

Der Marschall von Bassompierre und sein Erlebnis

Versuch einer Analyse der Hofmannsthalschen Novelle

1.1. Entstehung und thematische Grundlage der Novelle

Nach der Beendigung seines Romanistikstudiums in Wien, verbrachte der 26jährige Hugo von Hofmannsthal den Frühling des Jahres 1900 in Paris. Während dieses Aufenthaltes schrieb und übersetzte der damals schon bekannte Dichter sehr viel; die zwischen dem 21. und dem 24. April entstandene Novelle, das *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*¹, die wir im weiteren unter die Lupe zu nehmen beabsichtigen, gehört zu den Produkten dieser fruchtbaren Pariser Zeit.

Die Ereignisse, von denen in der Novelle berichtet wird, sind nicht Hofmannsthals eigene Erfindung. Die Geschichte stammt aus den Memoiren des Marschalls von Bassompierre, eines französischen Abenteurers des 17. Jahrhunderts. In der deutschsprachigen Literatur wurde das Thema durch Goethe bekannt, der den Originaltext ins Deutsche übersetzte und in sein Werk *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* einfügte.² Obwohl Hofmannsthal – wie wir mit Recht vermuten können – das französische Original kannte, verfertigte er keine eigene deutsche Übersetzung, sondern stützte sich auf Goethes Text, aus dem er den größten Teil wörtlich übernahm. Hofmannsthals Version der Novelle ist jedoch drei- bis vierfach länger als die Goethesche Fassung; der Text des vorliegenden Werkes stammt also überwiegend vom österreichischen Dichter selbst.

Hofmannsthals Verfahren, d.h. die wörtliche Übernahme des Goethe-Textes, fand bei der zeitgenössischen Kritik keine einstimmig positive Aufnahme. Nach der Veröffentlichung des ersten Teiles der Novelle wurde der Autor vom *Deutschen Volksblatt* des Plagiats bezichtigt. Auf diese Beschuldigung reagierte der Dichter in einer dem zweiten Teil beigefügten Anmerkung. Darin betont er, daß er angenommen habe, daß das Publikum Goethes Werk in der Hand hat und daß er es deswegen überflüssig gefunden habe, ausdrücklich darauf hinzuweisen. Es geht aus der Anmerkung eindeutig hervor, daß Hofmannsthal dem Leser sogar empfiehlt, die deutsche Originalübersetzung zu Hand zu nehmen, um mit der Hilfe derselben sich „über das Verhältnis des Überlieferten zu [seiner] dichterischen Ausgestaltung des Stoffes“ orientieren

zu können".³ Karl Kraus lehnte die Anklage des *Deutschen Volksblattes* ebenfalls ab, indem er in seiner Zeitschrift *Die Fackel* folgendes schrieb: „... was Ungebildete hier Plagiat nennen, ist in Wahrheit Zitat“.⁴

Um die Frage, die sich im Problem „Zitat oder Plagiat“ stellt, beantworten zu können, müssen wir die seltsame „ergänzende“ Methode Hofmannsthals sowie das Verhältnis der beiden Texte etwas näher untersuchen.

2. Die Novelle als eine „ergänzte“ Fassung. Vergleich des Hofmannsthal-Textes mit der Goetheschen Originalübersetzung

2.1. Der Text als „Schreibübung“

In einem Brief aus dem Jahr 1919 bezeichnete Hofmannsthal das *Erlebnis* und eine andere Erzählung, die *Reitergeschichte*, als „Schreibübungen“. Wenn wir diesen Ausdruck in einem relativ breiten Sinne auffassen, so sind die beiden Novellen nicht die einzigen Werke im prosaischen Schaffen Hofmannsthals, die als „Schreibübung“ bezeichnet werden sollten. Hermann Broch⁵ stellt uns die zwischen 1894 und 1919 entstandenen Erzählungen des Dichters als eine Serie von experimentellen Versuchen dar. Diese Werke seien als eine Reihe von Konfrontationen mit verschiedenen Stilen und Ausdrucksweisen auf dem Weg zum eigenen Ton zu betrachten. Die Serie soll mit dem *Märchen der 672. Nacht* (1894) begonnen und mit der Novelle *Die Frau ohne Schatten* (1919) geendet haben. Die *Reitergeschichte* (1898) und der *Bassompierre* seien zwei Versionen der traumhaftigen Darstellungsweise.

Die Tatsache, daß Hofmannsthal in seiner eigenen retrospektiven Beurteilung nicht alle, sondern nur die beiden letzten Erzählungen als „Schreibübungen“ bezeichnete, scheint jedoch darauf hinzuweisen, daß der Dichter den Ausdruck in einem spezifischeren Sinne benutzte. Die Bearbeitung eines schon vorliegenden Werkes, aus dem man nicht nur das Thema, sondern auch den größten Teil des Textes übernimmt, kann zweifellos als eine virtuose Stilübung aufgefaßt werden. Mit der Vorsicht eines Chirurgen entfernte Hofmannsthal bestimmte kleine Teile des Originaltextes, und baute gleichzeitig neue Elemente ein, ohne dabei mit dem Stil des Originals in Konflikt zu geraten.

Die Arbeit des Dichters war aber mehr als bloße Stilmachung. Obwohl seine Möglichkeiten durch die Notwendigkeit eingeschränkt waren, den nicht besonders kunstvoll gestalteten Memoirentext zu erhalten, gelang es Hofmannsthal, die Geschichte mit neuen, im Original nicht vorhandenen künstlerischen Inhalten zu versehen, ohne, wie gesagt, die Homogenität des Textes zu zerstören.

Der Ausdruck „Schreibübung“ bezeichnet also, zumindest im Falle des *Bassompierre*, die Tätigkeit des Dichters in zwei Richtungen: 1. Die stilistische

Ebene, d.h. die Ergänzung der Goetheschen Fassung im Stil derselben. Das ist eigentlich eine Aufgabe für den Sprachvirtuosen, nicht für den Künstler; 2. die Ebene des künstlerischen Inhalts. Auf diesem Gebiet ist Hofmannsthals große dichterische Leistung erkennbar, und hier läßt sich seine Fassung deutlich von dem Originalwerk unterscheiden.

An diesem Punkt der Untersuchung der Novelle kann die Anklage des Plagiats schon zurückgewiesen werden. Es ist einerseits offensichtlich, daß der Dichter durch die Übernahme des Originaltextes seine eigene Arbeit nicht zu erleichtern suchte; im Gegenteil, er hat sich eine schwere Aufgabe gestellt, woraus ihm aber kein Vorwurf gemacht werden kann. Andererseits kann sich die Anklage des Plagiats nur auf die Ebene der (stilistischen) Gestaltung des Textes beziehen, welche aber ihre Bedeutung nur im Spiegel der zweiten, der künstlerischen Ebene erhält, d.h. die Rolle und der Wert des Originaltextes und des Originalstils in der Erzählung ist ganz und gar von Hofmannsthals eigener dichterischer Leistung abhängig. Wenn wir also Hofmannsthal einen Plagiator nennen wollen, weil er ein fremdes Werk bearbeitete und weiterentwickelte, so müssen wir mit Goethe dasselbe tun, der seinerseits die wörtliche Übersetzung des Originaltextes als einen Teil seines eigenen Werkes veröffentlichte.

2.2. Tradition und Gegenwart bei Hofmannsthal

Hofmannsthals Sprachvirtuosität, seine Fähigkeit, die Stile verschiedener Epochen für seine künstlerischen Absichten zu benutzen, ist wohlbekannt (denken wir z.B. an seine Bearbeitungen antiker Tragödien, mittelalterlicher Spiele, Rokokomodien). Zmegac schreibt folgendes über ihn:

Hofmannsthal strebte danach, mit seiner literarischen Universalität in allen Gattungen: Gedichten, Dramen, Librettos, Erzählungen, Essays und Kritiken noch einmal die ganze Spannweite der europäischen literarischen Tradition zu umfassen und in konservativem Geiste einige ihrer Formen zu erneuern.⁶

Bei der „Erneuerung“ des Überlieferten, bei seiner „dichterischen Ausgestaltung des Stoffes“ benutzt Hofmannsthal, wie wir im weiteren sehen werden, künstlerische Ausdrucksmittel, die erst nach der Entstehung des Originals gebräuchlich wurden, d.h. sich erst in späteren literaturhistorischen Epochen, vor allem in der Romantik, verbreiteten. Die Tatsache, daß der Dichter in seiner Anmerkung zum Werk einen Vergleich der beiden Texte vorschlägt, scheint unter anderem darauf hinzuweisen, daß Hofmannsthal den Kontrast zwischen den „alten“ Ausdrucksmitteln des Originals und den „neuen“ in den eigenen Textteilen seiner Fassung, unterstreichen will.

Obwohl wir beim Vergleich der Texte diesen Kontrast finden können, empfinden wir ihn beim „naiven“ Lesen der Hofmannsthalschen Novelle gar nicht. Diese Tatsache ist nicht nur ein Beweis für die künstlerischen Fähigkeiten des Dichters, sondern auch ein Beweis für die objektive Möglichkeit einer solchen „ergänzenden“ Bearbeitung eines alten Textes. Diese Möglichkeit, und darauf möchte uns Hofmannsthal vielleicht aufmerksam machen, ist der Kontinuität der literarischen Tradition zu verdanken.

Es ist bemerkenswert, daß die Suche nach den Wurzeln, nach den Beweisen des Daseins einer literarischen Tradition eine für die sich von der klassischen Überlieferung befreiende Romantik charakteristische Bestrebung war, als diese Aktivität hauptsächlich der Legitimation der eigenen neuen literarischen Haltung diene. Durch den Nachweis von Vorgängern wollten die Romantiker die ausschließliche Legitimität der antiken Tradition in Frage stellen, um ihre Ablehnung der literarischen „Vorschriften“ der Klassik rechtfertigen zu können.

Im Gegensatz zu den romantischen Absichten scheint Hofmannsthal mit seinem Rückgriff auf ältere Werke in eine umgekehrte Richtung zu streben. In seiner Zeit gab es keine verpflichtende einheitliche Tradition mehr, gegen die er sich hätte auflehnen müssen, um neue Wege zeigen zu können. Im Gegenteil, Hofmannsthal lebte in einer Zeit, in der die alten Strukturen zerfielen, und in dieser Atmosphäre der Jahrhundertwende übernahm der Dichter die Aufgabe, die ursprüngliche Einheit hinter der gegenwärtigen Mannigfaltigkeit aufzuzeigen und zurückblickend, „in konservativem Geiste“ die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden.

Um die mehr praktische Seite der „erneuernden“ Technik Hofmannsthals genauer sehen zu können, untersuchen wir im folgenden die auffälligsten Unterschiede zwischen dem Originaltext und der neuen Fassung.

2.3. Unterschiede im Text der beiden Fassungen

Wie schon erwähnt wurde, baute Hofmannsthal fast jedes Wort der Goetheschen Originalübersetzung in seinen eigenen Text ein. Manchmal ließ er mehrere nacheinanderfolgende Sätze aus der Überlieferung unberührt und verwendete sie in einem Block (am Anfang und am Ende der Novelle finden wir solche Stellen), meistens baute er jedoch ergänzende Wörter und Phrasen in die Sätze des Originals ein. In manchen Fällen wurde der Goethesche Text in dem Maße zerstückelt, daß wir einzelne Wörter, Phrasen oder halbe Sätze des Originals nur hie und da in den Sätzen Hofmannsthals wiederentdecken.

Goethesche Textteile überwiegen am Anfang und am Ende der Novelle. So bekommt der Leser, der sich an das Original erinnert, den Eindruck, daß diese Textstellen eine Art Rahmen der Novelle bilden. In den mittleren Teilen des Werkes finden wir oft mehrere Seiten lang kein einziges zitiertes Wort.

In Goethes Text gibt es nur zwei verhältnismäßig wichtige Stellen, die in der neueren Version völlig ausgelassen wurden.⁷ Da der Inhalt beider Sätze

sexuelle Fragen betrifft und da sie ziemlich direkt formuliert sind, ist es leicht zu verstehen, daß Hofmannsthal sie aufopfern mußte, um die Atmosphäre der Novelle und die Charakterzüge der Hauptfiguren in seiner eigenen Fassung gestalten zu können. Die Entfernung der zwei stilistisch wichtigen Teile des Originals weist darauf hin, daß die Verwirklichung der künstlerischen Absichten für Hofmannsthal viel wichtiger war als die virtuose Arbeit der Erhaltung des Originalstils.

Untersuchen wir jetzt Inhalt und Funktion der von Hofmannsthal stammenden, „ergänzenden“ Textteile. Diese Stellen können grundsätzlich in zwei Kategorien geteilt werden: 1. die in den Originaltext gewobenen Wörter, Phrasen oder Sätze und 2. längere zusammenhängende Textteile ohne, oder mit wenigen Zitatteilen.

Die zur ersten Kategorie gehörenden kleineren Ergänzungen haben die folgenden Hauptfunktionen (in den Beispielen sind die von Hofmannsthal eingefügten Wörter kursiv gedruckt):

- sie erweitern, oder verlängern den bündigen Originaltext, versehen ihn mit Einzelheiten und verlangsamen dadurch das Tempo der Erzählung, z.B. drei oder vier *große Gläser schweren Weins*, „da die Pest sich hie und da zeige *und nicht nur Leute aus dem niedrigen und schmutzigen Volk, sondern auch ein Doktor und ein Domherr schon daran gestorben seien*, so rate er mir [...]“
- sie modifizieren die Charakterzüge der Figuren, z.B. [...] die ich noch diesen Abend mit Briefen *an gewisse Damen* nach Fontainebleu zurückschicken wollte“;
- sie führen neue Figuren ein (z.B. die Kupplerin);
- sie bringen zusätzlich Motive, Symbole, metaphorische Elemente in den Text (z.B. Feuer, Feuerschein).

Die meisten Hofmannsthalschen Ergänzungen erfüllen natürlich mehr als eine der erwähnten Funktionen. Der Unterschied zwischen den beiden Fassungen der Novelle gleicht dem Unterschied zwischen der gedruckten Form eines dramatischen Werkes und der Aufführung desselben Stückes auf der Bühne. Der moderne Theaterregisseur ist bemüht, das Stück den Ausdrucksmöglichkeiten der Bühne anzupassen und am Ende ein neues, eigenes Kunstwerk zustande zu bringen, in dem sich unter anderen seine eigene Auffassung vom Werk widerspiegelt. Hofmannsthal geht auf eine ähnliche Weise vor: er versieht den Text mit neuen Ausdrucksmitteln (z.B. Symbolik, Metaphorik) und läßt dabei seine eigene Interpretation zur Geltung kommen.

Zur zweiten Kategorie der Ergänzungen gehören zwei längere Textteile, die zusammen fast die Hälfte der Hofmannsthalschen Fassung ausmachen. Der erste beschreibt die Ereignisse der paar Stunden zwischen dem Einschlafen des Marschalls und dem Gespräch kurz vor Tagesanbruch. Während auf diese Geschehnisse im Originaltext teils gar nicht, teils nur oberflächlich hingewie-

sen wird (im Memoirentext schläft der Marschall gar nicht ein und von dem Liebesakt wird nur in drei Zeilen berichtet⁸), spielt diese Szene in der Hofmannsthalschen Fassung, wie es schon ihre Länge zeigt, eine sehr wichtige Rolle. Wirkungsvolle Symbolik, ein starker visueller Effekt und die Darstellung einer außergewöhnlichen Stimmung sind für diesen Textteil charakteristisch.

Die zweite längere Hofmannsthalsche Ergänzung⁹ hat eher einen erzählenden Charakter. Der Dichter berichtet, was mit dem Marschall an den drei Tagen geschah, die zwischen der ersten und der geplanten zweiten Zusammenkunft mit der Krämerin vergingen. Von diesen Geschehnissen wird im Originaltext nichts erwähnt. Diese lange Interpolation hat eine die Spannung vergrößernde, retardierende Funktion, indem sie die wachsende Ungeduld des Marschalls schildert und verschiedene, die schlechten Vorahnungen des Lesers verstärkende Elemente enthält. Eine neue Figur, die des Krämers, tritt auch hier auf.

Trotz seines erzählenden Charakters hilft dieser Textteil dem Leser nicht weiter bei einer logischen Erklärung der Geschehnisse. Wir erfahren nicht mehr über die geheimnisvolle Krämerin, ja begegnen sogar noch einer anderen, genauso rätselhaften Figur. Die Situation des Titelhelden, eine des Unwissenden, des nur Ahnenden, ist auch die Situation des Lesers. Wir sind gezwungen, alles mit den Augen des Marschalls zu sehen, da uns die Geschichte nicht von einem allwissenden Erzähler, sondern von der Hauptfigur selbst dargestellt wird.

Dieser zweite längere Textteil von Hofmannsthal ist auch darum wichtig, weil in ihm der Kontrast zwischen der scheinbaren Aktivität und der eigentlichen Passivität des Marschalls zum Vorschein kommt. Diese Paradoxie ist in der ganzen Novelle, besonders in der zweiten Hälfte spürbar. Der Ablauf der Geschichte der Frau folgt einer inneren Logik, die sich in dumpfen Vorahnungen zeigt, und die der Marschall weder verstehen noch verändern kann. Der Leser spürt, daß im Hintergrund viel Wichtiges geschieht, während er mit dem Marschall auf die zweite Zusammenkunft wartet. Er bekommt aber nichts davon mit. Hofmannsthals Erzähltechnik erspart dem Leser die Zeit der Ungewißheit nicht: die Atmosphäre und die Anspielungen weisen auf eine andere, parallel ablaufende Geschichte hin, die wir nur erahnen können.

In den folgenden Teilen des Aufsatzes soll die Hofmannsthalsche Novelle nicht als eine Bearbeitung, sondern als ein selbständiges Werk untersucht werden, damit das ganze künstlerische Ausdrucksvermögen der Novelle erfaßt werden kann.

3. Die Geschichte des Marschalls als „Erlebnis“ dargestellt

3.1. Struktureller Aufbau des Textes

Aufgrund seines inneren Aufbaues läßt sich der Text in die folgenden fünf Teile zerlegen: 1. die ersten drei Absätze, die etwa 10% der Novelle ausmachen 2. die nächsten sieben Absätze, die als der längste Teil, etwas weniger als 50% des Textes betragen, 3. die nächsten sechs Absätze, die etwa 25% der Gesamtlänge ausmachen, 4. vom 17. bis zum letzten Absatz, etwa 15% des Textes und 5. der letzte, kurze Absatz.

Für die erste Einheit, die die Funktion einer Einleitung hat, ist ein sachlicher, bündiger Stil charakteristisch. Es wird vom Schauplatz und von den Hauptpersonen berichtet, sowie die einleitende Phase der Geschichte erzählt.

Der zweite Teil, der in seinem Inhalt den Schwerpunkt der Novelle trägt und der längste der fünf Einheiten ist, hat einen unterschiedlichen Charakter. Das schnelle Tempo der ersten Absätze der Novelle wird hier langsamer, die beschreibenden Teile dominieren, die Atmosphäre wird inniger. Der Gegensatz zu dem ersten Teil drückt sich auch in weiteren Elementen aus: die erste Szene spielt sich am **Tage** auf der **Straße** ab, die zweite Szene dagegen in einem geschlossenen **Raum** in der **Nacht**: die beiden Hauptfiguren treffen sich in der zweiten Szene das erste Mal unter vier Augen; auf der Straße war ein **kalter** Wintertag, im Zimmer ist es **warm**.

Die Problematik der Novelle, der Konflikt zwischen den beiden Hauptfiguren und ihre Beziehung zu Leben und Tod, zeigt sich in diesem zweiten Teil das erste Mal. Es ist bemerkenswert, daß diese strukturelle Einheit die Ereignisse einer einzigen Nacht darstellt. Auf diesen Umstand wird im Text ausdrücklich hingewiesen; der Textteil fängt nämlich mit den folgenden Worten an: „Den Abend ging ich hin [...]“ und schließt mit „[...] denn nun war völlig Tag“.

Die dritte Einheit läßt sich durch die Steigerung der Spannung charakterisieren. Die weibliche Hauptfigur verläßt die Szene, der Marschall (und der Leser) bekommt keine weiteren Informationen über sie, er ist gezwungen zu warten. In mehr als der Hälfte dieser Einheit wird wieder von nächtlichen Ereignissen berichtet, während das tagsüber Geschehene nur kurz erwähnt wird und an Bedeutung verliert. Der retardierende Effekt ist hier eindeutig zu spüren.

Die Spannung erreicht im vierten, ziemlich kurzen Teil ihren Höhepunkt. Es ist wieder eine nächtliche Szene, man erwartet den wiederholten Auftritt der Krämerin und weitere Informationen über sie. Schließlich bekommen wir keine rationale Antwort auf unsere Fragen, nur die schlimmen Vorahnungen erweisen sich als berechtigt. Auf diese Weise findet der Konflikt am Ende die seltsame Lösung, daß der Marschall „das Feld räumt“; er distanziert sich von den ungelösten Problemen.

Der letzte Absatz, der in sich den fünften Teil bildet, schafft die zeitliche Distanz zu dem „Erlebnis“, stellt die Möglichkeit einer rationalen Erklärung in Frage und betont die Einmaligkeit, die Abgeschlossenheit und die Unwiederholbarkeit der Geschichte.

3.2. Wesentliche Motive in der Novelle

Die Wirkung des Mangels an rationalen Informationen wird im Werk Hofmannsthals durch eine reiche Fülle von symbolischen und metaphorischen Elementen verstärkt und kompensiert. Diese Elemente verstärken die Ungeißheit des Lesers, intensivieren die rätselhafte Atmosphäre; zur gleichen Zeit dienen sie jedoch auch als Wegweiser oder Erklärung, indem sie den Intuitionen und Ahnungen des Lesers eine bestimmte Richtung geben. Wegen dieser Doppelfunktion nehmen diese Motive unter den künstlerischen Ausdrucksmitteln in dieser Novelle einen sehr wichtigen Platz ein.

Die auffälligsten Motive im Werk sind Feuer, Tod und Leben, Tag und Nacht, Kälte und Wärme und das Haus von innen und von außen.

Unter den Motiven hat das Feuer die zentralste Stellung und die komplexeste Rolle. Das Feuer taucht schon am Anfang der zweiten Einheit auf ("im Kamin lohten große frische Scheiter geräuschvoll auf", „die Junge sah mit großen Augen ruhig in die Flamme“), und es hat sofort zwei Funktionen: einerseits betont es den Gegensatz zwischen der Wärme des Zimmers und der äußeren Kälte, andererseits bündelt es sich als Motiv zu der Gestalt der Krämerin, als ein Symbol ihres leidenschaftlichen Wesens, ihrer Liebe ("die strahlende Hingebung, die [...] aus dem sprachlosen Mund wie eine unsichtbare Flamme herausschlug").

Das Feuer erscheint später auch zusammen mit dem Tod, mit der Pest ("Erzählungen [...] von dem Strohfeuer, das man in den Totenzimmern brennen müsse"). Hier hat das Motiv wieder eine zweiseitige Rolle: es impliziert die Verbrennung, die Vernichtung des Lebens, den Tod und, auf der anderen Seite die Reinigung, das Fegefeuer. Die Verbrennung des Bettstrohes ist nämlich eine Form der Entseuchung.

Die komplexe Bedeutung des Motivs Feuer in der Novelle könnte man also auf folgende Weise zusammenfassen: es verbindet die Figur der Krämerin mit den Begriffen sündhafte Leidenschaft, Intensität, Verzehung sowie Tod und Reinigung; außerdem verbindet es die Gestalt der Frau mit weiteren Motiven: Nacht, Wärme, Hausinneres.

Die Krämerin steht also auf der Seite des Todes, auf der Seite einer tragischen aber endgültigen Lösung. Der Marschall bildet den Gegenpol, seine Seite ist die des Lebens, er stirbt nicht, ihm gehört die Rolle des Überlebenden. Von seinem Standpunkt aus versucht er umsonst die andere Seite zu verstehen, und deshalb gibt es für ihn auch keine endgültige Lösung. Die ihn heiß liebende Frau erweckt die Leidenschaft in ihm, aber als die Krämerin

sich mit dem Tode gesellt, schrickt er zurück und wählt lieber sein ursprüngliches Element – das Leben.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Hauptfiguren wird durch weitere, sie umgebende Motive betont, die in kontrastive Paare gereiht werden können. Das Element des Marschalls ist der Tag, mit seiner Klarheit und Deutlichkeit, im Gegensatz zu der Nacht, die die Zeit der geheimnisvollen Frau ist. Am Anfang der Novelle tritt der Marschall aus einer mit praktischen Einzelheiten gefüllten Tagesszene in die nächtliche Sphäre der Krämerin ein. Seine weiteren Versuche die Frau zu sehen, erfolgen auch immer in der Nacht. Unter dem Einfluß der Krämerin kann der Mann mit seinen Tagen nichts mehr anfangen ("Den nächsten Tag verbrachte ich in der nutzlosesten Weise"), und am Abend quält ihn seine Leidenschaft am stärksten. Erst am Ende der Novelle kehrt er zu seinem Tagesleben zurück.

Zu der Reihe der Motive, die die Hauptfiguren umgeben, gehören noch der Gegensatz von inneren und äußeren Szenen und der von Kälte und Wärme. Am Anfang tritt der Marschall von der kalten Straße ins warme Zimmer, ins Reich der Frau hinein. In der nächsten Nacht versucht er ins Haus des Krämers hineinzukommen, wo er die Geheimnisse zu enträtseln sucht. In der dritten Nacht will er ins Haus „gewaltsam eindringen“. Am Ende hat er endlich die Möglichkeit, ein zur Sphäre der Frau gehörendes Haus zu betreten, doch erschrocken verläßt er es wieder. Häuser, geschlossene Räume sind in dieser Novelle Symbole der unzugänglichen Gebiete im Wesen eines anderen Menschen, einer anderen Seele.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die erwähnten Motive zur Charakterschilderung der beiden Hauptfiguren sowie zur Gestaltung der traumhaften Atmosphäre außerordentlich viel beitragen. Die durch diese Motive vermittelten Eindrücke spielen in der Gestaltung des Gesamteindrucks des Lesers eine ausschlaggebende Rolle.

3.3. Charakter und Beziehung der beiden Hauptfiguren

Die Deutung und Gruppierung der Motive hat schon Licht darauf geworfen, daß die Problematik der Novelle hauptsächlich in dem Charakter und der Beziehung der beiden Hauptfiguren ausgeführt ist.

Zuerst muß die Frage beantwortet werden, warum man in diesem Fall von zwei Haupthelden sprechen muß. Wenn wir die Novelle als einen Bericht von seltsamen Ereignissen auffassen, so steht die Figur der Frau ganz eindeutig im Mittelpunkt, während der Ich-Erzähler nur als Rahmenfigur erscheint. Die Geschichte der Krämerin ist allerdings zu geheimnisvoll, zu lückenhaft, und deshalb könnte sie im Rahmen eines objektiven, sachlichen Berichtes nur als ein völlig unlösbares Rätsel dargestellt werden. Hofmannsthal führt uns die Geschichte auch nicht in dieser, sondern in einer anderen Form vor, die als „subjektiver Bericht“ oder „Erlebnisform“ bezeichnet werden kann. In diesem Fall soll der Leser nicht den „realistischen“ Eindruck haben, daß er

alles aus der Vogelperspektive sieht, sondern es ist „nur“ der Abdruck der Ereignisse im Bewußtsein des Erlebenden, was ihm dargeboten wird. Diese Subjektivität bringt es aber mit sich, daß die Figur des Erlebenden als genauso wichtig, wenn nicht wichtiger erscheint wie das Erlebte selbst. Wenn z.B. ein impressionistisch gesinnter Künstler von der Begegnung mit einer völlig alltäglichen Erscheinung wie von einem außerordentlichen Erlebnis berichtet, dann ist es offensichtlich die Persönlichkeit des Künstlers, die bei der Gestaltung des Erlebnisses die größere Rolle spielt. In unserem Fall ist die Sache nicht so eindeutig, da der Erlebende (der Marschall) selbst viel alltäglicher ist als die objektiven Geschehnisse. Die Subjektivität des Marschalls als unentbehrliches Element, als das einzige „Fenster“, durch das der Leser die Vorgänge sehen kann, hat demzufolge ungefähr das gleiche Gewicht wie die rätselhafte Natur der Frau und ihr geheimnisvolles Schicksal. In diesem Sinne können wir also von zwei Haupthelden sprechen.

Der Marschall ist ein typisch statischer Abenteuerercharakter, ein Gil Blas, der zur gleichen Zeit mit mehreren Frauen ("gewissen Damen") im Briefwechsel steht, der gewöhnt ist, alles zu bekommen, was er will, und der mehr Sinn hat für praktische Geschäfte als für feine Gefühle. In dieser Novelle wird jedoch diesem picaresquen Helden eine dynamische Rolle zuteil, er wird in eine seltsame Situation verwickelt, und dabei gerät er in einen Gefühlszustand, der ihm eigentlich fremd ist. In Hofmannsthals Darstellung ist dieses Erlebnis mehr als eine gewöhnliche Episode in einer Reihe von Abenteuern. Am Ende der Novelle kehrt der Marschall zwar zu seiner alten Lebensform zurück, was in einer Abenteuergeschichte das gewöhnliche „happy end“ ist, jedoch empfinden wir eine solche Lösung in dieser Geschichte nicht als einen positiven, eher als einen negativen Ausgang.

Die Gestalt des Krämers stellt – als eine andere männliche Figur – eine Art Gegenpol des Marschalls dar. Aufgrund der Beschreibung Bassompierres stellt sich der Leser einen Mann vor, dessen Schicksal und Charakter viel interessanter ist als die des Haupthelden. Der Krämer hat eine niedrige gesellschaftliche Stellung, dennoch ist sein Wesen von Vornehmheit und Würde gekennzeichnet. Der Marschall selbst ist Mitglied der höheren Kreise, jedoch kann er keine bedeutenden Charakterzüge aufweisen, seine aktive Rolle besteht eigentlich nur darin, daß er der Erlebende der Geschichte ist.

Die äußerst wichtige Gestalt der Krämerin können wir nur aufgrund ihrer einzigen Erscheinung in der zweiten Einheit der Novelle charakterisieren. In den anderen Teilen des Textes wird auf sie nur in den Gedanken des Marschalls und durch die sich um ihre Figur gruppierenden symbolhaften Motive hingewiesen, die ihre Figur stark allegorisch erscheinen lassen. Bei ihrem einzigen Auftritt sehen wir die Krämerin als eine leidenschaftlich liebende Frau, die in ihrer Beziehung zu dem Mann von der ersten Minute an die dominante Rolle spielt. Wir erfahren, daß es ihr bewußt ist, daß sie eine sündhafte Tat begeht, indem sie sich mit dem Marschall trifft. Dennoch ist sie ohne weiteres bereit, sogar ins Haus der Kupplerin zu gehen. Als einzige Begründung ihrer

Entscheidung gibt sie ihre Liebe zu dem Mann an, während ihre Beziehung zu ihrer Familie dem Leser unbekannt bleibt und geheimnisvoll erscheint. Außerdem können wir beim Lesen den Eindruck haben, daß die Frau sogar die Folgen ihrer Tat kennt (sie scheint sich vor dem kommenden Tag, vor der Zukunft zu fürchten, sie erklärt nicht, warum sie den Marschall bis Sonntag nicht treffen kann, usw.), daß sie ihren Untergang vorhersagen könnte, und den Marschall bewußt zu ihrem Sterbebett bestellt.

Das dynamische Merkmal an dem Charakter der Frau ist in ihrer Beziehung zu dem Marschall zu suchen, genau wie das dynamische Moment am Charakter des Marschalls, das wir in seiner Beziehung zur Frau gefunden haben. Diese Dynamik besteht ihrerseits darin, daß sie, als sie den Mann trifft, mit ihrer Familie, mit ihrem früheren Leben in Konflikt gerät, ihnen untreu wird. Am Ende der Novelle muß sie, genauso wie der Marschall, der zu seiner früheren Lebensweise zurückkehrt, zu ihrer Familie, zu ihrem Mann zurückkehren und mit ihnen sterben.

4. Schlüsselprobleme des Werkes

In diesem abschließenden Teil der Abhandlung soll auf die folgenden wichtigen Probleme hingewiesen werden: 1. Was für eine Meinung hat der Dichter über die objektive und über die subjektiv erlebte Wirklichkeit? und 2. Welche der zwei Lebensformen, die die Hauptfiguren vertreten, hält der Autor für richtig?

In der Novelle wird die Geschichte der Krämerin als das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre dargestellt. Es ist kein allwissender Erzähler da, der die Ereignisse rational erklären könnte, genau wie auch im wahren Leben kein solcher da ist. Durch diese Darstellungsweise weist Hofmannsthal darauf hin, daß der Mensch im Leben praktisch immer nur Bruchstücke von Geschichten erlebt, d.h. die Wirklichkeit in ihrer ganzen Komplexität auf eine rationale Weise nicht auffassen kann, auf seine Fragen meistens keine vernunftgemäße Antwort bekommt.

Angesichts der Realität kann sich das menschliche Wesen nur nach seinen Eindrücken, Gefühlen, Träumen orientieren, diese sollten ihm den richtigen Weg zeigen. Die ganze, objektive Wahrheit wäre natürlich interessant, sie ist aber leider unzugänglich.

An einer Stelle in seinem Tagebuch von 1893 bemerkt Hofmannsthal, daß es eigentlich nur seine Gefühle und Träume seien, die er als sein Eigenes betrachten kann. Diese Aussage spiegelt den Standpunkt eines Dichters des Ästhetizismus, der den Wert der persönlichen Erlebnisse höher schätzt als den der objektiven Realität, die sowieso nur in der unvollständigen, transformierten Form des Erlebnisses zugänglich ist. Das Gefühl am Tage hat genauso wenig mit der Realität zu tun wie der nächtliche Traum, diese beiden seien aber die einzigen Stützpunkte der menschlichen Orientierung.

Die Bassompierre-Novelle ist die genaue künstlerische Darstellung dieser Weltanschauung. Die Traumhaftigkeit der Atmosphäre schließt die begrifflich faßbare Sphäre aus der Novelle aus, während die erlebnishafte, subjektive Darstellung dem Leser nur eine gefühlsmäßige Reaktion ermöglicht.

Im oben erwähnten Tagebuch aus dem Jahr 1898 schreibt Hofmannsthal auch darüber, daß die Natur die unwahren Situationen nicht duldet, für sie Rache nimmt. Für den österreichischen Dichter dürfte es faszinierend gewesen sein, daß der Stoff, den er bearbeitete, ein Bericht von wirklich stattgefundenen Geschehnissen war. Der Autor des Memoirentextes konnte keine empfindliche subjektive Schilderung der Geschehnisse geben, er hat nur ein Protokoll aufgenommen, aus dem dann Hofmannsthal ein „Erlebnis“ formte, indem er dem Original symbolhafte Motive beifügte. Diese Symbole sind Hinweise auf das Unerklärliche, auf das Unfaßbare, sie verhelfen dem Leser dazu, die Zusammenhänge eher intuitiv zu verspüren als vernunftmäßige zu erfassen.

Bei der Deutung der Bruchstücke der Wirklichkeit, die er erlebt, muß der Marschall genauso intuitiv vorgehen wie der Leser bei der Deutung der Novelle. Die Tatsache, daß Bassompierre das Schicksal der Krämerin nicht verändern kann, d.h. die Geschichte praktisch von außen sieht, erlaubt uns, seine Rolle mit der des Lesers zu verwechseln, ihn als den Betrachter bzw. den „Erlebenden“ eines Kunstwerks zu sehen, welcher Betrachter alles besonders „hautnah“ mitbekommt. Was vermittelt uns dieses Kunstwerk? Es beschreibt eine Leidenschaft, die ganz konsequent zu dem Tod als zu der einzigen Lösung führt. In der letzten Szene der Novelle hat der Marschall nur noch zwei Möglichkeiten: entweder läßt er sich von der dekadenten Atmosphäre mitreißen, nimmt die Einladung ins Haus des Todes an, und wird dadurch selbst eine Figur im Kunstwerk, oder er wählt das Leben, und opfert dabei seine leidenschaftliche Liebe auf – wie er es am Ende der Novelle tatsächlich tut.

An diesem Punkt erreichen wir das zweite Problem: welcher Weg ist der richtige? Wenn wir von Hofmannsthal eine Antwort auf diese Frage erwarten, dann sind wir auf der falschen Spur. Weder die nüchterne Primitivität des Marschalls, noch die dekadente Leidenschaftlichkeit der Krämerin wird von dem Dichter als positives Beispiel dargestellt. Deshalb erwartet Hofmannsthal auch vom Leser keine Antwort auf eine Frage, die nicht richtig beantwortet werden kann. Wichtig ist die Frage selbst als das Produkt einer Zeit, in der das Problem des Wertes von Leben und Tod nicht mehr nur auf der Ebene philosophischer Spekulation erscheint, sondern die Stimmung des Alltags beherrscht. Auf der einen Seite steht das Leben als die einzige Quelle aller Möglichkeiten, auf der anderen Seite der Tod als die vielleicht einzige richtige Antwort auf die Fragen des Lebens. Hofmannsthals Erzählung ist keine Propagandaschrift der Dekadenz, sondern eine Analyse und Darstellung der Absurdität der Zeit, in der der junge Dichter lebte.

Anmerkungen

- ¹ Erste Veröffentlichung in: *Die Zeit*, Wien 24. Nov. und 1. Dez. 1900; in Buchform: *D. E. d. M. v. B. und andere Erzählungen*, Wien 1905.
- ² Goethe benutzte folgende Ausgabe des Memoirentextes: François de Bassompierre, *Mémoires contenant l'histoire de la vie [...]* Vol. I. und II. Cologne 1666. Das Buch hat Goethe aus der Weimarer Bibliothek entliehen (vgl. E. von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*, Weimar 1931, S. 10.) und es als Quelle für zwei Erzählungen in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ sowie für die Ballade „Ritter Kurts Brautfahrt“ verwendet.
- ³ Siehe: „*Die Zeit*“, Wien 1. Dez. 1900.
- ⁴ „*Die Fackel*“, Nov. 1900.
- ⁵ H. BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit. Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1974. Bd. 1. Kritik
- ⁶ ZMEGAC / SKREB / SEKULIC, *Geschichte der deutschen Literatur*. Frankfurt/M. Hirschgraben Verlag, S. 252.
- ⁷ Die zwei Textteile sind:
- a. „nur mit der Bedingung, daß sie eine Nacht mit mir unter einer Decke zubringen dürfte“
- b. „sie lehnte [...] meine Liebkosungen mit sehr guter Art ab, und verlangte mit mir zwischen zwei Leintüchern zu sein. Ich erfüllte ihr Begehren, und kann sagen, daß ich niemals ein zierlicheres Weib gekannt habe, noch von irgend einer mehr Vergnügen genossen hätte.“ Ausgabe: Goethe, *Werke*. C. H. Beck, Hamburg, Bd. VI. S. 162–163.
- ⁸ siehe Anm. 7. Zitat (b.)
- ⁹ Dieser Textteil fängt im elften Absatz mit „ [...] und empfand schon am Abend des nächsten Tages [...]“ an, und endet mit „ [...] bis es zehn Uhr schlug“ im 17. Absatz.

Literaturverzeichnis

- ¹ PÓK LAJOS: Bécs 1900, Budapest, Helikon, 1989
- ² SZÁSZ FERENC: Hugo von Hofmannsthal. In: *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin, Volk und Wissen, 1988. S. 71-91.
- ³ BROCH, HERMANN: *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980.
- ⁴ ZMEGAC-SKREB-SEKULIC: *Geschichte der deutschen Literatur*. Frankfurt/M., Hirschgraben,

