸ Ebda, S. 356.

⁴⁹ Ebda, S. 374.

neuen quasi-legitimen Kaiserreichs Österreich stärkt. Tirol, Salzburg und, ganz generell, das Phantasma der Region und Naturverbundenheit spielen dafür eine ganz besondere Rolle. Und auch dieses Selbstbild hat einen monarchischen Vorläufer, in dessen Tradition auch der Kinderkönig steht. Gemeint ist der Bruder des Kaisers, Erzherzog Johann.

„Habsburgs grüner Rebell“, wie Erzherzog Johann genannt wird, hatte sich die liberalen Ideen des Vaters und des Onkels bewahrt und ist, wie der Journalist Hans Magenschab in seiner Biographie schreibt: „Die markante Figur eines demokratischen Rebellen im Hause Habsburg“.⁵⁰ Er selbst, mehr Sage als tatsächlicher Herrscher, inszeniert sich als „volkstümliche[] Gestalt eines noblen Jägers im sauberen Steirergewand“⁵¹ (Abb. 28).

Auf Grund von Meinungsverschiedenheiten zieht er sich nach 1813 vom politischen Leben zurück, geht in die Steiermark, heiratet das „Ausseer Postmädl“ Anna Plochl, wird vom Erzherzog-Johann-Jodler besungen und ist, auch ohne politisches Amt, durchaus reformerisch tätig: er gründet das Johanneum sowie zahlreiche weitere gemeinnützige Institutionen, legt landwirtschaftliche Mustergüter an und baut die Semmeringstraße der Südbahn. Von den Massen der Großstadt (Wien) hält er sich fern. Gegenbild der „vermoderten Welt der Stadt“ sind für ihn die Berge, denen er sich in romantischer Naturschwärmerei zuwendet. Er schwärmt von der unberührten Natur, für die freien Bauern der Eidgenossenschaft oder vom Tirol des Andreas Hofer. Seinerzeit hatte er die Landesverteidigung von Tirol organisiert und eng mit Andreas Hofer zusammengearbeitet. Bei aller Naturschwärmerei ist Johann aber auch sehr empfänglich für Neuerungen und Reformen. Hoffnung auf Fortschritt und sehr praktische Reformen verbinden sich bei ihm mit dem Rückzug in eine idyllische Gegenwelt. Auf einer Englandreise 1815/16 hat er die industrialisierte Welt kennengelernt. James Watt hat ihm persönlich seine Dampfmaschine vorgeführt. Darüber und über die

⁵⁰ Magenschab, Hans: *Erzherzog Johann. Habsburgs grüner Rebell*. Heyne: München 2002, S. 384.

⁵¹ Vacha, S. 384.

neuentwickelte Gasbeleuchtung korrespondierte er mit Metternich.⁵² In der Revolution von 1848 spielt der „grüne Rebell“ noch einmal eine Rolle in der Politik. Er wird von der Frankfurter Nationalversammlung zum Reichsverweser bestellt und versucht ausgleichend zu wirken. Rückwirkend lässt sich erkennen, dass der liberale Johann Hoffnungen und Zukunftschancen des neuen Kaisertums Österreich verkörpert hat, die sein regierende Bruder (Franz) und dessen Sohn (Ferdinand) unter der Leitung von Metternich verspielt hatten.

Die Verklärung der österreichischen Geschichte als legendenhafte Naturgeschichte hat ihren historisch datierbaren Ursprung also im frühen 19. Jahrhundert und lässt sich anhand des Imagekults rund um Franz I. und dessen Bruder Erzherzog Johann erkennen. Es ist daher, wie ich meine, kein Zufall, dass Hofmannsthal den Wandel des Souveräns zur Legende an diesen Figuren festmacht. Er hat vielmehr erkannt, dass der Wandel der Selbstinszenierung eine kompensierende Reaktion auf die durch den Verlust des heiligen römischen Reiches erlittene Kränkung darstellt. Gerade um 1916, also im Todesjahr Franz Josefs, spricht Hofmannsthal immer wieder von Legenden in Zusammenhang mit monarchischen Figuren des Hauses Habsburg. Hier noch eine weitere Stelle aus dem Text *Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung* (ebenfalls von 1916):

„[...] Das Volk will großer Männer und großer Taten Andenken lebendig dahintragen in seinen Legenden und Liedern, in seinen Anekdoten und Redensarten, dies sind ihm die goldenen Fäden im Gewebe des Daseins. Wo ihm große Männer nicht nahe sind nach Zeit und Ort, da behilft es sich mit guten: so lebt die Legende vom Erzherzog Johann in der Steiermark fort.“⁵³

Auch hier wird wieder über Johann gesprochen und erneut geschieht dies unter Bezugnahme auf die Form der Legende. Diese stellt einen Lebensmantel dar („Gewebe des Daseins“), ein das Volk umgebendes Kleid. Ein solcher Mantel scheint für Hofmannsthal dazu zu dienen, dieses Volk

⁵² Ebda, S. 384.

⁵³ Hofmannsthal, „Österreichische Bibliothek“, S. 437.

untereinander zu verbinden sowie es auch an sein eignes „Dasein“, also seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu binden. Der Mantel dient dabei explizit als ein Gewebe, das sich am Platz einer Leere entspinnt. Wo die „großen Männer“ nicht mehr nahe sind — Franz Josef war, wie gesagt, am 16. November desselben Jahres gestorben — sollen die „guten“ der Legende allen einen existentiellen Halt im Sein geben.

In Zeiten der Krise erinnert sich Hofmannsthal also an eine frühere Krise der Monarchie und erkennt dort ein Herrschaftsmodell theatral-legendenhafter Selbstinszenierung, das er als positiven Ausweg erkennt. Findet eine ähnliche Suchbewegung auch im *Turm* statt? Ich meine, ja. Auch dort gibt es, wie ich nun abschließend zeige eine „gute“ Legendengestalt — nämlich den „Kinderkönig“. Dieser sollte, so meine These, als ästhetisches Programm verstanden werden, als ein Projekt, das zeigt, wie man sich auch nach 1918 positiv auf die habsburgische Souveränität berufen kann. So kann man Österreich auch weiterhin, was Hofmannsthal ja unbedingt möchte, eine besondere „Sendung“ zusprechen. Dazu gilt es, den Raum der „imaginären Geschichte“ als ornamentalen Legendenraum zu verstehen. Was genau damit gemeint ist, möchte ich im Folgenden ausführen.



K. K.: Die Legende vom Kinderkönig

Um zu zeigen, warum Hofmannsthal ab 1916 bevorzugt die Form der Legende immer wieder ins Feld führt, wenn er von Monarchen spricht, möchte ich zunächst ein paar Worte darüber sagen, wo diese Form herkommt, beziehungsweise was ihr Zweck ist. Die narrative Form der Legende entsteht in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten und hat ihren Ursprung in einer christlich katholischen

Tradition und Praxis. In seinem Buch zu den „Kleinen Formen“⁵⁴ führt André Jolles drei Aspekte an, um die Form der Legende zu charakterisieren:

Legenden sind, erstens, religiöse Legitimationsverfahren, die zur Beweissicherung bei Heiligsprechungen dienen. Die Heiligsprechung einer Person ist an die Institution Kirche gebunden und gleicht der Form nach einem Gerichtsverfahren, d. h. es werden dabei „Beweise“ gesammelt, die sicherstellen, dass es sich bei der im Zentrum der Aufmerksamkeit befindlichen Person um eine Heilige oder einen Heiligen handelt. Generell sollten zwischen dem Tod der oder des designierten Heiligen und der Eröffnung des Verfahrens zur Heiligsprechung mindestens 50 Jahre liegen. Die Zeit soll dafür genützt werden, zu sehen, ob die oder der potentiell Heilige auch nach seinem oder ihrem Tod noch Wunder tut und somit die Kriterien erfüllt.

Zweitens, und damit verbunden, berichten Legenden von Wundern und hier vor allem von solchen, die sich posthum ereignen und damit weniger der sterblichen Person selbst zugeschrieben werden, sondern ihrem heiligen zweiten Körper. Ebenso wie der Souverän hat so gesehen auch der Heilige zwei Körper — einerseits seinen sterblichen Körper, also seine persönlich Vita⁵⁵ und andererseits seinen heiligen Körper. Dieser ist jedoch, wie auch der Körper des Königs, nicht natürlich gegeben, sondern wird ebenfalls durch Insignien hergestellt und verbürgt. Der Unterschied zwischen königlichem und heiligem zweiten Körper besteht dabei jedoch darin, dass die Insignien des königlichen Körpers an den ersten, den kreatürlichen Körper gebunden sind, die Insignien des heiligen Körpers jedoch auch, und sogar vor allem, abgelöst von diesem kreatürlichen Körper ihre Wirkung entfalten. Letztere haben weniger mit der Person selbst zu tun als mit ihrem Grab, dem Ort, wo sie zuletzt gewohnt hat, ihren Kleidern, Gegenständen oder auch ihrem Blut oder sogar

⁵⁴ Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer 1965.

⁵⁵ Bis auf wenige Ausnahmen (zum Beispiel Franz von Assisi) spielt die persönliche Lebensgeschichte der Heiligen keinerlei Rolle.

Teilen ihres Körpers (im Fall der Blut und Knochenreliquien), die gerade in Abwesenheit der Person selbst wirken.

Und letztlich, dies ergibt sich aus dem eben gesagten, sind Legenden auch an keinen historischen Verlauf gebunden. Da sie nicht an die Vita der oder des Heiligen gebunden sind, müssen sie sich an keine geschichtliche Abfolge halten. Ihre Zeit ist nicht die des Weltgeschehens, sondern jene der „ordo“, einer überhistorischen Zeit in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht als Kontinuum, sondern als gleichwertig vor dem Auge Gottes imaginiert werden. Die Heiligen werden ihres unmittelbar geschichtlichen Daseins enthoben und zu ahistorischen, vorbildhaften Einzelbildern gemacht. Im *Turm* wird der „Kinderkönig“ als eine solche gleichsam heilige Figur gegen Ende des Stückes einem deus ex machina gleich eingeführt.

Während Basilius mit seinem Leib „gewuchert“ hat und Sigismund den Fehler begangen hat, ihn gar nicht mehr anzuerkennen, verhält es sich beim Heer der Kinder anders. Dies wird schon durch die Bezeichnung angedeutet, durch die sie im Stück vorgestellt werden: Es sind „die Grünen“ (T, 119), die als in mehrfacher Weise naturverbunden dargestellt werden.

Sie kommen aus den „Wäldern“, leben auf den „Weiden“ und folgen dem Rhythmus der Jahreszeiten, denn sie leben „solange bis ein harter Winter kommt und sie alle erfrieren“ (T, 120). Sie sind wie die Pflanzen selbst, sind „Heilkräuter“ (T, 137). Außerdem praktizieren sie nicht entfremdende Arbeit. Sie „pflügen und leben wieder wie die Menschen vordem“. Sie „verrichten Handwerk“, „bauen Hütten“, „halten Feuer auf der Esse und schmieden die Schwerter zu Pflugscharen um.“ (T, 120) Sie sprechen eine an der Natur orientierte Sprache, die zeigen soll, wie unmittelbar sie mit allen Einzelheiten der Natur verbunden sind, während ihnen alles gleichsam bedeutungsvoll und zum höheren Bild werden kann. Ihre Sprache ist von barock-allegorischer Natur: „Das Licht ist sanft, und ich höre die Sichel gehen im Gras und die Schwaden über die Sense fallen“ (T, 137), sagt einer. Der andere ergänzt: „Gewaltig! Die Lerche ist gewaltig! Und die Sonne

zeigt ihr herrliches Haus und alles deutet auf einen Punkt.“ (T, 137) Die natürlichen Gegenstände sind also ihre Insignien, mit denen sie im barock-allegorischen Welttheater hantieren.

Die Figur des Kinderkönigs dient im Stück als jener Punkt, an dem die Einheit von „Oben“ und „Unten“, Natur und Geist, in eins fallen. Denn von ihm erzählt man sich:

„Er soll des Königs Basilius Kind sein, von einem schönen wilden Weib, die ihn auf der Jagdhütte bediente — aber sowie er zur Welt kam, von der Mutter in die Wälder verschleppt ohne Kenntnis: er keiner Kindschaft, so der König seiner Vaterschaft.“ (T, 120)

Die dynastische Abstammung des Kinderkönigs wird hier, und das ist meiner Meinung nach ganz entscheidend, in der Form der Legende erzählt: er „soll“ das Kind des Königs und einer Bergwirtin sein, gewiss ist es nicht, es gibt keine Beweise und außerdem ist er „gewählt“ (T, 120). „Soll sein“ drückt aber nicht nur den Möglichkeitssinn aus, sondern auch eine Aufforderung „ihr sollt ihn so sehen, als ob“. Damit kommt die Legitimierung des Kinderkönigs von denen, die ihn zum König machen und die Geschichte glauben und so weitererzählen. Das ist der Modus der Legende, die der oder dem Heiligen oder auch Märtyrer Wunder nachsagt und gleichzeitig dazu auffordert, diese zu glauben und zu verbreiten, wodurch er letztlich legitimiert, also zum Heiligen wird. Möglich wird dieses Zur-Legende-Werden allerdings erst, da „die alten Könige [...] tot [sind]“, wie Sigismund sagt: „die Gewohnheiten vernichtet, das Verbundene aufgelöst.“ (T, 131)

„Wo [...] große Männer nicht nahe sind nach Zeit und Ort“, da soll man, wie Hofmannsthal es ausgedrückt hat, auf die guten der Legende zurückgreifen. Sigismund ist so ein großer Mann, der aber nicht mehr da ist. In der Art, wie der Kinderkönig sich auf ihn bezieht, wird deutlich, dass er dem Kinderheer als Heiliger dient. So sagt der Kinderkönig ganz am Ende des Stückes: „Hebet ihn auf. Wir brauchen sein Grab, unseren Wohnsitz zu heiligen.“ (T, 139) Die Reliquien Sigismunds sowie sein Grab werden so zu Dingen, die auch ohne ihn wirkmächtig sind. Sie erfüllen so die

Forderung der neuen Zeit und sind der Welt immanente Dinge, die eigenmächtig Kraft wirken, ohne an einen Herrscher-Körper gebunden werden zu müssen. Sie liegen im Boden und dienen so auf gleichsam natürliche Weise dazu, eine neue Staatsordnung zu gründen.

Die Figur des Kinderkönigs erfüllt dabei eine Doppelfunktion: einerseits bezieht er sich auf Sigismund auf eine Weise, die diesem sein Recht als Heiligem zukommen lässt, andererseits ist der Kinderkönig selbst eine legendenhafte Figur, dem man heilende Wirkung („Heilkräuter sein“) nachsagt. Er ist kein klassischer Monarch, da er ein gewählter Volksvertreter ist, aber es ist sicher kein Zufall, dass er sich bewusst in die Tradition Sigismunds und all der anderen „großen Männer“ stellt. Damit trägt er die Tradition der „Sendung Österreichs“ weiter fort, sodass die Heilsgeschichte auch nach Habsburg und im Zeitalter der Massendemokratie wirksam bleibt.

So verstehe ich auch den letzten Satz der Kinderkönigfassung: „Vorwärts und folget mit mir diesem Toten.“ In der Abwesenheit „großer Herrscher“ dient die Legende dazu, an diese und damit an die (Heils-)Geschichte anzuknüpfen. Dass dies gelingen kann, wird erst durch einen narrativen Kniff möglich: In den Legenden der „Österreichischen Sendung“ geht es nicht um einzelne Herrscher, die gibt es ja nicht mehr, sondern um „verheiligte“ Herrscherkörper. Sie dienen als Bilder, als Vignetten, die zu einem Gewebe — eben jenem Gewebe des „Daseins“ von dem Hofmannsthal spricht — zusammengesponnen werden können und dabei eine dahinterstehende transzendente Ordnung zeigen sollen. Eben diese Ordnung, so scheint die Hoffnung, würde die „Sendung“ Österreichs evident werden lassen, auch ohne dass es dafür der geographischen oder souveränen Einheit bedürfen würde.

Damit die Legende wirken kann, soll sie nach- und weitererzählt werden. Das tut der Kinderkönig, indem er sein Haus auf dem Grab Sigismunds errichtet. So wird er auch selbst zum Erben und souveränen Träger dieser Tradition. Nach dem Ende der Monarchie können die

Legenden so die Wunder und Tugenden weitertragen, allem Sozialen, Geistigen und Gemütlichen Form zu geben und so das heilsgeschichtlich Gute zu verbürgen.

Liest man die Kinderkönigfassung auf diese Weise, so lässt sich erkennen, dass Hofmannsthal unterschiedliche Formen der Gewalt nicht wertfrei nebeneinander stellt, sondern so präsentiert, dass sie letztlich in einer ganz bestimmten, modifizierten Form von Monarchie münden.

ABBILDUNGEN: KAPITEL IV

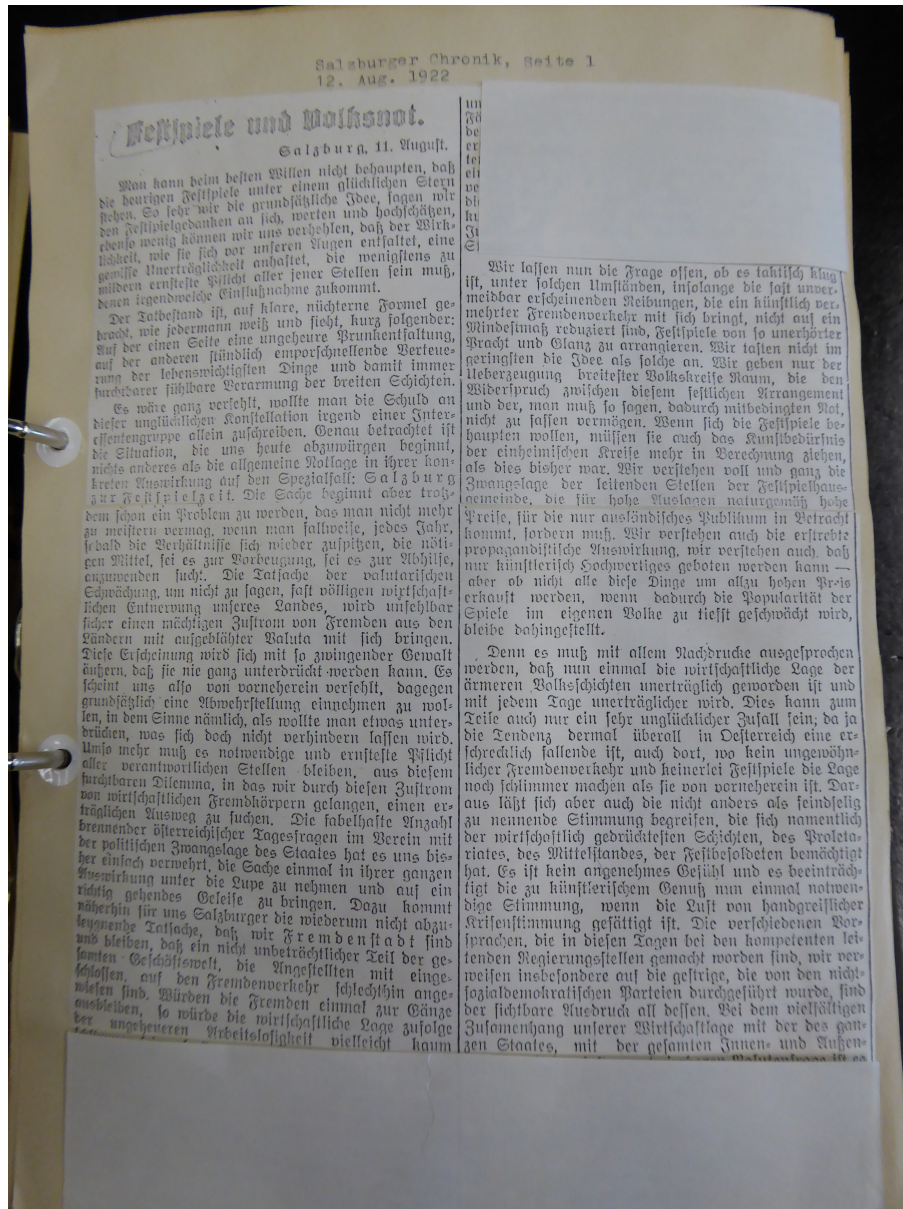


Abb. IV. 1 *Festspiele und Volksnot* (1922), Archiv der Salzburger Festspiele



Abb. IV. 2 *Kaiser Franz II./I. im österreichischen Kaiserornat* (1832), Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. IV. 3 *Erzherzog Johann am Hochschwab* (1839), Joanneum, Graz

ORIENTIERUNG: DAS ENDLOSE ORNAMENT

Ich möchte nun abschließend noch einige Details näher beleuchten, die erschließen sollen, nach welchen Mustern und Strukturen jener zuvor dargestellte Legendenraum funktioniert und was seine Verbindung zur Form des Ornaments für mich nahelegt. Legenden sind, wie in Kapitel IV gezeigt, Heiligengeschichten mit denen *Zeit* (nämlich das Kirchenjahr) strukturiert wird. Sie sind aber, abseits der christlich-katholischen Tradition, auch Indizes, mit denen Raum strukturiert und damit Orientierung geschaffen werden kann. Denn das Wort „Legende“ beschreibt auch einen integralen Bestandteil von Karten. Karten wiederum, insbesondere Landkarten, sind zweidimensionale ausschnittshafte und skalierte Darstellungen der Welt. Sie dienen dazu, dem Einzelnen einen Überblick zu verschaffen, sodass er sich im Raum verorten, sich orientieren und gegebenenfalls seinen ihm angedachten Platz finden kann.

Den Schnittpunkt zwischen der schematisierten Abbildung und der tatsächlichen Wirklichkeit bildet die Legende. Genau in dieser Hinsicht erfüllt sie dieselbe Funktion wie das, ebenfalls janusköpfige, Ornament. Beide sind sowohl bedeutungsvoller Rand wie auch Bild selbst. Zumeist am unteren Rand des Bildes angebracht, erschließt sich von der Legende aus das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit. Sie übernimmt damit, wie auch das Ornament¹, eine Art meta-indexikalische Funktion, indem sie jeden Punkt der Karte nicht nur in Relation zu anderen Punkten lesbar macht, sondern ihm auch einen indexikalischen Wert in der Welt zuteilt. Erst durch die Legende erhält die idealisierte Abbildung der Natur in der Karte einen objektiven Wert. Das heißt also, nur vom Rand des Bildes her wird die Karte als Abbild der Welt lesbar. Sie dient damit als Deutungshorizont und Erklärung der im Bild möglicherweise als enigmatisch erscheinenden Zeichen. Legenden sind damit

¹ Vgl. dazu Kapitel I dieser Arbeit.

Lesehilfen zweiter Ordnung. Genau in diesem Punkt, der, wie ich meine, auch entscheidend dafür ist, Hofmannsthals Konzept von Macht und Wirklichkeit zu verstehen, konvergieren die beiden Konzepte der Heiligen- und der Karten-Legende. Es handelt sich hierbei um einen Modus der Darstellung, bei dem im Bild selbst die Möglichkeit eingeschlossen liegt, das, wie Erik Vogt es nennt, „Produkt historischer Kontingenzen als Natürliches“² auszugeben. Das Legitimations- und Welterklärungsverfahren der Legende vermag dies, indem dort ein fiktiver Raum als Korrelat des Naturrums gesetzt wird.

Im *Turm*, darauf verweist schon der Name des Stückes, ist es zunächst besagter Turm, der sich sowohl geographisch als auch symbolisch am Rand der Gesellschaft befindet. Es handelt sich dabei um einen atopischen Raum, der zwar im Reich, aber eben an dessen Grenze gerade durch seine Andersheit dazugehört. Die Entscheidung Hofmannsthals, den „Turm“ ins Zentrum des Stückes zu rücken und nicht mehr länger den „Traum“ als Ort der Wahrheit zu bestimmen, weist darauf hin, dass dieser Raum kein innerpsychischer, sondern ein explizit politischer sein soll. Der „Turm“ steht im Grenzgebiet, von wo aus sich die Wahrheit über die Zukunft der Monarchie, also das Schicksal Basilius, offenbart. In der „Kinderkönigfassung“ wird der Lokus des Turmes vom Rand her in die Mitte des Reiches selbst aufgelöst. Stellvertretend für ihn stehen die Reliquien und das Grab Sigismunds, auf dem die Kinderschar ihr neues Reich gründen wird. Von dort aus wird der atopische, rechtlose Rand stets im Zentrum sein und der Gewalt der Kinderschar ihre naturwüchsige Legitimität verleihen.

Die Voraussetzung für Hofmannsthals Legenden-Modell ist demnach gerade nicht die Geschlossenheit einer mittelalterlichen „ordo“-Idee, sondern die Phantasie eines Raumes, der erst durch die ästhetische Bearbeitung der Natur erschaffen wird. Darin liegt das spezifische Erbe des Jugendstilornaments, wie ich es in dieser Arbeit dargestellt habe. Jener Raum ist aber nun nicht mehr

² Vogt, Erik: *Zugänge zur politischen Ästhetik. Lacoue-Labarthe, Derrida, Hofmannsthal, Žižek, Sartre, Agamben*. Wien: Turia+Kant 2002, S. 54.

der einer individuellen Psyche, sondern einer, einem kollektiven Unbewussten gleichend, des Politischen. Der Unterschied ist fein aber entscheidend.

Während die „ordo“ des Mittelalters von einer zwar verborgenen aber dennoch als ganzes gegebenen Wahrheit ausgegangen war, die entdeckt, also aus der Tiefe an die Oberfläche befördert werden soll, geht Hofmannsthals mittelalternde Legendenversion von einer zwar als ursprünglich ontologisch voll imaginierten, nun aber deformierten Gesellschaft aus. Der ontologische Status der Wahrheit ist hier viel prekärer, da der *ordo*-Raum Hofmannsthals nicht gegeben ist, sondern erst geschaffen werden muss. Wie dieser Schaffensprozess im Raum des Politischen verläuft, habe ich anhand der Kinderkönig-Figur im *Turm* nachvollziehen können.

Hofmannsthal hat selbst einen Namen für diese Art der Raumkonstitution — er nennt es seine „konservative Revolution“³. Es handelt sich dabei um den Vorgang, in dem die ästhetische Praxis der Legendenbildung naturalisiert wird, sodass historisch Kontingentes als Teil eines größeren Ganzen imaginiert werden kann. Für Hofmannsthal ist dieses große Ganze die „Österreichische Sendung“, die als heilsgeschichtlich-realer Naturraum urbar gemacht werden kann.

Ziel der „konservativen Revolution“ ist es, wie in den meisten Revolutionen, ein neues, revolutionäres, Subjekt hervorzubringen. Im Fall Hofmannsthals handelt es sich dabei um das österreichische Subjekt, von dem nach dem Ende der Monarchie nicht so recht klar ist, was seine Essenz ist. Ab 1916 spricht Hofmannsthal diesen Mangel immer wieder in seinen ästhetisch-politischen Schriften an. Der Wunsch, ein solches Subjekt hervorzubringen, gipfelt letztlich im Text *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927), in dem Hofmannsthal auch den Begriff der „konservativen Revolution“ zum ersten Mal ins Feld führt.

Der Prozess, der in der „konservativen Revolution“ imaginiert wird, ist jener der Hervorbringung eines neuen *alten* Subjekts. Ihm liegt eine Legende in drei Phasen zu Grunde: Am

³ Vgl. Hofmannsthal, „Schrifttum“, S. 41.

Anfang war das Mittelalter, das ein einheitlicher Raum mit unverrückbarer transzendenter Ordnung gewesen sein soll. In der Renaissance hat sich jedoch ein Bruch ereignet, der dazu geführt hat, dass der Mensch in der gegenwärtigen, modernen Form auf der Bühne des Weltgeschehens erscheinen konnte. Nun, in der letzten Stufe der „konservativen Revolution“ geht es darum, dieses moderne Subjekt wieder mit der Sicherheit eines transzendenten Raumes auszustatten.

Die „konservative Revolution“, wie Hofmannsthal sie anbietet, ist keine materielle, sondern vor allem eine sprachliche. Das liegt daran, dass es in ihr vor allem darum geht, das österreichische Subjekt hervorzubringen, dass das Subjekt für Hofmannsthal aber immer ein sprachliches ist. Dass Hofmannsthal Sprache als unerlässlich für das Individuum denkt, habe ich bereits vor allem in Kapitel II dieser Arbeit gezeigt. Hier, bei der Konstitution des politischen Raumes als „imaginäre Geschichte“ geht es nun aber darum, die Sprache von jeglicher Individualität und Ideosynkratie frei zu machen und zum Medium des universal gültigen zu machen. Hofmannsthals Ausdruck dafür ist das *Schrifttum*. Es wäre jedoch zu einfach, sich jenes *Schrifttum* als objektiven, totalen geschlossenen Raum vorzustellen. Tatsächlich gleicht es der Struktur der Legende, wie ich sie vorher beschrieben habe. An den Objekten, historischen Figuren und Orten soll sich die Bedeutung der individuellen Sprache verobjektivieren und so eine bestimmte — nämlich habsburgische — Geschichte weiterschreiben.

Ästhetische Signifikation verbindet sich auf diese Weise mit politischer Repräsentation, um einen sich organisch formierenden ornamentalen Raum des Politischen zu schaffen. In diesem dienen die „Bilder der Vergangenheit“ als Vignetten und Knotenpunkte, die ahistorisch nebeneinander stehen und so die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie sie dem Mittelalter unterstellt wurde, wieder auferstehen lassen kann. Gelänge dies, so könnte man einen als organisch einheitlich erscheinenden Raum herstellen, in dem gesellschaftliche Antagonismen als überwunden erscheinen würden.

Der Unterschied zum Mittelalter liegt dabei jedoch darin, dass dort die Antagonismen ertragen wurden, weil die innerweltlichen „Rollen“ als gerecht durch Gott vergeben angesehen wurden. Diese Rollenverteilung ist es, die Hofmannsthal am Mittelalter interessiert und die er vor allem in seinen Salzburger Stücken⁴ inszeniert. Was Hofmannsthals spezifische politische Theologie auszeichnet, besteht darin, dass die Gesellschaft sowie deren Raum nicht von vornherein bestehen, sondern erst hervorgebracht werden sollen.⁵ Die Selbsthervorbringung soll sich anhand von Kunstwerken vollziehen — Hofmannsthal ist durchaus ein Anhänger der Idee der „Dichturfürsten“. Durch sie soll die Szene gleichsam der Legende in Natur verwandelt werden.

Letztlich geht es also, wie auch schon was den Naturraum und die Psyche anbelangte, darum, das „Außen“ zu kolonisieren und sich wieder einzuverleiben. Im Falle des politischen Raumes stellt dies jedoch ein ungemein gewaltsames Vorgehen dar. Andersheit kann in einem solchen Modell nicht toleriert werden. Anders als die in dieser Zeit schon laut werdenden Nationalsozialisten soll das Andere jedoch nicht getötet werden, sondern wird einverleibt. Hofmannsthal ist stolz auf den ehemaligen Vielvölkerstaat. Klar ist allerdings, dass dieses Völkergemisch nicht gleichwertig nebeneinander steht, sondern jedes seinen Platz haben soll. Und der vorrangige Platz gebührt in diesem Szenario natürlich dem „bayrisch-österreichischen“ Kulturgut. Der Raum, der so hergestellt wird, gleicht dem *Salzburger kleinen Welttheater* — der Bettler soll letztlich nicht aufbegehren, sondern seinen Platz im „Teppich des Lebens“ einnehmen. Das Nachleben des Jugendstilornaments als Kompensationsmodell der Kränkungen der Moderne erweist sich so als durchaus problematisches Konstrukt: Wirklichkeit wird erzeugt, indem Andersheit einverleibt wird — endlos und ohne außen. Das Ornament ist eben doch gefährlich.

⁴ Im *Salzburger großen Welttheater* (1922), im *Jederman* (1911) aber eben auch im *Turm*.

⁵ Es handelt sich dabei um die barocke Idee des Spiels, wo eben jenes dazu dient, eine in der Immanenz verborgene transzendente Wahrheit zu entfalten.

BIBLIOGRAPHIE

- Albrecht, Michael et. al. (Hgs.): *Aufklärung. Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Thema: Die natürliche Theologie bei Christian Wolff. Bd. 23.* Hamburg: Meiner 2011.
- Alt, Peter-André: „Hofmannsthal und die „Blätter für die Kunst““. In: Deterding, Klaus (Hg.): *Wahrnehmungen im Poetischen All. Festschrift für Alfred Behrmann zum 65. Geburtstag.* Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1993.
- Arburg, Hans-Georg von: *Alles Fassade. „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870.* München: Wilhelm Fink 2008.
- Artemidorus Daldianus: *Symbolik der Träume. Übersetzt von Friedrich-S. Kraus.* Wien: A. Hartleben 1881.
- Ausstellungskatalog: *Das Große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele von A-Z.* Salzburg 2010.
- Bahr, Hermann: „Die Hauptstadt von Europa. Eine Phantasie in Salzburg“. In: *Bildung. Essays.* Schnödl, Gottfried (Hg.) Weimar: VDG 2010, S. 87-93.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Binz, Karl: *Über den Traum. Nach einem 1876 gehaltenen öffentlichen Vortrag.* Bonn: Marcus 1878.
- Bisanz, Hans: „Gebrauchsgraphik und Buchkunst“. In: Brandstätter, Christian et. al.: *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne.* München: dtv 2011, S. 77-91.
- Bisanz-Prakken, Marian: „The Hagengesellschaft and the Siebener-Club. The Roots of the Secession“. In: Dies.: *Nuda Veritas.* Budapest: Szépműv. Múzeum 2010, S. 37-52.
- Boccacio, Giovanni: *Das Decameron.* Stuttgart: Reclam 2012.
- Boehm, Gottfried: „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“. In: Hüppauf Bernd und Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft.* München: Wilhelm Fink 2006.
- Brandstetter, Gabriele: „Bild-Löschung und Bild-Belebung. Imagination und Narration bei E.T.A. Hoffmann, Balzac und Hofmannsthal“. In: Hüppauf Bernd und Christoph Wulf (Hgs.): *Bild und Einbildungskraft.* München: Wilhelm Fink 2006, S. 294-310.
- Breidbach, Olaf (Hg.): *Kunstformen der Natur. Ernst Haeckel. Kunstformen aus dem Meer. 135 Farbtafeln. Mit einem Vorwort von Olaf Breidbach sowie Beiträgen von Olaf Breidbach und Irenäus Eibl-Eibesfeld.* München et. al.: Prestel 2012.
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie.* München: Piper 1964.

- Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Bd. III. Malerei.* Basel: Schweighauserische Verlagsbuchhandlung 1860.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño.* Torino: Cheroni 1949.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie.* Frankfurt/Main 1974.
- Didi-Huberman, Georges: „Die ästhetische Immanenz“. In: Hüppauf, Bernd und Christoph Wulf (Hgs.): *Bild und Einbildungskraft.* München: Wilhelm Fink 2006, S. 65-79.
- Duby, Georges: *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter.* München: dtv 1993.
- Edler, Arnfried: *Robert Schumann und seine Zeit.* Laaber: Laaber Verlag 2008.
- Erk, Vinzenz van: *Über den Unterschied von Traum und Wachen.* Prag: Tempsky 1874.
- Fechner, Gustav Theodor: *Elemente der Psychophysik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860.
- Festspiele und Volksnot. Salzburger Chronik vom 12. August 1922, S. 1 (Archiv der Salzburger Festspiele, Salzburg)
- Foucault, Michelle: *Die Ordnung der Dinge.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Fiedler, Conrad: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst.* Ratingen: Henn 1970.
- Franz, Rainald: „Stilvermeidung und Naturnachahmung. Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluß auf die Ornamentik des Jugendstils in Österreich“. In: Aesch, Erna et. al. (Hgs.): *Welträtsel und Lebenswunder. Ernst Haeckel — Werk, Wirkung und Folgen.* Ausstellungskatalog 1998.
- Freud, Sigmund: *Briefe 1873-1939.* Frankfurt/Main: Fischer 1960.
- : „Das Ich und das Es“. In: *Studienausgabe. Bd. III. Psychologie des Unbewußten.* Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 273-330.
- : „Das Unheimliche“. In: *Studienausgabe. Bd. IV. Psychologische Schriften.* Frankfurt/Main: Fischer 1970, S. 241-274.
- : „Die Traumdeutung“. In: *Studienausgabe. Bd. II. Die Traumdeutung.* Frankfurt/Main: Fischer 2001.
- : „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“. In: *Studienausgabe. Bd. I. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge.* Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 496-516.
- : „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“. In: *Gesammelte Werke. Bd. XII.* Frankfurt/Main: Fischer S. 3-12.

- : „Entwurf einer Psychologie“. In: *Gesammelte Werke. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938* (PEP Online Archive)
- : „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. In: *Gesammelte Werke. Bd. X*. Frankfurt/Main: Fischer 1946, S. 126-136.
- : „Konstruktionen in der Analyse“. In: *Gesammelte Werke. Bd. XVI*. Frankfurt/Main 1950, S. 43-56.
- : „Psychotherapie der Hysterie“. In: *Gesammelte Werke. Bd. I*. Frankfurt/Main: Fischer 1952, S. 252-312.
- : „Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie“ (PEP Online Archive)
- Freud, Sigmund und Josef Breuer: „Studien über Hysterie. Krankengeschichten“. In: *Gesammelte Werke. Bd. 17*. Frankfurt/Main: Fischer 1951.
- Geisenhanslücke, Achim: *Der Buchstabe des Geistes. Postfigurationen der Allegorie von Bunyan zu Nietzsche*. München: Fink 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Leipzig: Reclam [s. a.]
- : *Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs*. Max Hecker (Hg.). Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1907.
- : *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Gotha: Ettingersche Buchhandlung 1790.
- Goldmann, Stefan: *Via regia zum Unbewußten. Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003.
- Gombrich, Ernst: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart: Klett-Cotta 1982.
- Gomperz, Theodor: *Traumdeutung und Zauberei. Ein Blick auf das Wesen des Aberglaubens*. Wien: Carl Gerold 1966.
- Graham Reynolds, Diana: *Alois Riegl and the Politics of Art History. Intellectual Traditions and Austrian Identity in Fin-de-Siècle Vienna*. San Diego: University of California, Dissertation 1997.
- Grottewitz, Curt: „Où est Schopenhauer? Zur Psychologie der modernen Literatur [1890]“. In: Wunberg, Gotthart und Stefan Dietrich (Hgs.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Freiburg: Rombach 1998, S. 115-122.
- Gubser, Michael: *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press 2006.

- Haeckel, Ernst: *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers vorgetragen am 9. October 1892 in Altenburg*. Bonn: Verlag von Emil Strauss 1893.
- : *Kunstformen aus dem Meer. Die Radiolarien. Der Radiolarien-Atlas von 1862. Mit einer Einführung von Olaf Breidbach*. München: Prestel Verlag 2005.
- : *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe, Lamarck im Besonderen. Vierte verbesserte Auflage*. Berlin: Verlag von Georg Reimer 1873.
- Hasubek, Peter (Hg.): *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Schmidt 1982.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. II*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.
- Heidelberger, Michael: „Fechner und das Unbewusste“. In: Meischner-Metge, Anneros (Hg.): *Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung. Ehrensymposium aus Anlass seines 200. Geburtstages und 8. Fachtagung der Fachgruppe Geschichte der Psychologie der Deutschen Gesellschaft für Psychologie*. Leipzig: Leipziger Univ. Verlag 2010, S. 65-99.
- Helmholtz, Herman von: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig: Voss 1867.
- Herbart, Johann Friedrich: *Lehrbuch zur Psychologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- : *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Sämtliche Werke 6. Schriften zur Psychologie. Zweiter Theil*. Leipzig: Voss 1850.
- Herder, Johann Gottfried: *Adrastea. Werke. Bd. 14*. Leipzig: Hartknoch 1801.
- Hérouard, Béatrice: „„Bindung-Entbindung“. Das Ich Freuds, bewegt durch die Erfindung Fechners der psychophysischen Tätigkeiten“. In: Meischner-Mettge, Anneros (Hg.): *Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung. Ehrensymposium aus Anlass seines 200. Geburtstages und 8. Fachtagung der Fachgruppe Geschichte der Psychologie der Deutschen Gesellschaft für Psychologie*. Leipzig: Leipziger Univ. Verlag 2010, S. 187-192.
- Hildebrandt, Friedrich Wilhelm: *Der Traum und seine Verwertung fürs Leben. Eine psychologische Studie*. Leipzig: Schloemp 1875.
- Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann. Reclam XL. Text und Kontext*. Stuttgart: Reclam 2015.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Ad me Ipsum“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925-1929*. Schoeller, Bernd und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 597-628.
- : „Ausstellung der Münchner „Sezession“ und der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 553-560.

- : „Ballade des äußeren Lebens“. In: *Sämtliche Werke. Bd. I. Gedichte 1*. Weber, Eugene (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1984, S. 44.
- : Hofmannsthal, Hugo von; Beer-Hofmann, Richard und Eugene Weber (Hg.): Briefwechsel. Frankfurt/Main: Fischer 1972.
- : „Buch der Freunde“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III*. Schoeller, Bernd und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 233-302.
- : „Das Glück am Weg“. In: *Sämtliche Werke. Bd. XXVIII. Erzählungen 1*. Ritter, Ellen (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1975, S. 5-11.
- : „Das kleine Welttheater“. In: *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hübner, Götz Eberhard et. al. (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 131-150.
- : „Das Märchen der 672. Nacht“. In: *Sämtliche Werke XXVIII. Erzählungen 1*. Ritter, Ellen (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1975, S. 13-30.
- : „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925-1929*. Schoeller, Bernd und Ingeborg Beyer-Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1980, S. 24-41.
- : „Der Tod des Tizian“. In: *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hübner, Götz Eberhard et. al. (Hgs.). Fischer, Frankfurt/Main 1982, 37-53.
- : „Der Tor und der Tod“. In: *Sämtliche Werke III. Dramen 1*. Hübner, Götz Eberhard et. al. (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 61-81.
- : „Der Turm“. In: *Sämtliche Werke XVI.1. Dramen 14.1*. Bellmann, Werner (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1990 und *Sämtliche Werke XVI.2. Dramen 14.2*. Bellmann Werner und Ingeborg Beyer Ahlert (Hgs.). Frankfurt/Main: Fischer 2000.
- : „Die Malerei in Wien“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 525-528.
- : „Ein Brief“. In: *Sämtliche Werke. Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Ritter, Ellen (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 45-55.
- : „Festspiele in Salzburg“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 264-269.
- : „Franz Stuck“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 529-533.
- : „Internationale Kunst-Ausstellung 1894“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 534-545.

- : „Österreich im Spiegel seiner Dichtung“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 13-25.
- : „Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 432-442.
- : „Wiener Brief [III]“. In: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II. 1914-1924*. Schoeller, Bernd (Hg.). Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 285-294
- Hofmannsthal, Hugo von; Beer-Hofmann, Richard und Eugene Weber (Hg.): *Briefwechsel*. Frankfurt/Main: 1972.
- Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*. Dresden und Basel: Verlag der Kunst 2007.
- Hönnighausen, Gisela (Hg.): *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Stuttgart: Reclam 1992.
- Huch, Ricarda: „Symbolistik vor hundert Jahren“. In: *Ver Sacrum*. Heft 3, März 1898. Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Hg.) Wien: Gerlach & Schenk, S. 7-18.
- Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein: Athenäum 1986.
- Jean Paul: „Vorschule der Ästhetik“. In: Müller, Josef (Hg.): *Vorschule der Ästhetik. Nebst eigenen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Mit einer Einführung in Jean Pauls Gedankenwelt von Johannes Volkelt*. Leipzig: Meiner 1923.
- Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer 1965.
- Jonas, Hans: „Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildes“. In: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink 1994, S. 105-125.
- Jones, Owen: *The grammar of ornament. A unique collection of more than 2350 classic patterns. Illustrated by examples from various styles of ornament*. London: Herbert Press 2010.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München: dtv 1990.
- Karthus, Ute: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam 1986.
- Kleeberg, Bernhard: *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*. Köln et. al.: Böhlau 2005.
- König, Christoph: *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen: Wallstein 2001.

- Kroll, Frank-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim et. al.: Georg Olms Verlag 1987.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch 8. Die Übertragung*. Wien: Turia + Kant, 2008.
- Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2009.
- Leniaud, Jean-Michel: *Jugendstil*. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2010.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Der Besitzer des Bogens“. In: *Fabeln*. Leipzig: Georg Westermann 1965.
- Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen*. Wien: Metroverlag 2012.
- Leonhard, Karin: „Ornament und Zeitlichkeit. Kartusche, Rocaille, Arabeske“. In: Kisser, Thomas: *Bild und Zeit*. München: Wilhelm Fink 2001, S. 63-86.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer 1900.
- Magenschab, Hans: *Erzherzog Johann. Habsburgs grüner Rebell*. Heyne: München 2002.
- Meier-Graefe, Julius: *Der moderne Impressionismus. Mit einer kolorierten Kunstbeilage und sieben Vollbildern in Tonätzung*. Berlin: Julius Bard 1903.
- Moréas, Jean: *Das symbolistische Manifest*.
https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html. Web 2 Sept. 2015.
- Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793. Mit einer Einführung von Hanno-Walter Krieff*. Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl 1986.
- Munch, Anders V.: *Der stillose Stil. Adolf Loos*. München: Wilhelm Fink 2005.
- Musset, Alfred de: *Nouvelles de Alfred de Musset. Les deux maîtresses. Emmeline. Le fils du Titien. Frédéric du Bernerette*. Boston: Adamant Media Corporation 2001.
- Nicolaus, Ute: *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“. In: *Werke in vier Bänden. Bd. I*. Stenzel, Gerhard (Hg.). Salzburg: Caesar Verlag 1983, S. 577-651.
- Porschlegel, Clemens: *Der literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion der deutschen Dichtung*. Freiburg i. Br.: DeGruyter 1994.
- Polany, Michael: „Was ist ein Bild“. In: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild*. München: Wilhelm Fink 1994, S. 148-162.

- Radestock, Paul: *Schlaf und Traum. Eine physiologisch-psychologische Untersuchung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1879.
- Renner, Ursula: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthal's Texten*. Freiburg: Rombach 2000.
- Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Verlag von Georg Siemens 1893.
- Rood, Ogden: *Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe*. Leipzig: Brockhaus 1880.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam 1998.
- : „Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist (1753). In: Zischler, Hans (Hg.): *Jean-Jacques Rousseau. Sozialphilosophische und politische Schriften*. München: Artemis & Winkler 1996.
- Ruckhofer, Walter: *Spur und Bahnung. Studie zur konstitutiven Rolle des Gedächtnisses im psychischen Apparat bei Freud*. Wien: Dissertation Universität Wien.
- Santner, Eric: *The Royal Remains. The People's two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press 2011.
- Schafter, Debra: *The Order of Ornament the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Meiner 1957.
- Scherner, Carl: *Entdeckungen auf dem Gebiete der Seele. Bd. 1. Das Leben des Traums*. Berlin: Schindler 1861.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam 2000.
- : *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam 2002.
- Schlink, Wilhelm: *Tizian*. München: Beck 2008.
- Schneider, Sabine: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.
- : *Verbeißung der Bilder. Das andere Medium der Literatur um 1900*. Oldenburg: De Gruyter 2006.
- Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: H.C. Beck 1993.
- Schwarz, Olaf: *Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in der Literatur und Psychologie um 1900*. Kiel: Ludwig.

- Semper, Gottfried: *Gesammelte Schriften. Bd. 2. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Bd. 1. Textile Kunst.* Henrik Karge (Hg.). Hildesheim et. al.: Olms-Weidman 2008.
- Siebeck, Hermann: *Traumleben der Seele.* Berlin: Habel 1877.
- Simmel, Georg: „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“. In: Kramme, Rüdiger et. al. (Hgs.): *Gesamtausgabe. Bd. 7. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 101-108.
- Spies, Christian: „Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild“. In: Beyer, Vera und Christian Spies (Hgs.): *Ornament. Motiv — Modus — Bild.* München: Wilhelm Fink, S. 377-407.
- Steinberg, Michael P.: *The meaning of the Salzburg festival. Austra as theater and ideology, 1890-1938.* Ithaca und London: Cornell Univ. Press 1990.
- Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de Siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4.* Beese, Henriette (Hg.). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975.
- Tarot, Rolf: *Daseinsformen und dichterische Struktur.* Tübingen: Niemeyer 1970.
- Twellmann, Marcus: *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt.* München: Wilhelm Fink 2004.
- Vacha, Brigitte (Hg.): *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte.* Graz et. al.: Styria 1992.
- Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Hg.): *Ver Sacrum.* Jahrgang 1/Heft 1. Wien: Gerlach & Schenk 1889.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 2.* Reutlingen: Mäcken 1846.
- Vogel, Juliane: „Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal“. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne.* 1/1993. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Neumann, Gerhard et. al. (Hgs.). Freiburg: Romberg, S. 165-182.
- Vogt, Erik: *Zugänge zur politischen Ästhetik. Lacoue-Labarthe, Derrida, Hofmannsthal, Žižek, Sartre, Agamben.* Wien: Turia+Kant 2002.
- Volkelt, Johannes: *Die Traum-Phantasie.* Stuttgart: Meyer & Zeller 1875.
- Wegener, Mai: *Neuronen und Neurosen. Der psychische Apparat bei Freud und Lacan. Ein historisch-theoretischer Versuch zu Freuds Entwurf von 1895.* München: Fink 2004.
- Weinzierl, Ulrich: *Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild.* Frankfurt/Main: Fischer 2007.

- Wellbery, David: „Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation“. In: Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 175-204.
- : *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1984.
- : „Souveränität und Hingabe. Zur Struktur lyrischer Subjektivität bei Hofmannsthal“. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 20/2012. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Neumann, Gerhard et. al. (Hgs.). Freiburg: Romberg, S. 9-36.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. Leipzig: Johann Gottfried Dyck 1762.
- : *Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen*. Dresden: Waltherische Hofbuchhandlung 1764.
- : *Versuch über die Allegorie. Besonders für die Kunst*. Dresden: Walther 1766.
- Wolf, Norbert: *Jugendstil*. München et. al.: Prestl [s. a.].
- Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Basel: Schwabe 2009.
- Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann 1902.
- Wyess, Beat: *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin: Insel Verlag 2010.
- Zoelly-Wagner, Corinne: *Die „Neuen Deutschen Beiträge“: Hugo von Hofmannsthals Europa-Utopie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010.