

Peter Berne

Der Weg ins Leben

Die Frau ohne Schatten

und die Gedankenwelt

Hugo von Hofmannsthals

Erster Teil:
Die Gedankenwelt Hofmannsthals

Zweiter Teil:
Die Werke

Dritter Teil:
Die Frau ohne schatten

Literaturverzeichnis
Anmerkungen

Ich schlief und träumte, das Leben sei Freude.

Ich erwachte und sah, das Leben war Pflicht.

Ich handelte, und siehe, die Pflicht war Freude.

(Rabindranath Tagore)

Erster Teil:

Die Gedankenwelt Hofmannsthals

1. Das Kunstwerk als Quelle der Erkenntnis

Die Vorstellung, dass ein Kunstwerk nicht nur dazu da ist, höhere ästhetische Befriedigung zu vermitteln, sondern dass es auch eine Quelle tiefer Erkenntnis sein kann, ist vielen Menschen heute fremd. Denn der moderne Mensch hat gelernt, seine Erkenntnisse vorwiegend aus den Wissenschaften, die mit gesicherten Tatsachen arbeitet, zu gewinnen, oder, wenn es sich um Geistiges handelt, aus der Philosophie, deren logische Schlussfolgerungen von jedem nachvollzogen werden können. Sind Kunstwerke dagegen nicht ein Erzeugnis der Phantasie? Und kann die Phantasie Wissen vermitteln?

Solche Zweifel mögen für Kunstwerke niedrigerer Ordnung ihre Berechtigung haben. Doch wahrhaft große Kunst – wozu man die Kunstwerke, welche die Jahrhunderte überdauert haben und zum festen Bestand der Menschheitskultur geworden sind, rechnen muss – entspringt einer intuitiven Erfassung der Wirklichkeit, die tiefer geht als die wissenschaftliche Untersuchung oder das logische Denken. Denn die Wirklichkeit ist weder auf das sinnlich Wahrnehmbare, noch auf das logisch Fassbare beschränkt; vielmehr ist sie vieldimensional und paradox, und ihre letzten Fragen – wie die nach dem Ursprung des Seins oder dem Sinn des Lebens – lassen sich durch begriffliches Denken nicht ergründen. Nur eine intuitive Schau kann sie in ihrer Ganzheit erfassen; und diese Schau ist der Ursprung großer Kunst. Das ist der Sinn jenes Satzes, den Hans Sachs in Wagners *Meistersingern* ausspricht: „All’Dichtkunst und Poeterei ist nichts, als Wahrtraumdeuterei“. Und deshalb konnte Beethoven ausrufen: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Philosophie“. Dieselbe Überzeugung liegt auch Goethes Ausspruch zugrunde:

„Ich werde selbst fast des Glaubens, daß es der Dichtkunst vielleicht allein gelingen könnte, solche Geheimnisse gewissermaßen auszudrücken, die in Prosa gewöhnlich absurd erscheinen, weil sie sich nur in Widersprüchen ausdrücken lassen, welche dem Menschenverstand nicht einwollen.“¹

Die Kunst als Mittel zur Erlangung des Wissens zu verleugnen, würde also eine Einschränkung der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten bedeuten und in der Folge zu einer Verarmung des Lebens führen.

Nun wird es Menschen mit einem gewissen Bildungshintergrund nicht schwerfallen, die geistige Bedeutung von großen Dichtungen, wie sie etwa in den griechischen Tragödien, den Dramen Shakespeares, Dantes *Divina commedia* oder Goethes *Faust* vorliegen, anzuerkennen. Doch dass Weltweisheit auch in *Opern* zu finden sein könnte, wird ihnen kaum in den Sinn

kommen. Denn die Oper scheint mehr als jede andere Kunstform dem bloßen Vergnügen zu dienen; und auch wenn sie manchmal die Ebene der bloßen Unterhaltung verlässt und – wie z.B. in den Opern Verdis – sich bis zu der Höhe großer Menschendarstellung erhebt, ist sie noch weit davon entfernt, tiefere philosophische oder religiöse Fragen zu berühren, oder gar auf diese Antworten anzubieten. Doch die Oper – die ja ihre Geburt dem Bestreben einiger Künstler und Gelehrten der italienischen Renaissance verdankt, welche die griechische Tragödie wieder zum Leben erwecken wollten – birgt eine unendliche Vielfalt an Möglichkeiten in sich; und zweimal in ihrer Geschichte ist es ihr vergönnt gewesen, sich auf die höchste geistige Höhe zu erheben und Kunstwerke hervorzubringen, die sich an Gedankentiefe nicht nur mit den größten Werken der Dichtung messen können, sondern sogar in Bereiche eindringen, die auch dem größten Dichter versagt bleiben müssen – durch die Musik. Der erste Glücksfall dieser Art war das Zusammentreffen von musikalischer Genialität, dramatischem Instinkt, dichterischem Vermögen und visionärer Erkenntnis in der Person Richard Wagners; der zweite aber das Zusammentreffen des musikalischen Genies Richard Strauss mit dem begnadeten Dichter Hugo von Hofmannsthal. Wagner war sich der Sonderstellung seiner Werke bewusst und lehnte die Bezeichnung „Oper“ für seine reifen Dramen ab, die er sogar am liebsten nur als Festspiel aufgeführt sehen wollte. Strauss und Hofmannsthal dagegen hatten nichts gegen die traditionelle Einordnung, und ihre gemeinsamen Werke – *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Arabella* und *Die Ägyptische Helena* – gehören mit Ausnahme der letzteren zum gängigen Repertoire der größeren Opernbühnen weltweit. Trotzdem bergen diese „Opern“ einen tiefen geistigen Gehalt und einen Reichtum an Welt- und Lebenserkenntnis in sich, die sie ohne weiteres dazu berechtigt, mit den Werken Wagners auf eine Stufe gestellt zu werden. Dieser geistige Reichtum, die den gewöhnlichen Theaterbesuchern kaum bewusst ist, ist vor allem Hofmannsthal zu verdanken, der einer der begnadetsten und tiefsinnigen Dichter des deutschen Sprachraums war, und dessen Bedeutung bis heute noch nicht voll gewürdigt worden ist.

Die Gedankenwelt von Hofmannsthals Operndichtungen zu erforschen, ist ein geistiges Abenteuer, das umso wichtiger ist, als es dabei nicht um abstrakte Gedanken geht, welche die intellektuelle Neugier befriedigen sollen, sondern um lebendige Ideen, die nicht nur tiefe Welt- und Menschenkenntnis vermitteln, sondern existentielle Bedeutung für jeden Menschen haben können, der, wie es Albert Schweitzer ausdrückt, „in ein geistiges Verhältnis zum Sein“ kommen will. Tatsächlich sind Hofmannsthals Gedanken, bei aller Höhe ihres Ideengehaltes, nie lebensfern, sondern berühren alle großen Probleme des irdischen Daseins, mit denen auch wir als Menschen zu kämpfen haben. Und bei aller zeitlosen Allgemeingültigkeit haben sie auch fast immer einen konkreten Bezug zu der Gegenwart, in der der Dichter selbst lebte. Und diese Gegenwart – die durch die ungeheure Zeitenwende, die sich um den I. Weltkrieg herum ereignete, geprägt wurde, mit Zusammenbruch, darauffolgendem Chaos und der Aussicht in eine völlig ungewisse Zukunft – weist solche Parallelen zu unserer eigenen Zeit auf, dass uns Hofmannsthals Auseinandersetzung mit ihr durchaus als Vorbild für die Bewältigung unserer eigenen Zeitprobleme gelten kann. Deshalb haben seine Werke, wenn man sich die Mühe

macht, in ihren Ideengehalt tiefer einzudringen, gerade für uns höchste Bedeutung – nicht nur als Menschen, sondern auch als Menschen der *Gegenwart*.

Das geistige Universum Hofmannsthals, das praktisch das gesamte damals bekannte Weltkultur umspannte, war von einer ungeheuren Weite, die es fast unmöglich macht, es in seiner Totalität auch nur annähernd zusammenfassend darzustellen. Dennoch gibt es einige wenige Hauptgedanken, die sich in verschiedenen Variationen durch sein ganzes Leben und Werk ziehen, und wie Marksteine inmitten der unübersehbaren Fülle dastehen. Und gerade diese Hauptgedanken sind es, die er in seinen Operndichtungen zur Darstellung brachte. Eine Auseinandersetzung mit diesen Dichtungen führt uns also mitten ins Zentrum seines Denkens und macht uns mit den fruchtbarsten Ideen bekannt, die er der Menschheit durch seine Werke geschenkt hat. Unter den Opern ragt aber *Die Frau ohne Schatten* als die größte und tiefsinnigste hervor. Tatsächlich war der Stoff, auf dem er beruht, für Hofmannsthal von so großer Bedeutung, dass er daraus auch eine lange Märchenerzählung mit dem gleichen Titel schuf, die er ebenfalls zu seinen wichtigsten Werken zählte. Nirgends werden die Kerngedanken des Dichters so deutlich und in solcher Intensität zum Ausdruck gebracht wie in dieser Oper und der parallel zu ihr entstandenen Erzählung.

Wenn wir also *Die Frau ohne Schatten* zum Mittelpunkt der nun folgenden Betrachtungen machen, geschieht dies nicht nur, um ein großartiges Kunstwerk darzustellen, sondern auch, um die Gedankenwelt Hofmannsthals, die ihm zugrunde liegt, zugänglich zu machen. Deshalb werden wir zuerst ein allgemeines Bild von dem Denken des Dichters entwerfen und zeigen, wie dieses in seinen anderen Operntexten zum Ausdruck kommt, und erst danach unsere Aufmerksamkeit auf das Hauptwerk richten. Auf diese Weise wird es hoffentlich auch möglich sein, die fruchtbaren Ideen, welche seinen Opern zugrunde liegen, auch Menschen, die diese nicht kennen, nahezubringen.

2. Unendliche Vielfalt

Wenn es einen Begriff gibt, der – neben der geistigen Tiefe und der immer präsenten ästhetischen Schönheit – Hofmannsthals Schaffen charakterisiert, ist es die *Vielfalt*. Von vielen wurde dies als ein Mangel empfunden; so verweigerte das Nobel-Komitee ihm den Nobelpreis mit dem Hinweis auf „seine vielseitige und etwas unruhige Dichterphysiognomie“.² Diese außergewöhnliche Vielseitigkeit war aber nur der Ausdruck einer außergewöhnlich vielfältigen und vielschichtigen Persönlichkeit, die eben diese Vielfalt brauchte, um sich in ihrem ganzen Reichtum auszudrücken.³

Diese inhaltliche Vielfalt bedingte auch eine Vielfalt der äußeren Formen, wie man sie kaum bei einem anderen Dichter finden wird. Tatsächlich ließ der Reichtum seines Geistes eine solche Fülle entstehen, dass ihm der gesamte Formenschatz der Weltliteratur als Gefäß kaum genügte. So spannt sich der Bogen der von ihm verwendeten Formen von der antiken Tragödie und dem altorientalischen Märchen bis hin zur modernen Tanzpantomime und sogar bis zum Film. Schon im Jünglingsalter schuf er Gedichte, die mit ihrer sprachlichen Schönheit einzigartig innerhalb der deutschsprachigen Literatur dastehen, und die von einer solchen

frühreifen Vollendung sind, dass Hermann Bahr sich zu dem Ausruf bewogen fühlte, er könne Hofmannsthal nicht verzeihen, „daß er nicht mit 20 Jahren starb; er wäre dann die schönste Gestalt der Weltliteratur.“⁴ Sein unvollendeter Roman *Andreas* wird von vielen trotz seines fragmentarischen Charakters für eines der bedeutendsten Werke deutscher Prosa gehalten; und als Essayist behandelte Hofmannsthal nicht nur reingeistige und ästhetische Fragen, sondern griff auch mit seinen Aufsätzen zu politischen und kulturpolitischen Themen unmittelbar in das Zeitgeschehen ein.

Zu allen Zeiten verfasste Hofmannsthal Theaterstücke. In seiner Jugend waren es kleine Einakter, die nicht nur von der gleichen sprachlichen Schönheit wie die Gedichte waren, sondern auch die Gedanken vorwegnahmen, die den geistigen Gehalt seiner späteren Werke bilden sollten; dar berühmteste unter ihnen ist *Der Tor und der Tod*. Von seinem Bestreben, den Geist der Antike unserer Zeit zugänglich zu machen, zeugen seine Dramen *Elektra* und *Ödipus und die Sphinx*. Dreimal griff er auf die mittelalterlichen Mysterienspiele zurück: zuerst im *Kleinen Welttheater*, später dann in den beiden reifen Hauptwerken *Jedermann* und *Das Salzburger Große Welttheater*, die sich in ihrer, Himmel und Erde umspannenden Weite durchaus mit Goethes *Faust* vergleichen lassen. Von seinen Lustspielen hat sich vor allem *Der Schwierige* einen Platz im Repertoire des modernen Theaters erobert und kann in jeder Hinsicht als vollendetes Theaterstück gelten. Und mit dem *Turm*, dessen Ausarbeitung das zentrale Anliegen seiner letzten Jahre war, und in dem er sich mit der Zukunft der Menschheit nach der Katastrophe des I. Weltkriegs auseinandersetzte, hat er ein Meisterwerk von unergründlicher Gedankentiefe geschaffen, das bis in unsere Zeit hinein den Menschen Stoff zum Nachdenken liefert – und ihnen auch als Wegweiser durch die Krisen, die sie selbst zu bestehen haben, dienen kann.

Als wichtiger Teil dieses so vielfältigen Schaffens sind auch die Operndichtungen entstanden, die entweder von Strauss nachträglich vertont – wie im Falle der *Elektra* – oder ausdrücklich zu diesem Zweck von Hofmannsthal verfasst wurden. Obwohl sie nachher zu den populärsten Schöpfungen des Dichters wurden – vielen Menschen ist er mittlerweile nur als Verfasser des *Rosenkavaliers* bekannt – wurden sie von einigen seiner Freunde und Dichterkollegen als Abfall von der Höhe reinen Dichtertums und als Anpassung an den Geschmack des großen Publikums mit Geringschätzung betrachtet. Damit tut man ihnen jedoch Unrecht; denn hinter der Fassade des Bühnenwirksamen verbirgt sich die gleiche Gedankenwelt, die in den anderen Dichtungen zu finden ist – hier aber durch die Mitwirkung der Musik vertieft und durch die populäre Form der Oper einem größeren Kreis zugänglich gemacht.

3. Hofmannsthals Persönlichkeit und Geistesart

Hofmannsthals Persönlichkeit und Geistesart zu charakterisieren, fällt ungemein schwer – eben wegen ihrer Vielfältigkeit. Schon seine Herkunft scheint Widersprüchlichkeit auszudrücken: Der Großvater väterlicherseits war konvertierter Jude, dessen Frau war eine Mailänder Aristokratin, und die Mutter stammte aus dem österreichischen Bürgertum. Vor dieser Mischung standen seine Zeitgenossen oft ratlos gegenüber, und heute ist es beinahe

erheiternd zu sehen, wie viele Menschen ihn damals – obwohl er nur „Vierteljude“ war und sich keineswegs zum „Judentum“ rechnete – ihn gerade wegen des jüdischen Anteils seines „Blutes“ entweder verherrlichten oder verdammten.⁵ Wie alle Künstler besaß er einen „schwierigen“ Charakter, und es fällt seinen Kritikern leicht, einzelne Züge des „Allzumenschlichen“ herauszugreifen und moralisch zu verurteilen, ohne zu bedenken, dass diese Züge die Kehrseite jener hochnervösen Übersensibilität waren, die ihn zum Dichter machte. Tatsächlich war Hofmannsthal von geradezu krankhafter Empfindlichkeit; es scheint, dass die Hülle, die seine Persönlichkeit umgab, dünner und durchlässiger war als bei anderen Menschen, was ihn nicht nur für äußere Eindrücke außerordentlich empfänglich machte, sondern ihm auch die Fähigkeit verlieh, sich in andere bis zur Identifikation einzufühlen. Diese Überempfindlichkeit scheint er von seiner Mutter geerbt zu haben, die nervenkrank war. Darauf nimmt er Bezug, wenn er seinem Vater schreibt:

*„wie seltsam ähnlich ich mit der guten Mama bin: dazu gehört diese unnatürlich gesteigerte Fähigkeit, in anderen zu leben (die freilich gerade den Dichter ausmacht)“.*⁶

Diese Durchlässigkeit stellte für Hofmannsthal manchmal eine schwere Belastung dar – „allzuviele allzunah berührte Menschen haben mein Inneres tief verwirrt, fast zerrüttet“, klagte er einmal⁷ – doch sie wirkte sich positiv auf seine Empfänglichkeit für geistige Eindrücke aus. Es gab kaum eine geistig-künstlerische Erscheinung, die nicht sein Interesse und seine Teilnahme erweckte. Schon als Kind sprach er fließend Englisch, und durch seine italienische Großmutter war ihm die italienische Sprache vertraut. Er promovierte in Romanistik und erlebte feinfühlig alles, was die neuere französische Literatur seiner Zeit hervorbrachte. Die Antike war ihm genauso vertraut wie die deutsche Klassik und Romantik; er schrieb Essays sowohl über altorientalische Poesie, als auch über die Schriften Buddhas. Schließlich war er selbst in seiner Jugend ein Hauptvertreter der „Wiener Moderne“ und stand nicht nur in freundschaftlicher Verbindung mit deren bedeutendsten Dichtern, sondern ließ sich auch beeinflussen von zeitgenössischen philosophischen und wissenschaftlichen Persönlichkeiten wie Ernst Mach und Sigmund Freud. So entstand eine Universalität, die man ohne weiteres als einzigartig bezeichnen kann; und all dies fand natürlich seinen Niederschlag in seinen Werken.

Hinzu kam eine ebenso beispiellose Frühreife. Schon mit 16 Jahren veröffentlichte er unter dem Pseudonym „Loris“ – denn Schüler durften damals nicht publizieren – Gedichte, deren sprachliche Vollkommenheit und reife Gedankentiefe den Eindruck erweckten, als ob sie von einem erfahrenen älteren Dichter stammten. Berühmt ist die Erzählung Hermann Bahrs über seine erste Begegnung mit Hofmannsthal im Literatencafé Griensteidl: Bahr kannte die Veröffentlichungen des „Loris“ und war darauf gefasst einen lebenserfahrenen Mann von 40 bis 50 Jahren zu sehen – und wurde dann zu seinem Erstaunen mit einem Gymnasiasten konfrontiert, der seinen Vater um die Erlaubnis bitten musste, ausgehen zu dürfen. Über diesen Gymnasiasten schrieb Schnitzler, der ihn kurz davor kennengelernt hatte, in seinem Tagebuch:

„Bedeutendes Talent, ein 17-jähriger Junge, Loris (v. Hofmannsthal). Wissen, Klarheit und, wie es scheint, auch echte Künstlerschaft, es ist unerhört in dem Alter.“⁸

Dass Hofmannsthal als so junger Mensch nicht nur einen großen Reichtum an geistigen Erkenntnissen besaß – die er letztendlich auch durch Lektüre hätte erwerben können – sondern auch an echter Lebensweisheit, lässt sich nur dadurch erklären, dass er nicht nur eine durchlässige Hülle nach außen, sondern auch nach *innen* hatte – dass er also eine Verbindung zu Seelentiefen hatte, die den Menschen für gewöhnlich verschlossen sind, und in denen er alles, was er auf dem Weg der Sinne später erleben sollte, bereits präformiert in sich trug. Handelt es sich hier um das „kollektive Unbewusste“ C. G. Jungs? Oder ist Hofmannsthal der lebende Beweis für die Behauptung Platons, dass alles Erleben ein Sich-Erinnern sei? Ähnlich fragt Claudio in *Der Tor und der Tod*:

*„Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdingen,
Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns begingen?“*

Spätere Aussagen des Dichters lassen jedenfalls erkennen, dass sein Geist zu Regionen Zugang hatte, die, wie er selbst sagt, der *ratio* unerreichbar sind, und „in die kein geschriebenes und gesprochenes Wort hinabdringt“ – Regionen, wo der „dunkle Wurzelgrund des Lebens“ liegt, und „wo das Individuum aufhört Individuum zu sein“ und uns eine „Ahnung der Unsterblichkeit“ anweht.⁹ Hofmannsthals geistiges Universum reichte also weit über das hinaus, was uns die bloßen Sinneswahrnehmungen an Erlebnissen und Erkenntnissen zutragen, und berührt Sphären, die man ohne weiteres als „mystisch“ bezeichnen kann.¹⁰

Das ist jedoch nur *eine* Seite seiner vielfältigen Persönlichkeit, die durch weit auseinandergespannte Gegensätze gekennzeichnet ist. Denn neben dem geistigen Tiefblick und dem Drang, die Geheimnisse des Daseins zu ergründen, war Hofmannsthal, vor allem als Erwachsener, durchaus dem Leben in seiner sinnlichen Fülle zugeneigt. Er verheiratete sich mit 27 Jahren, hatte zwei Söhne und eine Tochter; und die Briefe, die er an seine Braut schrieb, zeugen davon, dass er auch der Erotik einen nicht unbedeutenden Platz in seinem Leben einräumte. Ja, sogar in seiner Sexualität schimmert die Vielfalt hindurch, die ein Charakteristikum seiner ganzen Persönlichkeit war; denn obwohl er die körperliche Homosexualität entschieden ablehnte, ist die homoerotische Färbung vieler seiner Männerfreundschaften nicht zu übersehen.¹¹ Und obwohl er großen Wert auf gute bürgerliche Umgangsformen legte – sein Freund Rudolf Alexander Schröder berichtet, dass man in Hofmannsthals Haus in Rodaun ohne Frack nicht zum Abendessen erscheinen durfte¹² – verschloss er sich keineswegs den oberflächlichen Vergnügungen des Lebens und ließ sich sogar dazu herab, mit seinem Freund Heymel, dem Gründer des Insel-Verlags, Pariser und Münchner Nachtclubs und sogar Pferderennen zu besuchen.¹³

Hofmannsthals Leben – er wurde 1874 geboren und starb im Jahre 1929 – lässt sich, seiner inneren Grundeinstellung nach, in zwei Epochen teilen, deren Trennpunkt ungefähr seine mit

27 Jahren erfolgte Heirat bildet. Die erste Lebensperiode war vor allem durch eine starke Verinnerlichung gekennzeichnet. Hofmannsthal wuchs nicht in Reichtum, jedoch in bürgerlicher Wohlhabenheit auf. Er war ein behütetes Einzelkind, das stark von den Eltern abhing, und seine häusliche Umgebung war, wie in den meisten ähnlichen Wiener Familien jener Zeit, durch auserlesene Schönheit geprägt. Es ist dasselbe Ambiente, in dem die meisten seiner Jugenddramen spielen, so z.B. *Der Tor und der Tod*:

„An den Pfeilern Glaskasten mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarz gedunkeltes Bild eines italienischen Meisters.“

Dieses abgeschlossene Leben in einer künstlichen Welt entsprach durchaus der literarischen Tendenz der Zeit; denn die „Wiener Moderne“ huldigte einem elitären Ästhetizismus, der sich mit seiner Devise *„l'art pour l'art“* an wenige Auserlesene wandte und die sozialen Probleme der Zeit beinahe gänzlich außer Acht ließ. Es war im Prinzip eine grenzenlose Egozentrität, die sich einerseits als dandyhafte Lebensführung ohne moralisches Verantwortungsgefühl äußerte, andererseits als eine dauernde Beschäftigung mit der eigenen Seele, die man in quälender Selbstbetrachtung ununterbrochen sezierte. Wie es Hofmannsthal in einem seiner Jugendaufsätze treffend zusammenfasste:

„Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter [...] als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven.“¹⁴

Doch im Gegensatz zu den meisten seiner Dichterkollegen war Hofmannsthal von Anfang an bewusst, dass dies ein ungesunder Zustand war, der überwunden werden musste. Seine frühen Werke, die auf den ersten Anblick diesen Zustand zu verherrlichen scheinen, stellen in Wirklichkeit das *Leiden* an ihm dar – und suchen nach einem Ausweg.¹⁵ Das Gesuchte sollte er dann in der zweiten Lebenshälfte tatsächlich finden; denn da gelang es dem Dichter, aus der künstlichen Scheinwelt auszubrechen und den Weg ins wirkliche Leben und zu den Menschen zu finden. Dazu war allerdings eine tiefgreifende Krise nötig. Hofmannsthal selbst beschreibt das so:

„Es war mein 28er Geburtstag, und ich glaube die beängstigende nun seit fast zwei Jahren – mit gewissen trügerischen Unterbrechungen – anhaltende Erstarrung meiner produktiven Kräfte auch so auffassen zu sollen, als den mühsamen Übergang von der Produktion des Jünglingsalters zu der männlichen; als einen tiefen, nach außen nur durch Schmerz und Dumpfheit fühlbaren Prozess der inneren Umwandlung.“¹⁶

Aus einem elitären jugendlichen Ästheten wurde durch diese Umwandlung ein „männlicher“ *Ethiker* – der sich im Bewusstsein seiner Verantwortung nicht nur für seine nächste Umgebung, sondern für die Zukunft der Menschheit überhaupt nunmehr mit all seinen Kräften dem Wirken in der Welt widmete. Unmittelbare Wirkung entfaltete er durch die unzähligen Reden und Aufsätze, in denen er zu aktuellen Fragen Stellung nahm; seinen Entschluss, sich dem öffentlichen Wirken zu widmen, bekundete er aber auch durch eine Hinwendung zum Theater

als dem öffentlichsten aller Kunstformen. Denn während er sich mit seinen frühen Dramen eher an einen kleinen, sich für feine Poesie begeisternden Kreis von *Lesern* gewandt hatte, gelang es ihm in der zweiten Lebenshälfte, bühnengerechte Stücke für das wirkliche Theater zu schreiben – Stücke, die auch das breitere Publikum anzusprechen imstande waren. Und zu diesen gehören außer der Tragödie *Elektra* auch die Opern, die er in Zusammenarbeit mit Richard Strauss schuf.

4. „Präexistenz“ und „Schicksal“

Der Weg ins Leben

Die grundlegende Weltsicht

Bevor wir uns den einzelnen Ideen, die Hofmannsthals Gedankenwelt bildeten, zuwenden, wollen wir und kurz mit dem beschäftigen, was man seine „Weltsicht“ nennen könnte. Denn alle Betrachtungen über das menschliche Leben spielen sich im Rahmen einer bestimmten Grundauffassung über das Wesen der Wirklichkeit ab, in der bestimmte Vorstellungen über „Gott und Welt“, d.h. über den Ursprung und Wesen des Seins, dem Denken einen Rahmen und eine feste Grundlage geben. Hofmannsthal war, was seine Religion anbelangte, ein Katholik, der es offensichtlich der Kirche überließ, die großen Fragen nach Gott und dem Jenseits zu beantworten. Dennoch geht aus vielen seiner Äußerungen hervor, dass er von der Existenz einer übergeordneten Instanz überzeugt war, der der Mensch in seinem irdischen Leben moralisch verantwortlich ist. Am deutlichsten tritt diese Überzeugung von einer höheren, unser Leben umfassenden und tragenden Wirklichkeit wohl im *Salzburger Großen Welttheater* hervor, wo er einen „Meister“ auftreten lässt, der den Menschen die Rollen zuteilt, die sie im Leben zu spielen haben – und der sie dann nach dem Ende des Spieles, je nachdem ob sie das ihnen Zugeteilte richtig aufgeführt haben oder nicht, richtet:

*Ihr Menschen, zu des Lebens Spiel erwacht,
Nehmt eurer Tritte jeglichen in acht.
Ihr wandelt von der Wiege Ruh
Auf eures Sarges Frieden zu.
Der Meister vom erhabnen Thron
Sieht hin und wägt euch Straf und Lohn.*

Dass Hofmannsthal solche Bilder nicht nur aus Gründen der Theaterwirksamkeit entwarf, sondern tatsächlich in irgendeiner Form an eine solche Macht glaubte, können wir verschiedenen Bemerkung entnehmen, in denen er seine tiefsten Ahnungen über jene höhere Dimension des Seins andeutete. Unzählige Male beruft er sich auf „Gott“ – wobei er das Wort im Goethe'schen Sinn als eine Chiffre für das schlechthin Unbeschreibliche verwendet.¹⁷ So sprach er einmal von dem inspirierten dichterischen Schaffen als von den „Augenblicken, in denen man Gott erkennt“;¹⁸ und an anderer Stelle steht der bekenntnishafte Spruch: „Ohne Glauben an die Ewigkeit ist kein wahrhaftes Leben möglich.“¹⁹ Aufschlussreich ist auch seine Aussage über die „Deutschen“, die im Gegensatz zu den rational geprägten Franzosen, die

„alles hier ausfechten zu müssen“ glauben, „der Schritt durch die Wand ins Drübere gegeben“ sei.²⁰

Diese höhere, in dem „Drüberen“ beheimatete Macht bezeichnete Hofmannsthal, insofern sie in die Menschenwelt hineinwirkt, oft mit dem Wort „Schicksal“. Denn er war offensichtlich davon überzeugt, dass es unserem Leben eine höhere Führung gibt, die in entscheidenden Augenblicken unsere Handlungen bestimmt. Diese Macht ist jedoch nicht nur als ein von außen Wirkendes zu denken, sondern befindet sich auch im *Inneren* des Menschen. Denn nach Hofmannsthal besitzt die menschliche Seele eine Region, „wo das Individuum aufhört Individuum zu sein“ und eine „Ahnung der Unzerstörbarkeit“ auftaucht,²¹ weshalb er auch von der „geheimen, außerpersönlichen Tiefe, die man im Innersten trägt“ spricht - einer Tiefe, in der „das Nicht-mehr-ich oder die Welt zu finden“ sei.²²

Als innere Führung wird diese Schicksalsmacht von Hofmannsthal auch „höhere Notwendigkeit“ genannt. Diese im Unbewussten tätige Macht ist es, die jene Menschen zusammenführt, die wesensgemäß zusammengehören, auch wenn dies gegen ihre bewusste Absicht geschieht – wie es Hans Karl, der Protagonist des Dramas *Der Schwierige*, beschreibt:

„Daß alles schon längst irgendwo fertig dasteht und nur auf einmal erst sichtbar wird [...] Es gibt einen Zufall, der macht scheinbar alles mit uns, wie er will – aber mitten in dem Hierhin- und Dorthingeworfenwerden und der Stumpfheit und Todesangst, da spüren wir und wissen es auch, es gibt halt auch eine Notwendigkeit, die wählt uns von Augenblick zu Augenblick, die geht ganz leise, ganz dicht am Herzen vorbei und doch so schneidend scharf wie ein Schwert.“

In Spekulationen über das Wesen „Gottes“ oder des „Schicksals“ lässt sich Hofmannsthal nicht ein, denn er ist weder Philosoph noch Theologe, sondern Künstler. Deshalb darf man von ihm keine genaueren Erklärungen darüber erwarten. Doch gerade dadurch, dass er seine Intuitionen und Ahnungen nur durch Andeutungen und Bilder zum Ausdruck bringt – und zum Ausdruck bringen *kann* – ist es ihm möglich, das Unaussprechliche auszusprechen und so auch uns zugänglich zu machen.

Der Mensch ist jedoch nicht nur von inneren Schicksalsmächten abhängig, sondern steht auch im übergeordneten Zusammenhang des Lebens selbst, das für Hofmannsthal trotz seiner unendlichen Vielfalt eine große Einheit bildet, in der jedes Einzelne seinen Platz hat und mit allem anderen in fortwährender Wechselwirkung steht. Im *Frau ohne Schatten*-Märchen bringt er dies durch ein wunderbares Bild zum Ausdruck: das Bild eines Teppichs, „in dem die Sicheln des Mondes, die Gestirne, die Ranken und Blumen, die Menschen und Tiere ineinander übergangen [...] alles hielt einander umschlungen, eines war ins andere verrankt“. Kein Ding existiert für sich allein, alles ist mit allem verbunden, ja, jedes Wesen trägt in sich die Fähigkeit, sich in ein anderes zu verwandeln.

Doch der Mensch ist weder ein blinder Spielball des Schicksals, noch wird er durch seine Verflechtung in den großen Zusammenhang des Lebens zu irgendetwas *gezwungen*; denn er besitzt eine unantastbare innere Freiheit, die er vorübergehend missachten kann, die ihn

jedoch als *Möglichkeit* nie verlässt. So sagte Hofmannsthal einmal über das *Salzburger Große Welttheater*, es gehe darin um „die Verherrlichung jenes Hohen in uns, der inneren Freiheit“.²³ Und in einem Brief an Strauss, in dem er über die Titelfigur seines Joseph-Balletts spricht, ist die Rede von einer „reinsten Region“ des Gehirns, „wo Aufschwung, reine, klare Gletscherluft, Höhe, unbedingte scharfe geistige Freiheit zu finden ist.“²⁴

Aus den beiden Überzeugungen von dieser inneren Freiheit des Menschen und der wesenhaften Einheit alles Seins ergibt sich von selbst jene Forderung, die man als die Grundlage von Hofmannsthals Ethik ansehen kann: die Forderung, das eigene Leben in den Dienst anderen Lebens bzw. des Lebens als Ganzheit zu stellen. Denn das Leben ist für ihn ein Geschenk, das man auf unerklärliche Weise von den höheren Mächten erhalten hat. Für dieses Geschenk soll der Mensch aber eine Gegenleistung erbringen: Er soll die Schale des Egoismus, in dem seine Seele zu verhärten droht, durchbrechen und sich in der Hingabe an andere mit dem großen Zusammenhang des Lebens verbinden. In der Sprache des Dichters heißt das: er soll dem Schicksal sein „Geschick abkaufen.“²⁵

Dass diese Teilhabe an der großen Einheit des Lebens die wahre Bestimmung des Menschen ist, steht für Hofmannsthal außer Frage. Doch die geforderte Hingabe an das Leben bringt zwangsläufig auch Probleme mit sich. Denn sobald sich ein einzelner Mensch mit dem Leben verbinden will, wird der Gegensatz zwischen „Ich“ und „Welt“, zwischen Individuum und Gemeinschaft zum Problem. Wie kann sich eine ausgeprägte Persönlichkeit den Eindrücken und Begebnissen des Lebens völlig hingeben, ohne sich darin zu verlieren? Oder anders ausgedrückt: Wenn alles Leben Bewegung und Verwandlung ist, das Individuum sich jedoch durch Beharren in der eigenen Substanz konstituiert, wie kann sich ein Individuum mit dem Leben verbinden, ohne sich selbst untreu zu werden? Hofmannsthal hat diese Problematik mit großer Klarheit in einem Brief an Richard Strauss, in dem es um die tiefere geistige Bedeutung der *Ariadne*-Handlung geht, beschrieben:

*„Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken.“*²⁶

Die Frage, wie man solche entgegengesetzten Prinzipien zu einer Synthese verbinden könnte, hat Hofmannsthal unaufhörlich beschäftigt. Und tatsächlich lassen sich alle seine Hauptgedanken um drei Gegensatzpaare gruppieren, die man wie folgt bezeichnen könnte:

- Tradition – Fortschritt
- Bewahren – Verwandlung
- Individuum – Gemeinschaft

Aus dem Nachdenken über diese Gegensätze, sowie die Frage, wie man sie miteinander in Einklang bringen könnte, kristallisieren sich aber zwei Kernbegriffe heraus, die die Quintessenz

seiner Lebensweisheit beinhalten. Hofmannsthal umschreibt sie mit den Wörtern „Präexistenz“ und „Schicksal“ – hier nicht als eine lenkende Macht aufgefasst, sondern als eine Aufgabe, die dem Menschen schicksalhaft zukommt. Und wenn die große Frage lautet: Wie kann der Mensch aus der „Präexistenz“ herauskommen und in die „Existenz“ eintreten? – so heißt die Antwort, die Hofmannsthal darauf gibt: Indem er sein Schicksal erkennt und annimmt.

Der Begriff der „Präexistenz“

Hofmannsthal war der Überzeugung, dass viele Menschen, die äußerlich erwachsen zu sein scheinen, dies in ihrem Inneren jedoch keineswegs tatsächlich sind. Denn Erwachsen-Sein bedeutet Selbstständigkeit und Eigenverantwortlichkeit – bedeutet, das Leben mit all seinen Problemen und Fragwürdigkeiten anzunehmen und sich damit bewusst auseinanderzusetzen. Nur wer dies tut, steht voll im Leben; und nur dann kann man von „Existenz“ sprechen. Viele Menschen haben jedoch diese Eigenständigkeit nicht erreicht; sie befinden sich immer noch entweder im Zustand des Kindes, das, bildhaft gesprochen, noch an der Mutterbrust hängt und die Auseinandersetzung mit dem Leben den Eltern überlässt – oder sie haben sich in einer kleinen, begrenzten Welt eingeschlossen, in die nichts Unangenehmes eindringen kann, und geben sich der Illusion hin, dass dies das Leben sei, während sie in Wirklichkeit dem Leben nur von außen zuschauen. Diese kleine Welt kann entweder das eigene „Ich“ sein – oder eine künstliche Welt des Luxus, der Schönheit und des Genusses. Den Zustand eines Menschen, der in dieser vom eigentlichen Leben abgeschirmten Welt lebt, nannte Hofmannsthal die „Präexistenz“. Es ist zwar eine Existenz – jedoch keine wirkliche, volle, sondern nur eine Vorstufe dazu. Und bei aller Annehmlichkeit, die sie bietet, ist sie ein unhaltbarer Zustand. Denn sie widerspricht der eigentlichen Bestimmung des Menschen, der darin besteht, Teil des großen Teppichs zu sein. Und früher oder später wird der in der Präexistenz verbliebene Mensch feststellen müssen, dass er gar nicht gelebt habe.

Wie wir oben gesehen haben, war dieses Sich-Zurückziehen in das eigene „Ich“ oder die eigene kleine Scheinwelt ein spezielles Problem der Wiener Moderne, die Gefahr lief, sich in einem elitären, leeren Ästhetizismus zu verlieren. Wie Hofmannsthal einmal in seiner Jugend, als er mit dieser Bewegung eng verbunden war, feststellte:

„Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt...“²⁷

Dieses Leben in einem „Gewächshaus“, wie es der Kritiker Alfred Kerr verächtlich nannte, ist zwar ungesund und kann auf die Dauer keinen Bestand haben, da seine unbegrenzte Fortdauer gegen die Natur wäre; doch auf der anderen Seite weist der Zustand der Präexistenz große Vorzüge auf. Vor allem ist das kindliche Bewusstsein, das sie kennzeichnet, noch nicht so durch den Verstand eingegrenzt wie beim Erwachsenen, sondern der Intuition gegenüber noch offen. Und wie das Kleinkind noch nicht zwischen „Ich“ und „Welt“ unterscheidet, besitzt der

Mensch in der Präexistenz noch ein Bewusstsein von der Einheit alles Lebenden. Die Grenzen sind noch fließend; man ist man selbst, könnte jedoch auch ein anderer sein oder werden. Und gerade diese Fähigkeit, sich in das innere Wesen anderer hineinzufühlen, ist es, was den Dichter ausmacht.

Über die Präexistenz hat sich Hofmannsthal vor allem in jenen stichwortartigen Aufzeichnungen geäußert, die den Titel *Ad me ipsum* tragen, und in denen er versucht, sich selbst gegenüber Rechenschaft über sein Dichten zu geben. Dort lesen wir unter anderem:

*Praeexistenz, glorreicher aber gefährlicher Zustand. Ihre Qualitäten: frühe Weisheit [...] Geistige Souveränität: sieht die Welt von oben.*²⁸

Dagegen aber:

*„Bedrohung dieses Zustandes durch ein etwas von außen her: Eros / Welt / die Welt als Dunkles Drohendes Verschlungenes empfunden [...] Das Leben als Verwirrendes“...*²⁹

Der Schritt aus der Reinheit und Geborgenheit der Präexistenz in die volle Existenz ist also nicht einfach. Denn zum einen ist das Leben voll von Unreinheit, Niedrigkeit und Hässlichkeit und wird deshalb als etwas „Dunkles Drohendes Verschlungenes“ empfunden. Dies musste der junge Hofmannsthal selbst erfahren, als er, der bis dahin in der behüteten Umhegung der wohlhabenden Familie und in der elitären Atmosphäre seiner Dichterfreunde gelebt hatte, durch seinen Militärdienst mit dem „wirklichen“ Leben konfrontiert wurde, wie es sich in einem von ärmlichsten Ostjuden bewohnten galizischen Dorf abspielte:

*„Das Zimmer ist zu ebener Erde. Vor dem Fenster ist der Schweinestall; vor der Tür in dem Hausflur den ganzen Tag Fisch und Gemüsemarkt [...] Abends bin ich immer den einzigen Weg auf und ab gegangen, wo kein tiefer Koth war: nämlich ein langes Brett zwischen dem Haus des Elias Rizer und des Chaim Dicker.“*³⁰

Die Berührung mit dieser Welt wirkte extrem verstörend auf den sensiblen Dichter. „Alles hat mir eine so entsetzliche Angst gemacht“, erzählte er später, eine Angst, „daß ich angefangen hab im Zimmer und im Hof herumzugehen und mich dagegen zu wehren wie gegen etwas erstickendes, was man im Hals stecken hat.“ Trotzdem sagte ihm sein Verantwortungsgefühl, dass er in dieses „wirkliche“ Leben hinaus müsse, um seine eigentliche Lebensaufgabe zu erfüllen.

Doch die Angst vor den Niederungen des gemeinen Lebens ist nicht die einzige, die das Individuum, das sich mit der „Welt“ verbinden will, zu überwinden hat. Genauso groß ist die Angst vor dem Selbstverlust – eine Angst, die desto größer ist, je feiner und reichhaltiger die Persönlichkeit ist, die sich hingeben will. Dies war im besonderen Ausmaß das Problem Hofmannsthals, der sogar noch in seinen reifen Jahren einer Freundin gegenüber bekannte:

*Ich muß das Einzige in mir erhalten, durch das ich in einem höheren Sinn lebe und es ist so beständig bedroht, so namenlos bedroht von einem Muß des schweren bitteren Lebens, immer und immer.*³¹

Doch es ist auch das Problem eines jeden Menschen, der sich aus dem Tierischen erhoben hat und zum Bewusstsein seiner geistigen Identität gelangt ist.

Die Frage lautet also: Wie kann ich als geistig höherentwickeltes Individuum die beiden Pole „Ich“ und „Welt“, Treue zum eigenen Wesen und Hingabe an andere zu einer Synthese vereinigen? Die Antwort, die Hofmannsthal auf diese Frage gefunden hat, ist höchst originell. In *Ad me ipsum* formulierte er sie so:

Das Suche nach dem Bleibenden Entscheidenden: dies unter dem Begriff Schicksal [...] Fällt das Wesen aus jener Sphäre der Totalität (Praeexistenz) heraus so ist es in Gefahr sich zu verlieren zu verirren, es sucht das Ihm Gehörige, Entscheidende“...³²

Das „Schicksal“

Der Gedanke, den Hofmannsthal hier andeutet, ist, dass das, was die Identität eines Menschen ausmacht – also sein „Selbst“ – nicht nur in seinem Inneren zu finden ist, sondern auch in der Außenwelt: als Aufgabe, die ihm schicksalhaft als „höhere Notwendigkeit“ bestimmt ist. Nicht jeder Mensch hat ein solches „Schicksal“. Wer noch nicht zur Selbstständigkeit erwacht ist und sich willenlos durch seine Umgebung bestimmen und führen lässt, hat keines; und da er auch keine ausgeprägte Persönlichkeit hat, die sich durch die Berührung mit der Welt verloren gehen könnte, kann er sich bedenkenlos ins Leben werfen, ohne Angst zu haben, sich selbst dadurch untreu zu werden. Für die echte Persönlichkeit dagegen gilt es, die schicksalhafte Aufgabe zu erkennen, durch die er das eigene Leben in den Dienst anderer oder der Ganzheit des Lebens stellen kann. Und wenn er sich ganz dieser Aufgabe, die eben genauso zu seinem Selbst gehört wie seine innerste Seele, hingibt, verliert er sich nicht, sondern im Gegenteil: Er *findet* sich – und kann sich dadurch erst als ein Ganzes verwirklichen.

Die Antinomie zwischen freiem Willen und schicksalhafter Vorherbestimmung, die seit jeher den Philosophen als unlösbares Problem erschienen ist, wird also dadurch aufgehoben, dass man das Schicksal nicht als eine durch äußere Kausalität bestimmte fremde Einwirkung auffasst, die das Individuum gegen seinen Willen hin- und herwirft, sondern vielmehr als etwas, was dem Menschen selbst innewohnt – als eigener Wille, ja als *sein eigentlicher tiefster Wille*. Es ist das, was er sozusagen von sich aus wollen *muss*, sobald er zu echter innerer Freiheit erwacht ist. Hofmannsthal legte großen Wert auf diesen Gedanken. In den „Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien“, die er 1916 zu Papier brachte, äußerte er sich ausführlich dazu, teils in vielsagenden fragmentarischen Andeutungen wie: „Suchen eines Gesetzes oder einer Bahn über dem Persönlichen“, oder: „Sich eins wissen mit Gottes Gesetz. Überwindung des Kausalreiches“³³ – teils in genaueren Ausführungen:

„Gesetzlichkeit, ja Heiligkeit sind keine absoluten, von einem überweltlichen Gott ein für allemal aufgestellten Forderungen an das übernatürliche Ich, sondern es sind die Formen, in denen der Mensch seine eigene naturgemäße Idee auswirken muß [...] Jeder Charakter schafft sich nicht sein Schicksal, er ist bereits sein eigenes Schicksal durch sein So-sein.“³⁴

„Wer keinem anderen Gesetz gehorchen muß als dem Gesetz seiner eigenen Person, ist frei. Der Wille ist der Persönlichkeit tiefster Grund, ist nicht dumpfer gestaltloser Trieb, sondern der eigentliche Beginn der übertierischen geistigen Tat [...] Darum hat der höhere Mensch das Kausalreich niedergezogen, sein Leben ist beherrscht durch das Schicksalsgesetz seiner persönlichen Sendung, die er verwirklichen soll.“³⁵

Nur der Mensch, der dies nicht erkannt hat, empfindet das Schicksal als äußeren Zwang. Derjenige dagegen, der diesen zweiten Teil seines „Selbst“ in der Außenwelt gefunden hat und bereit ist, sich mit ihm zu vereinigen, wird selbst zum Vollstrecker seines Schicksals. Und da dieses nichts anderes als sein eigener tiefster Wille ist, so kann er sich mit dem Leben verbinden, ohne seine Eigenart preiszugeben, kann sich hingeben, ohne sich zu verlieren.

Dieses Schicksal, das den Menschen aus der Präexistenz ins Leben führt, kann ein anderer Mensch sein; in diesem Falle gilt es, im eigenen Inneren die „höhere Notwendigkeit“ zu fühlen, die diesen *einen* Menschen aus der Menge der Zufallsbekannten heraushebt und zum Gegenstand echter Liebe machen kann.³⁶ Hofmannsthal weist aber in *Ad me ipsum* auch auf drei andere Möglichkeiten, sich auf diese Weise mit dem Leben zu verbinden: das Kind, die Tat und das Werk.³⁷ Diese nannte er den „Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst“.³⁸

Das Kind ist der natürliche Weg, der jedem Menschen offensteht. Wer Vater oder Mutter eines Kindes wird, lebt das eigene Leben nicht mehr für sich, sondern widmet sich mit allen Kräften dem Schutz und der Förderung des jungen Lebens, das ihm oder ihr anvertraut worden ist, und findet darin die höchste Erfüllung des eigenen Daseins.

Die Tat ist der Weg des Menschen, der eine schicksalhafte Aufgabe für einen größeren Kreis zu erfüllen berufen ist. Zwar muss er viele persönliche Opfer bringen, um dieser Aufgabe gerecht zu werden; doch diese Opfer bedeuten für ihn kein Selbstverlust, da er in der Verwirklichung der ihm schicksalhaft zugemessenen Tat erst seine Fähigkeiten voll zur Entfaltung bringen kann und dadurch erst volle Selbstverwirklichung erlangt. So wurde z.B. Bismarck erst zu Bismarck, indem er das Deutsche Reich gründete; Reichsgründung und Person fließen zu einer untrennbaren Einheit zusammen und bilden so seine Identität. Und Albert Schweitzer wurde erst zu Albert Schweitzer, als er sein Spital im Urwald von Lambarene gründete. Dies konnte nur unter größten Opfern geschehen; doch seine Wesenssubstanz wurde dadurch nicht vermindert, sondern konnte sich dadurch erst in ihrer ganzen Fülle entfalten.

Das Werk ist schließlich der Weg des Künstlers. Mit ganz wenigen Ausnahmen war das Leben der großen Künstler durch große persönliche Opfer und großes Leid gekennzeichnet. Man denke nur an Michelangelo, der jahrelang auf dem Rücken liegend die Decke der Sixtinischen Kapelle ausmalte und dabei seine Gesundheit ruinierte – aber auch an die Armut und die erniedrigende Behandlung, die viele begnadete Künstler ertragen mussten, um sich ihrer Kunst widmen zu können. Doch diese Opfer waren die Bedingung dafür, dass sie ihre Werke schaffen konnten; und indem sie diese schufen, fanden sie zu sich selbst. Beim Künstler ist die Entsprechung von Innen und Außen, von Seele und Schicksal, die erst zusammen die Ganzheit der Individualität ausmachen, besonders deutlich. Und dass die wirklich großen Künstler dem

Ruf ihres Schicksals folgten, und nicht wegen des damit verbundenen Leides auf die Reinheit ihrer Kunst verzichteten – das macht eben die Größe ihrer Persönlichkeit aus.

Zusammenfassend sagt Hofmannsthal:

Zielgedanke: Das höhere Leben muß die Steigerung des Selbst sein, empfangen durch das Drauf-kommen aufs Richtige, aufs Eigentliche [...] es muß sich einstellen als richtige Schicksalserfüllung“...³⁹

„Das Geheimnis der Verwandlung“

Mit der Antinomie Individuum-Gemeinschaft, die ihre Lösung im Begriff des zum „Selbst“ gehörenden Schicksals erfährt, hängt eine andere eng zusammen: die zwischen Beharren und Sich-Verwandeln. Leben ist Bewegung – so der Gedanke – und Bewegung ist Verwandlung; nur wer bereit ist, sich zu verwandeln, kann leben. Beharren bedeutet dagegen Stillstand; und absoluter Stillstand ist Tod. Dennoch ist die „Treue“ – wie Hofmannsthal in *Ad me ipsum* feststellt, einen Satz aus seinem Jugenddrama *Der Tor und der Tod* zitierend – „der Halt von allem Leben“.⁴⁰ Die Frage, wie sich der zur Persönlichkeit erwachte Mensch mit dem Leben verbinden kann, ohne sich selbst zu verlieren, ist also eng verknüpft mit der Frage nach dem Verhältnis von Bewahren – hier als Treue zu sich selbst – und Verwandlung – hier als Teilhabe an der Bewegung des Lebens aufgefasst.

In einem anderen für seine Gedankenwelt hochwichtigen Schrift, dem „Brief“ über *Ariadne*, hat Hofmannsthal dieses Problem mit großer Deutlichkeit beschrieben:

„Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt.“⁴¹

Tatsächlich bestehen in der Präexistenz, in der die Persönlichkeit des Menschen noch nicht feste Form gewonnen hat, und er deshalb seiner Umgebung gegenüber durchlässiger ist als der Erwachsene, zwei Gefahren. Die eine ist die Gefahr des Zerfließens; die andere aber die des Sich-Verhärtens. Denn paradoxerweise kann gerade die Wonne des fließenden Seins und der Geborgenheit in der großen Einheit, die der Mensch im Zustand der Präexistenz erlebt, dazu führen, dass er, sich dem egoistischen Trieb nach Leidfreiheit überlassend, sich darin *verfestigt*. In Hofmannsthals Worten:

„Die unmeßbaren Tiefen der eigenen Natur, das Band von uns zu einem Unnennbaren, Ewigdauernden hin, das unseren Kinderzeiten, ja den Zeiten des Ungeborenen in uns nahe war, können sich von innen her zu einer bleibenden, peinlichen Starrnis verschließen.“⁴²

Die Weigerung, aus der Präexistenz hervorzutreten, muss letztendlich zum Stillstand führen; und Stillstand ist ein absoluter Tod. Verwandlung ist also notwendig. Doch auch Verwandlung führt zum Tod – aber zu einem Tod, der nicht absolut ist, sondern die Bedingung neuen Lebens. Denn ein neuer Zustand kann nur dann entstehen, wenn der alte gleichsam abstirbt. Verwandlung bedeutet also immer einen Durchgang durch den Tod: Das Alte muss vergehen, um Platz für Neues zu machen. Und jedes Sterben ist schmerzlich. Beim Übertritt aus der Präexistenz ins Leben kommt noch die Angst hinzu, sich selbst in den Wirrnissen der Welt zu verlieren. Nicht nur das Bestreben, Leid zu vermeiden, stemmt sich also gegen diese Verwandlung, sondern auch das Gebot der Treue zu sich selbst.

Dieses Problem löst sich jedoch von selbst auf, sobald man erkennt, dass Verwandlung nicht unbedingt Verwandlung in etwas Anderes, Fremdes bedeuten muss. Man kann sich auch gleichsam *in sein höheres Selbst* verwandeln, indem man Altes, Abgelebtes abstreift und dadurch Neues, das in einem schlummert, freilegt und zur Entfaltung bringt. Es ist wie mit dem Schicksal: Verbindet man sich im Leben mit etwas, das, um mit Goethe zu reden, „euch nicht angehört“, dann verliert man sich; ist das „Andere“ jedoch zugleich ein Teil des eigenen „Selbst“, so *findet* man sich. Und so auch hier: Bedeutet Veränderung ständige Anpassung an die zufälligen und veränderlichen Forderungen der Welt, dann läuft man Gefahr, sich selbst zu verlieren. Doch bedeutet sie Verwandlung in immer höhere Formen der eigenen Individualität, dann führt sie zu Selbst-*Verwirklichung* im höchsten Sinne des Wortes. Es ist die alte, von Goethe in seinem Gedicht „Selige Sehnsucht“ dargestellte Prinzip des „Stirb und werde!“. Nur wer bereit ist, durch den Tod zu gehen, findet das wahre Leben. Verwandlung und das Beharren in sich selbst sind keine Antinomien mehr, sondern bedingen sich gegenseitig.

Die Überwindung der „Moderne“

Wenn man nun dieses ganze Gedankengebäude mit den Anschauungen, die heute in der breiten Masse der Menschen vorherrschen, vergleicht, kann man nicht umhin festzustellen, dass es dem, was man gewohnt ist, die „Moderne“ zu nennen, in beinahe allen Punkten völlig entgegengesetzt ist. Dies beginnt schon mit der grundlegenden Weltsicht. Heute gründen die meisten Menschen – soweit sie überhaupt tiefere Betrachtungen über die Welt und das Leben anstellen – ihr Denken immer noch auf dem im 19. Jahrhundert entstandenen Positivismus, der keine andere Wirklichkeit anerkennt als das mit den Sinnen Wahrnehmbare und in letzter Konsequenz sogar im Leben selbst nichts anderes als einen chemisch-physikalischen Prozess sehen will. Da in dieser Sicht kein Platz für einen höheren Zusammenhang ist, der das einzelne menschliche Leben trägt und ihm die Richtung weist, und auch das Vorhandensein einer höheren metaphysischen Instanz, dem der Mensch moralisch verantwortlich ist, geleugnet wird, wird der einzelne Mensch selbst mit seinem Verstand und seinem Eigenwillen verabsolutiert und ihm das Recht zugebilligt, alles zu tun, was er „will“, und was ihm nützlich ist oder Vergnügen macht. Das Ergebnis ist eine Verherrlichung des Egoismus als oberstes Lebensprinzip, was wiederum zu einer Atomisierung der Gesellschaft führt, die keinen organischen Zusammenhang mehr aufweist und dadurch nicht nur den Unfrieden fördert, sondern den Einzelnen auch in eine krankmachende Vereinsamung treibt. „Zerrissenheit“ und

„Brüchigkeit“, die eigentlich Krankheitssymptome sind, werden zum Ideal erklärt; dagegen sind „Dienen“ und „Opfer“, wodurch sich der Mensch heilen könnte, Fremdwörter geworden. So wird der Mensch zum willenlosen Werkzeug seiner niederen Triebe, wodurch er seine Würde verliert und auf das Niveau des Tieres hinabzusinken droht – und das Leben verliert jeden höheren Sinn. Wozu dies alles führt, wird heute deutlich sichtbar, und es braucht keine Propheten mehr, um jedem, der Ohren zu hören und Augen zu sehen hat, klarzumachen, wo es enden wird.

Hofmannsthal war dies alles schon vor über hundert Jahren voll bewusst. „Furchtbar ist der Begriff, den Sie allmählich mir enthüllen dieses kranken Lebelementes, das Sie das Moderne nennen“, schreibt er an den Kulturphilosophen Rudolf Pannwitz, „ich kann nur schauern, wenn Sie es überall erkennen wie den Mauerschwamm in den Wänden eines Hauses.“⁴³ An anderer Stelle kritisiert er, dass die rein materialistischen Güter „Gesundheit, Sicherheit, ein langes Leben“ zu den drei Götzen der modernen Welt geworden sind. Und wenn er dann ergänzend fortfährt: „die schlimmste Fessel des europäischen Ich ist das Geld [...] was wir besitzen sollten, das besitzt uns, und was das Mittel aller Mittel ist, das Geld, wird uns in dämonischer Verkehrtheit zum Zweck der Zwecke“,⁴⁴ so trifft er direkt auch den Nerv der heutigen Zeit.

Heute ist es so gut wie tabuisiert, den Wert der „Moderne“ in Frage zu stellen – so, als wäre nur sie imstande, die Würde und Freiheit des Menschen zu gewährleisten. Hofmannsthal hatte aber den Mut, dieses Tabu zu brechen und eine völlig andersgeartete Gedankenwelt zur Diskussion zu stellen. Dem materialistischen Positivismus des 19. Jahrhunderts stellte er ein Weltbild entgegen, das auch höhere Dimensionen des Seins anerkennt – also im weitesten Sinne religiös ist. Wo die „Moderne“ den menschlichen Verstand als alleiniges Erkenntnismittel gelten lässt, wusste er als Dichter um die Bedeutung der Intuition, die in jene religiöse Dimension ahnend eindringen kann. Statt der Verabsolutierung des menschlichen Eigenwillens herrschte bei ihm die Überzeugung, dass es sehr wohl eine höhere moralische Instanz gibt, dem der Mensch Rechenschaft schuldet. Dadurch verbat sich von selbst der Egoismus als Ideal; vielmehr sah er das Leben in seiner Ganzheit als eine große Einheit an, in der alles mit allem verknüpft ist, und der Mensch seinen Lebenssinn dadurch findet, dass er die ihm zugemessene Aufgabe zum Wohle des Ganzen annimmt und erfüllt. „Dienen“ und „Opfer“ wurden deshalb von ihm als die Leitbegriffe eines sinnerfüllten Daseins erkannt und als das, was den Menschen über das Tierische hinaushebt und ihm seine eigentliche Würde verleiht.

Und die Politik? Gewiss gibt es keinen anderen Bereich des Denkens, der so von den wechselvollen Umständen abhängig und deshalb Veränderlichkeit, Fehleinschätzungen und falschen Schlussfolgerungen unterworfen ist wie dieser – und der deshalb auch so wenig relevant ist, wenn es gilt, die großen, zeitüberdauernden Gedanken einer Persönlichkeit wie Hofmannsthal zu würdigen. Trotzdem sollte ein Begriff nicht unerwähnt bleiben, der den Dichter in dem letzten Abschnitt seines Lebens stark beschäftigte, weil er die Anwendung seiner Idee eines Ausgleichs zwischen Tradition und Fortschritt, Bewahren und Verwandlung auf die Politik ist: der Begriff einer „konservativen Revolution“:⁴⁵ Was meinte Hofmannsthal

damit? Ihm schwebte keineswegs ein äußerer Umsturz vor – der ohnehin nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie erfolgt war – sondern ein innerer Umschwung; denn er war der Meinung, dass eine Umwälzung der äußeren Verhältnisse ohne eine tiefgreifende Gesinnungsänderung keineswegs die Ungerechtigkeit beseitigen, sondern nur andere Unterdrücker an die Macht bringen würde. Deshalb lässt er den Bettler im *Salzburger großen Welttheater*, der kurz davor gestanden war, mit Gewalt gegen alle Besitzenden vorzugehen, nach seiner Erleuchtung durch die Weisheit ausrufen:

*Ob ich mich spreiz mit Machtgebärden
An ihrer Statt, verschlägt nicht viel:
Es muß für wahr und ganz ein neuer Weltstand werden,
Sonst blieb dies gar ein ärmlich puppig Spiel*

– worauf er beschließt, erst *in sich* jene echte Freiheit zu entwickeln, die „geheim“ ist und „sich irdisch nicht benennen“ läßt.

Im Prinzip ging es Hofmannsthal bei seiner „konservativen Revolution“ um eine kulturelle Erneuerung. „Konservativ“ bedeutet dabei, die besten und fruchtbarsten Tendenzen und Ideale der vergangenen Jahrhunderte aufzugreifen; und „revolutionär“, dass man den Mut hat, bei aller Bejahung der positiven Errungenschaften der modernen Zeit, nicht bei dem „Zeitgemäßen“ stehenzubleiben, sondern das Unfruchtbare und Schädliche an diesem radikal abzulehnen, um den Boden für eine bessere Zukunft vorzubereiten. Damit wollte er gewiss keine reaktionäre Wiederherstellung jüngst vergangener Zustände mit ihren versteinerten Strukturen und ihrer sozialen Ungerechtigkeit herbeiführen. Im Gegenteil; „Die Welt die untergeht weine ich keine Thräne nach“,⁴⁶ sollte er nach dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie ausrufen. Genauso falsch wäre es, darin eine geistige Vorwegnahme des Nationalsozialismus zu sehen, dessen Verlockungen viele seiner Freunde später verfallen sollten. Dagegen spricht nicht nur Hofmannsthals hohe Humanität, sondern auch sein immer wieder geäußelter Abscheu gegen den Nationalismus. „Mit flößen nun diese rätselhaften Entitäten der Nationen ein solches Grauen ein, daß jedes harmlose Wort, das auf die Nation reflectiert, mich krank macht“, schrieb er 1919.⁴⁷ Und in einer Rede aus dem Jahr 1926 betonte er, Österreich habe „für Millionen denkender Individuen ein übernationales Vaterland gegeben“, in dem man ein Vorbild für ein neues Europa sehen könnte, in dem „sich Nationen verstehen, ihre Kultur mit wechselseitiger Sympathie umfassen und über ihr nationales Dasein hinaus sich in einer höheren Einheit zusammenfinden sollen und können.“⁴⁸ Nein, mit dem Begriff der „konservativen Revolution“ meinte Hofmannsthal einfach die Wiederersterung einer auf wahrer Kultur beruhenden Gesellschaft, die auf den besten Traditionen der Antike und des abendländischen Geistes gegründet sein sollte.

Nun steht es jedem frei zu entscheiden, wie er zu diesem Begriff, sowie zu Hofmannsthals Gedanken überhaupt steht. An der Echtheit von Hofmannsthals Einstellung ist dagegen nicht zu zweifeln; denn er besiegelte sie durch ein Leben, das in jeder Hinsicht mit seinem Denken und seinem Werk in Einklang stand und als durchaus vorbildlich gelten kann. Nicht nur, dass er als reifer Mensch unermüdlich danach rang, in sich den Egoismus der „Präexistenz“ zu

überwinden und sich in vollem Bewusstsein seiner Verantwortung durch Dienen und Opfern mit dem Leben zu verbinden; sondern er tat dies auch, ganz wie er es selbst in seinen Schriften beschrieben hat, auf vierfache Art und Weise:

- Die Schicksalserfüllung durch die Hingabe an einen anderen Menschen verwirklichte er durch seine Ehe, von deren „Heiligkeit“ er absolut überzeugt war.⁴⁹ Wie er an seinen Freund C. J. Burkhard schrieb:

„Mir ist die Ehe etwas Hohes, wahrhaft das Sacrament – ich möchte das Leben ohne die Ehe nicht denken.“⁵⁰

- Sodann fügte er sich in den Gesamtzusammenhang des Lebens durch das Zeugen von Kindern ein; Hofmannsthal war Vater von zwei Söhnen und einer Tochter.
- Den Weg der Tat beschritt er durch seine umfangreiche essayistische Tätigkeit, die ganz im Zeichen des konkreten Wirkens auf die Wirklichkeit des Lebens stand. Durch unzählige Aufsätze, aber auch durch öffentliche Reden und das Zusammenstellen von Anthologien versuchte er, einerseits das geistige Erbe vor allem Deutschlands und Europas vor dem Untergang zu bewahren, andererseits neue Wege für die Zukunft aufzuzeigen – in der Überzeugung, dass Gedanken die Grundlage des Handelns bilden, und nur geistige Erneuerung imstande sei, bessere politische und gesellschaftliche Verhältnisse herbeizuführen.
- Dass er schließlich durch seine künstlerischen Werke aus der Vereinzelung heraustrat und sich mit dem Leben verband, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

In diesen Werken ist auch sein Denken am reinsten erhalten – und in ihnen gewinnt es auch anschauliche Gestalt. Und zu seinen wichtigsten Werken gehören auch seine Operndichtungen, denen wir uns jetzt zuwenden wollen.

*

* *

Zweiter Teil:

Die Werke

Ariadne auf Naxos

Die folgenden Ausführungen sollen keine gründlichen Werkanalysen bieten, sondern nur einige Hinweise darauf geben, wie die oben dargestellten Kerngedanken Hofmannsthals in seinen Operndichtungen zum Ausdruck kommen. Es handelt sich also um einen Leitfaden, der einerseits dazu dienen soll, den Zugang zum tieferen Verständnis der Werke zu eröffnen, andererseits den Zweck hat, die Gedankenwelt des Dichters durch die Anschaulichkeit, die er ihr selber durch die künstlerische Ausgestaltung verliehen hat, zu erhellen.

Am Anfang unserer Betrachtungen steht ein Werk, das neben der *Frau ohne Schatten* der wichtigste Träger der Kerngedanken Hofmannsthals ist. Allerdings lässt seine äußere Gestalt auf eine solche Bedeutung kaum schließen. Denn die Oper *Ariadne auf Naxos* ist entstanden aus einem originellen Einfall des Dichters, Oper und Schauspiel zu verbinden: Er lässt nämlich am Ende von Molières Komödie *Le Bourgeois gentilhomme* (*Der Bürger als Edelmann*) die Hauptperson, den neureichen Jourdain, bei einem von ihm veranstaltete Fest neben einer *commedia dell'arte*-Aufführung auch eine mythologische Oper darbieten – doch so, dass die beiden so unterschiedlichen Gruppen nicht nacheinander, sondern *gleichzeitig* auftreten. Da es sich jedoch bald herausstellte, dass diese Kombination von Schauspiel und Oper nicht lebensfähig war, beschlossen Strauss und Hofmannsthal später, die beiden voneinander zu trennen. Und damit das Zusammenwirken von Operngesellschaft und Komödiantentrupp verständlich blieb, wurde die mythologische Oper, die zusammen mit den Komödianten bei jenem Fest zur Aufführung kommen sollte, mit einem „Vorspiel“ versehen, welches das gleichzeitige Vorhandensein der beiden Theatergruppen erklärte. So wurde *Ariadne* zu einem selbstständigen Werk, einer Oper nebst Vorspiel, das in dieser Form zu den gelungensten Schöpfungen des Zweigespannes Strauss-Hofmannsthal gehört.

Die Zusammenmischung von mythologischer Oper und *commedia dell'arte* ist natürlich eine komische Situation; und tatsächlich wird das ganze Werk durch das Theater-auf-dem Theater und die Gegenwart der Komödianten in eine Atmosphäre der Ironie eingetaucht, die auch die ernstesten Elemente spielerisch leicht erscheinen lässt. Doch gerade die Gegenüberstellung der beiden Gruppen hat dem Dichter die Möglichkeit gegeben, seine tiefstinnigsten Gedanken anschaulich zur Darstellung zu bringen. Denn Ariadne und Bacchus, die Protagonisten der Oper, sind Menschen mit „Schicksal“, für die der Übertritt aus der Präexistenz ins Leben das Problem des Selbstverlustes mit sich bringt. Die Komödianten dagegen gehören zu jener Sorte von Menschen, die keine Gefahr laufen, sich selbst durch die Verbindung mit dem Leben zu verlieren, weil sie kein „Selbst“ haben, das sie verlieren könnten.

Der Handlung der mythologischen Oper liegt der antike Mythos von der kretischen Königstochter Ariadne zugrunde, die vom athenischen Prinzen Theseus geliebt wird, der sie entführt und auf die Insel Naxos bringt, sie jedoch bald darauf verlässt, so dass sie allein auf der wüsten Insel zurückbleibt – bis ihr der Gott Bacchus erscheint und sie mit sich nimmt. Dieses einfache Gerüst hat Hofmannsthal mit einer Reihe weiterer Motive ausgeschmückt, die es ihm möglich machten, daraus ein Gefäß für seine Gedanken über Präexistenz, Schicksal und Verwandlung zu machen. Bei ihm spielt sich die Handlung folgendermaßen ab: Ariadne hat sich Theseus in der Meinung hingegeben, dass sich in ihm das ihr zugehörige Schicksal verkörpere. Wie er sie verlässt, meint sie deshalb, dass ihr Leben sinnlos geworden sei. Denn Ariadne besitzt eine starke, ausgeprägte Persönlichkeit, die sie bewahren will, und die sie verlieren müsste, wenn sie sich dem nächstbesten Mann hingeben würde. Wie es Hofmannsthal ausdrückt: „Ariadne konnte nur *eines* Mannes Gattin, sie kann nur *eines* Mannes Hinterbliebene sein.“⁵¹ Deshalb verlässt sie die Welt und zieht sich in eine Höhle zurück, wo sie nun auf den Tod wartet. Was sie aber nicht weiß, ist, dass Theseus keineswegs ihr Schicksal war – sonst hätte er sie auch nicht verlassen können; vielmehr wartet dieses noch auf sie in Gestalt des Gottes Bacchus, von dem sie vorerst keine Ahnung hat. Bacchus seinerseits wartet ebenfalls auf sein Schicksal. Er ist noch ein Knabe, der erst ein flüchtiges erotisches Erlebnis mit der Göttin Circe gehabt, jedoch noch nicht erfahren hat, was es bedeutet, sich in Liebe ganz hinzugeben. Ahnungslos erscheint er auf der Insel. Ariadne hält ihn aber für Hermes, den Totengeleiter; und in diesem Glauben gibt sie sich ihm ganz hin. Zuletzt enthüllt er sich jedoch als der, der er wirklich ist – und nachdem auch er sich in Liebe ganz hingibt, können die beiden sich vereinigen – und finden so zu sich selbst.

Für jemand, der mit den Grundgedanken der Hofmannsthal'schen Weltsicht vertraut ist, ist es nicht schwer, die Symbolik dieser Handlung zu verstehen. Deutlicher als in dem Bild der Ariadne, die sich in einer Höhle einschließt, um ihre Reinheit zu bewahren, kann die Idee der Präexistenz kaum zum Ausdruck gebracht werden; und wenn sie in dieser Höhle dem Tod entgegengeht, ist das ein klares Bild dafür, dass das Verharren in der Präexistenz auf die Dauer zur Erstarrung führe muss. Deutlich ist auch die Symbolik ihrer Verwechslung der beiden Götter Hermes und Bacchus. Denn wenn sie sich Bacchus nur deshalb hingibt, weil sie in ihm den Totenboten sieht, so bedeutet das nichts anderes, als dass der Mensch, der zur Verwandlung reif ist, auch bereit sein muss, alles „sterben“ zu lassen, was zu seiner abgelebten Persönlichkeit gehört und ihn in der Präexistenz festgehalten hat. Es ist das „Geheimnis der Verwandlung“, von dem der Komponist, der im „Vorspiel“ als Schöpfer der Oper auftritt, mit Begeisterung singt:

„Sie hält ihn für den Todesgott. In ihren Augen, in ihrer Seele ist er es, und darum, einzig nur darum geht sie mit ihm auf sein Schiff. Sie meint zu sterben? Nein! Sie stirbt wirklich.

Sie gibt sich dem Tod hin, ist nicht mehr da – weggewischt – stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung. Wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen!“

Diesem großartigen Schicksalsgeschehen steht das leichtsinnige Treiben Zerbinettas und der Komödianten gegenüber. Sie leben sorglos dahin, lassen sich durch den Zufall bestimmen und

finden nichts dabei, fortwährend den Partner oder die Partnerin zu wechseln, falls daraus ein neuer momentaner Genuss entsteht. Zwar *leben* sie, im Gegensatz zu der in ihrer Höhle eingeschlossenen Ariadne; doch es ist kein menschliches Leben im höheren Sinne, sondern, wie Hofmannsthal sagt, „bloße Natur“, „seelenlos und ohne Schicksal“. Deshalb nennt er sie auch in Anspielung auf die *commedia dell'arte*, der sie entspringen, „gemeine Lebensmasken“.⁵²

Zwischen diesen beiden Gruppen von Menschen – den echten Persönlichkeiten, die ein „Schicksal“ haben, und den Wesen, die sich willenlos durch ihre Umgebung bestimmen lassen – gibt es keine Brücke; denn sie gehören verschiedenen Welten an und sind nur verbunden „durch das Nichtverstehen“:

„Diese gemeinen Lebensmasken sehen in dem Erlebnis der Ariadne, was sie eben davon zu begreifen vermögen: den Tausch eines neuen Liebhabers für einen alten.“⁵³

Doch gerade vor dem Hintergrund dieser Banalität leuchtet die Größe dessen, was die echten Persönlichkeiten schicksalhaft erleben, umso stärker hervor.

Hinter der so leichtsinnig erscheinenden Vermischung des Ernstes mit dem Komischen und der ironischen Behandlung des mythologischen Stoffes steht also ein sehr tiefer Sinn, und es überrascht nicht, dass *Ariadne* von Hofmannsthal zeitlebens als ein besonders wichtiges und gelungenes Werk betrachtet wurde.

Elektra

Nicht jedem Menschen ist es aber gegeben, wie Ariadne und Bacchus seine Schicksalserfüllung im Leben zu finden. Die frühen Dramen Hofmannsthals enden oft genug mit dem Tod der Hauptperson, die entweder ihr Schicksal völlig verfehlt – wie in der Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht*, wo ein reicher Kaufmann, der es einmal gewagt hat, aus seiner elitären Isolation in die Welt der „gewöhnlichen“ Menschen hinabzusteigen, dort elend zugrunde geht – oder dieses Schicksal erst im Tod erleben – wie Claudio in *Der Tor und der Tod*, dem es erst im Augenblick des Sterbens gelingt, sich dem Leben völlig hinzugeben, so dass er ausrufen kann: „Erst da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.“ Zu dieser zweiten Kategorie gehört auch die Titelheldin in *Elektra*, die eine Verkörperung der Schicksalserfüllung durch die *Tat* ist und im Augenblick, wo diese Tat vollbracht worden ist, in ekstatischer Freude tot zusammenbricht.

Auch *Elektra* beruht auf einem griechischen Mythos. Ihr liegt die Erzählung von mykenischen König Agamemnon zugrunde, der bei seiner Heimkehr vom Trojanischen Krieg von seiner eigenen Gattin und ihrem Liebhaber meuchlings ermordet wird. Während Agamemnons Sohn Orest nach diesem grausamen Geschehen die Flucht gelingt, bleiben die beiden Töchter, Elektra und Chrysothemis, im fluchbeladenen Haus zurück, wo besonders Elektra, die keinen Hehl aus ihrem Hass gegen die Mutter macht, wie eine niedrige Sklavin gehalten wird. Tatsächlich besteht seit dem Mord ihr ganzes Wesen nur aus dem einen Gedanken: den Vater zu rächen. Zwar hat sie selber keine Möglichkeit, diese Tat zu vollbringen; doch wie ihr Bruder

heimkehrt, kann sie ihm wenigstens die Waffe reichen, mit der er die beiden Mörder tötet. Damit hat sich aber ihr Leben erfüllt; sie hat ihr Schicksal verwirklicht und kann sterben.

Diese barbarische Geschichte, die voll von Blut und Hass ist und sogar den Muttermord zu verherrlichen scheint, könnte unseren Abscheu erregen, wenn wir nicht wüssten, welche Absichten Hofmannsthal dazu veranlasste, sie zum Gegenstand eines Dramas zu machen. Zum einen wollte er in der Gestalt der Elektra eine psychologische Studie schaffen, in der die Erkenntnisse der modernen Tiefenpsychologie sichtbare Gestalt gewinnen sollten. Tatsächlich hat er sich nach eigener Aussage als Vorbereitung auf seine Arbeit mit Büchern beschäftigt, die sich „mit den Nachseiten der Seele abgeben: das eine die ‚Psyche‘ von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud.“⁵⁴ Auf diese Weise gelang es ihm, aus der monolithischen Schicksalstragödie des Sophokles ein komplexes modernes Drama zu machen, das bisher verborgen gebliebene Aspekte der menschlichen Psyche sichtbar machte.

Zum anderen wollte er aber mit der *Elektra* das neue Verständnis der griechischen Antike vor Augen führen, das zu seiner Zeit das Ideal der deutschen Klassik verdrängt hatte. Denn während Goethe mit seiner „verteufelt humanen“ *Iphigenie* noch im Banne des Wortes Winckelmanns von „stiller Einfalt und edler Größe“ stand, hat sich bei Hofmannsthal – in Fortsetzung der Gedanken Nietzsches und Bachofens – das Schwergewicht von der apollinischen Schönheit der griechischen Kultur auf deren dionysische Wildheit verlagert. Deshalb konnte Hermann Bahn nach seiner ersten Begegnung mit der *Elektra* begeistert ausrufen:

*„Der wilde Tanz am Ende herrlich. Auch durchaus meine Griechen, hysterisch, abgehetzt, ins Ruchlose getrieben.“*⁵⁵

Doch *Elektra* ist auch ein Ideendrama, das vor allem um die Frage, wie der Mensch zu seinem Schicksal zu verhalten habe, kreist. Sowohl Elektra, als auch ihr Bruder Orest haben ein solches Schicksal: ihren Vater zu rächen, indem sie die Mutter und deren Geliebten töten. Ihr Schicksal ist also die Tat, die sie zu vollbringen haben. Dabei ist die moralische Beurteilung dieser Tat gänzlich ohne Belang; denn es geht nicht darum, ob sie vom Standpunkt der heutigen Moral aus gesehen „gut“ oder „böse“ ist, sondern einzig und allein darum, dass die beiden Protagonisten in ihrem tiefsten Innern fühlen, dass es *ihre* Tat ist, und dass sie nur dann sie selbst sind, wenn sie diese Tat vollbringen. Entscheidend ist deshalb nur, dass sie diesem inneren Auftrag die Treue halten und dadurch *sie selbst* bleiben – auch wenn dies ihren Tod oder großes Leid nach sich zieht. Deshalb konnte Hofmannsthal trotz der unerhörten Grausamkeit des blutigen Geschehens von der „auf Sieg und Reinigung hinauslaufende, aufwärtsstürmende Motivenfolge, die sich auf Orest und seine Tat bezieht“ sprechen.⁵⁶

Doch es gibt auch eine Schicksalserfüllung, die nicht zum Tod führt, sondern ins Leben hinein. Auf sie weist Hofmannsthal in dem *Ariadne*-Brief hin, wenn er schreibt:

„An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und

dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken.“⁵⁷

Dies ist der Fall bei Elektras Schwester Chrysothemis, die ihr Schicksal in der Ehe und Mutterschaft, die ihr als Frau natürlich zukommen, sieht und sich lieber den Wechselfällen des Lebens hingeben will, als den Vater zu rächen und deshalb zu sterben. Hier stehen sich also zwei gegensätzliche Möglichkeiten der Lebensverwirklichung gegenüber:

„Es ist das Grundthema der ‚Elektra‘, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche.“⁵⁸

Doch es ist mehr als fraglich, ob Chrysothemis durch die Weigerung, das heroische Schicksal der Elektra zu teilen, tatsächlich den Zugang zum Leben finden kann. Denn gerade das, was sie sich erträumt: alles zu vergessen und ein einfaches Leben als Gattin und Mutter zu führen, das wäre nach dem grauenvollen Mord an der Mutter kaum noch möglich. Deshalb schließt das Drama damit, dass die jüngere Schwester an die Tür des Palastes schlägt und verzweifelt nach ihrem Bruder ruft – und keine Antwort bekommt, weil dieser schon von den Furien verfolgt wird. Es ist ein Bild der totalen Verlassenheit und der absoluten Hoffnungslosigkeit. Elektra dagegen ist zwar nach ihrem wilden Tanz tot zusammengebrochen; sie hat aber ihr Schicksal erfüllt und damit höchste Selbstverwirklichung erlebt. Chrysothemis, die den Tod scheut und nur leben will, geht leer aus.

Der Rosenkavalier

Der Rosenkavalier, den seine Autoren als eine „Komödie für Musik“ bezeichneten, und der vor allem durch seine Helligkeit und seine wienerische Leichtigkeit in starkem Kontrast zu der ihm vorangegangenen *Elektra* steht, ist nicht im gleichen Ausmaß wie diese Träger philosophischer Ideen – worin vielleicht auch ein Grund zu seiner großen Popularität liegt. Trotzdem ist er voll von Lebensweisheit. Diese kommt vor allem durch die Figuren selbst zum Ausdruck. Denn indem Hofmannsthal die Marschallin, die für ihn im Zentrum des Werkes steht,⁵⁹ Gestalten wie dem verbauerten Landadligen Ochs und dem neureichen Faninal gegenüberstellt, wird deutlich, worin echter Seelenadel besteht. In der Figur des Ochs – *nomen est omen* – wird unter dem Deckmantel derber Komik die Erbärmlichkeit der ungeläuterten niederen Natur des Menschen sichtbar; und der so treffend gezeichnete Emporkömmling Faninal entlarvt die ganze Hohlheit einer auf Ehrgeiz und Geltungsdrang aufgebauten Existenz. Die ganze Geschichte um die Heirat der Sophie kann man als ein Plädoyer für den Primat der echten Liebe über die Konvention ansehen. Und unvergleichlich ist die Art, wie die Marschallin mit den tragischen Aspekten des Lebens fertig wird:

Das alles ist geheim, so viel geheim.

Und man ist dazu da, daß man's erträgt.

Und in dem „Wie“ da liegt der ganze Unterschied.

Wenn wir von philosophischen Gedanken im engeren Sinn sprechen, so ist es vor allem das Problem der Vergänglichkeit, das im *Rosenkavalier* thematisiert wird: das, was Hofmannsthal

in *Ad me ipsum* als Antinomie „der vergehenden Zeit, und der Dauer“ bezeichnet hat.⁶⁰ Vergänglich ist das – nicht schicksalhafte – Verhältnis der Marschallin zum jungen Oktavian; doch vergänglich sind auch letztendlich *alle* Zustände des Lebens, da diese insgesamt der Zeit unterworfen sind, die unaufhörlich fortschreitet. Im Monolog der Marschallin im I. Akt, in dem sie über dies reflektiert, werden Gedanken ausgesprochen, die zum Tiefsten gehören, was über dieses Problem je gesagt worden ist:

*Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie.
Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie,
im Spiegel da rieselt sie,
in meinen Schläfen fließt sie.
Und zwischen mir und dir
da fließt sie wieder, lautlos, wie eine Sanduhr.
Aber wie kann das wirklich sein,
daß ich die kleine Resi war
und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd'?*
Wie kann das geschehen?
Wie macht denn das der liebe Gott?
Wo ich doch immer die gleiche bin?

Genauso tief wie diese Fragen, ist die Antwort, welche die Marschallin durch ihre innere Haltung darauf gibt. Denn Leben ist Verwandlung und ewige Verjüngung; und jedes Vergehen erhält seinen Sinn dadurch, dass es den Weg freimacht und den Boden vorbereitet für das entstehende Neue. Durch den Schmerz, den die Marschallin durch den Verlust Oktavians, sowie durch das Bewusstwerden der Vergänglichkeit ihrer eigenen irdischen Form erfährt, lernt sie, diese vergängliche Form in einem größeren Zusammenhang zu sehen und das eigene Leben in den Dienst der ewigen Verjüngung zu stellen. Dies tut sie, indem sie beschließt, auf das eigene Glück zu verzichten, und stattdessen das Glück des Oktavian zu bejahren und zu fördern:

*Hab mir's gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis'.
Daß ich selbst Sein Lieb' zu einer andern
Noch lieb hab!*

Das ist, mit Wienerischer Leichtigkeit ausgedrückt, dieselbe Haltung, die in Wagners *Meistersingern* Hans Sachs dazu bewegt, für sich auf die Liebe zur jungen Eva zu verzichten, und stattdessen alle seine Kräfte dafür einzusetzen, sie mit dem ihr schicksalhaft zugehörigen Walter von Stolzing zu verbinden. Diese innere Reife zu erlangen ist wohl auch das „Schicksal“ der Marschallin, die es ihr ermöglicht, sich mit Vertrauen und Zuversicht in Verbindung mit dem Leben zu bleiben; und es ist auch die Verwandlung, die sie durchmachen muss, um als

höherer Mensch ganz zu sich zu finden. Und so schließt sich auch hier der Kreis der Hofmannsthal'schen Gedanken.

Arabella

Mit *Arabella*, dem letzten Werk, das er in Gemeinschaft mit Strauss schuf, wollte Hofmannsthal nach eigener Aussage „eine leichte Oper“ schaffen – „im Stil des ‚Rosenkavalier‘, aber noch leichter, noch französischer, wenn ich mich so ausdrücken darf – noch ferner von Wagner“.⁶¹ Dies ist ihm auch gelungen – so sehr, dass man sogar versucht sein könnte, in ihr wirklich nichts anderes als eine oberflächliche, operettenhafte Liebesgeschichte zu sehen. Doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass auch sie nicht weniger als die anderen Opern Trägerin tiefer Gedanken und hoher Lebensweisheit ist.

Ein Motiv, das in diesem Werk nicht zu übersehen ist, ist das der Geschlechterverwechslung. Zdenka, die jüngere Schwester der Arabella, wird als Bub verkleidet, weil es der verarmten Familie nicht möglich ist, zwei Mädchen standesgemäß auszustatten, und erst am Ende der Oper zeigt sie sich als das, was sie wirklich ist: ein Mädchen. Diese Geschlechterverwechslung ist nicht Neues in der Oper; man denke nur an Oktavian, aber auch an Cherubino in *Le nozze di Figaro*. Doch die Verwendung dieses Topos in *Arabella* bedeutete für Hofmannsthal gewiss kein bloßes Zurückgreifen auf die Tradition, sondern hat eine tiefere Bedeutung.⁶² Denn die Geschlechterverwechslung ist nur die Abwandlung eines Themas, das in Hofmannsthal's ganzem Denken eine wesentliche Rolle spielt: das der Verwandlung. Zdenka, zunächst ein Mädchen, *verwandelt* sich in einen Buben, um sich nachher wieder in ein Mädchen zu verwandeln. Verwandlung ist aber, wie wir schon gesehen haben, für Hofmannsthal gleichbedeutend mit Leben – und mit Selbstfindung; denn wer aus der Präexistenz heraustreten und sein Schicksal ergreifen will, muss bereit sein, wie ein Schmetterling aus der Puppe auszubrechen und eine völlig neue Form anzunehmen. Und das „Geheimnis der Verwandlung“ – dies zeigt uns die *Ariadne*-Dichtung – ist auch der Schlüssel zur Liebe; denn nur, wer bereit ist, sich selbst völlig hinzugeben, kann die harte Hülle des Egoismus durchbrechen und sich nach außen frei verströmen. Bei Zdenka kommen alle drei Elemente zusammen und fließen ineinander: die Verwandlung, die Liebe und die Selbstfindung. Denn sie streift die alte Hülle ab, um lieben zu können; in indem sie liebt, wird sie zu dem, was sie wirklich ist: ein Mädchen.

Doch in der Oper ist nicht Zdenka, sondern Arabella die Hauptfigur. Dementsprechend liegt dort das Hauptgewicht auf der Darstellung *ihrer* Verwandlung; und diese bildet auch den Kern der geistigen Aussage des Werkes. Denn Arabella ist am Anfang ihres Weges nicht weniger als Ariadne eine Verkörperung der Präexistenz. Zwar schließt sie sich nicht wie Ariadne vollkommen von der Außenwelt ab; doch wir lernen sie als eine stark ausgeprägte, selbstbewusste Persönlichkeit kennen, die als solche von ihrer ganzen Umgebung deutlich absticht und sich auch von dieser innerlich fernhält. Um mit Hofmannsthal zu reden: Sie ist „schicksalsfähig“. Da sie sich ihres Wertes bewusst ist, hat sie gleichsam eine Hülle um sich geschaffen, um sich rein zu halten. Sie kommt zwar äußerlich fortwährend mit Menschen in

Verbindung; doch sie hält sich immer auf Distanz. Dies betrifft besonders ihr Verhältnis zu den zahlreichen jungen Männern, die um ihre Hand werben: Sie lässt es nie über eine oberflächliche, unverbindliche Beziehung hinausgehen – denn bei aller Sympathie spürt sie, dass keiner von ihnen ihr „Schicksal“ ist. Wo die Lösung liegt, spricht sie selbst aus in dem Duett, das wegen seiner schönen Melodie zur bekanntesten Nummer der Oper geworden ist, ohne dass die meisten ahnen, was für ein tiefer Gedanke hinter den Worten, die Arabella dort ausspricht, steht:

*Aber der Richtige – wenn's einen gibt für mich auf dieser Welt –
der wird einmal dastehen, da vor mir
und wird mich anschauen, und ich ihn
und keine Zweifel werden sein und keine Fragen
und selig, selig werd' ich sein und gehorsam wie ein Kind!*

Sie fühlt, dass es nur bei diesem „Richtigen“ möglich sein wird, sich hinzugeben, ohne sich zu verlieren; denn er gehört zu ihr wie ihre eigene Seele. Und sobald durch eine Kette scheinbar zufälliger Ereignisse dieser „Richtige“ in der Gestalt des Mandryka vor ihr steht, gibt es für sie tatsächlich keine Zweifel. Sie kann sich ihm hingeben, „gehorsam wie ein Kind“; und dadurch verliert sie zwar die Unbeschwertheit ihrer Jugend, doch sie gewinnt sich selbst in der ganzen Fülle ihrer Persönlichkeit – und kann ihre schicksalhafte Aufgabe erfüllen, Ehefrau und Mutter zu sein. So tritt sie aus der Präexistenz heraus ins volle Leben und wird zu einer der schönsten Verkörperungen dieses hohen Gedankens, um den das ganze Leben, Denken und Schaffen Hofmannsthal kreiste.

Die ägyptische Helena

Die Oper, die auf die großartig angelegte *Frau ohne Schatten* folgte, sollte nach dem Willen Hofmannsthal's leichteren *genres* sein und dadurch für das Publikum weniger Verständnisschwierigkeiten als das symbolbeladene Märchendrama bieten. In ihr sollte sogar „ein *viel* leichter Stil als die Oper *Ariadne* herrschen“; ja, der Dichter ging so weit, bei der Konzeption des neuen Werkes von einer „Operette, nimmt man's nur in einem schönen, ungebräuchlichen Sinne“ zu sprechen.⁶³ Doch es kam anders: *Die ägyptische Helena* wurde das schwierigste Werk des Zweigespannes Strauss-Hofmannsthal und gehört deshalb zusammen mit *Intermezzo* und *Die Liebe der Danae* zu jenen Opern des Komponisten, die nur noch in Ausnahmefällen auf den Bühnen zur Aufführung gelangen. Tatsächlich ist es schon für einen kenntnisreichen Leser äußerst schwer, die Gedanken herauszufinden, die Hofmannsthal in seiner Dichtung zum Ausdruck bringen wollte; und für das Theaterpublikum, welches die Oper zum ersten Mal erlebt, ist es sogar beinahe unmöglich, auch nur den Gang der äußeren Handlung zu begreifen.

Wir wollen deshalb über dieses Werk schnell hinweggehen und begnügen uns damit, ein paar Hinweise zu geben, die denjenigen, die sich mit ihm eingehender beschäftigen möchten, helfen können, dessen tiefere geistige Aussage zu verstehen. Dazu ist allerdings eine zumindest rudimentäre Kenntnis der komplexen Handlung nötig. Hofmannsthal's Dichtung beruht auf der

griechischen Sage von Helena, deren Entführung durch Paris den Trojanische Krieg auslöste. Doch er wählte für sein Drama eine von der bekannten Version abweichende Fassung dieser Geschichte, nach der die Frau, die sich von Paris entführen ließ, nur ein Phantom gewesen sei, während die wirkliche Helena, an allem Unheil unschuldig, von den Göttern nach Ägypten entrückt worden sei, wo sie die zehn Jahre, die der Krieg dauerte, verbracht habe.⁶⁴ Bei Hofmannsthal wird dies allerdings nicht als wirkliches Geschehen dargestellt, sondern nur als erfundene Erzählung vorgebracht, die dazu dienen soll, Menelas, den Gatten der Helena, zu verwirren. Denn Menelas – so die Handlung der Oper, extrem vereinfacht – hat Helena nach dem Sieg über Troja wieder an sich genommen und will sie heimführen, um sie nachher für ihr Vergehen zu bestrafen. Da aber das Schiff, auf dem die beiden reisen, vor der ägyptischen Küste in einen Sturm geraten, müssen sie an Land gehen, wo sie von einer Zauberin namens Aithra in ihrem Palast empfangen werden. Diese hat mit der bedrohten Helena Mitleid und beschließt Menelas zu verwirren, was sie auf zweifache Art und Weise bewerkstelligt: Sie zaubert tatsächlich eine Phantom-Helena herbei, die Menelas in seiner Verblendung für jene hält, die er aus Troja heimgeführt hat, und deshalb „tötet“; und danach erzählt sie ihm, dass die Helena, die jetzt als wirklicher Mensch neben ihm steht, die echte sei, welche die ganze Zeit des Krieges bei ihr geweilt habe und deshalb an allem Unheil völlig unschuldig sei. Zugleich verabreicht sie beiden einen Trank, der sie ihre schuld- und leidbeladene Vergangenheit vergessen lässt, so dass sich die Ehegatten wieder in ungetrübter Harmonie vereinigen können. Doch diese Harmonie beruht auf einer Täuschung; beide wissen weder, wer sie selbst wirklich sind, noch wer die andere Person in Wirklichkeit ist. Nach einer Reihe von Verwicklungen, die wir hier überspringen, beginnt in beiden das Bedürfnis nach Wahrheit zu erwachen. Nach dem Genuss einer Erinnerungstrank kommen sie wieder zu sich und geben sich dann auch als das, was sie in Wirklichkeit sind, zu erkennen. Die Schuld, die an ihnen haftet, wird als Teil ihrer Persönlichkeit anerkannt und angenommen – und am Ende können sie sich in echter Harmonie miteinander wiedervereinigen.

Was wollte Hofmannsthal mit dieser komplizierten Geschichte, von der wir hier nur die allerwichtigsten Momente des Haupthandlungsstrangs gebracht haben, aussagen? Wir wollen uns hier damit begnügen, die Themenkreise, die darin angesprochen werden, anzudeuten, um eine Ahnung davon zu geben, wie sich die *Ägyptische Helena*, was ihre geistige Aussage betrifft, in das Gesamtwerk Hofmannsthals einordnen lässt. Am Einfachsten lässt sich Klarheit hineinbringen, wenn man das Werk vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet. So lässt sich z.B. der Vergessenstrank, den die Zauberin Aithra Helena und Menelas verabreicht, sowie die ganze Selbsttäuschung, der sich die beiden hingeben, als Symbol für den Verdrängungsmechanismus auffassen, der gerade zu Hofmannsthals Zeit durch Freud wissenschaftlich beschrieben wurde; und tatsächlich hat der Dichter auch in anderen Einzelheiten der Handlung viele Erkenntnisse der modernen Tiefenpsychologie zur Darstellung gebracht.⁶⁵ Damit rückt aber auch das Thema des Schicksals ins Blickfeld; denn wenn Menelas und Helena sich wieder an das, was sie wirklich sind und was sie wirklich getan haben, erinnern, so bedeutet das nicht nur ein Heraufholen verdrängter Inhalte aus dem

Unbewussten, sondern auch ein ein Zu-sich-Finden – das zugleich ein *Zueinanderfinden* im Sinne der Schicksalserfüllung nach sich zieht.

Doch die *Ägyptische Helena* sollte auch einen realen Gegenwartsbezug haben, wie wir aus einem fingierten Gespräch mit dem Komponisten wissen, die Hofmannsthal im Zusammenhang mit der Operndichtung verfasste. Darin versucht er nämlich, seine Entscheidung, wieder eine „mythologische Oper“ zu schaffen, mit der Feststellung zu rechtfertigen, dass nur diese Kunstform den umwälzenden Geschehnissen nach dem Ende des I. Weltkrieges gerecht werden könnte:

Denn, wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist.“⁶⁶

Wie wir wissen, sah Hofmannsthal seine ganz persönliche Aufgabe in einer solchen Zeit in der Bewahrung und Weiterentwicklung des großen Erbes der abendländischen Kultur. Und so lässt sich der Gegensatz Menelas-Helena auch als ein Gegensatz zwischen „Orient“ und „Okzident“ auffassen, bei dem das Wesen des Abendlandes deutlich hervortritt. Denn für Hofmannsthal stand der Osten für das Maßlose und Ungeordnete, während Europa Maß und Form bedeutete. Und genau darin sah er den Unterschied zwischen Menelas und Helena. Diese nannte er eine „unheimlich bezaubernde, nicht zu bindende Göttin“ – während ihr Gatte „für die Satzung, die Ehe, die Vaterschaft“ einstand. Deshalb konnte er kurz und bündig feststellen:

„Er war mir die Verkörperung des Abendländischen, in i h r die nie erschöpfte Stärke des Morgenlandes.“⁶⁷

Was aber Hofmannsthal unter dem „Abendland“ verstand hat er am deutlichsten in der *Frau ohne Schatten* gezeigt.

*

* *

Dritter Teil:

Die Frau ohne Schatten

Ein Bekenntnis zum „abendländischen Geist“

Die Frau ohne Schatten liegt, wie bereits gesagt, zugleich als „Märchen“, d.h. Prosaerzählung, und als Operndichtung vor. Beide sind kurz vor und während des I. Weltkriegs entstanden, also zwischen *Ariadne* und der *Ägyptischen Helena*. Die Frage, welche Fassung authentischer ist, ist müßig, denn sie wenden sich an verschiedene Kreise. Die Prosaerzählung, die für Leser gedacht ist, ist ausführlicher und kann viel zum Verständnis dessen, was der Dichter mit diesem Stoff aussagen wollte, beitragen; doch sie ist fast überladen mit teils schwer zu deutenden Symbolen. Die Operndichtung, die sich an das breitere Theaterpublikum wendet, verzichtet größtenteils auf Beiwerk; doch da sie als Grundlage für Musik konzipiert ist, bedarf sie als reine Dichtung der Ergänzung. Wer sich in das Werk vertiefen will, tut also gut daran, beide aufmerksam zu studieren.

Die Weltsicht, auf der die *Frau ohne Schatten* beruht, verbindet den antiken Humanismus mit den Grundideen des Christentums zu einer religiös-humanistischen Welt- und Lebensanschauung, welche die unbedingte Verantwortlichkeit anderem Leben gegenüber als höchste Verpflichtung des zum Bewusstsein erwachten Menschen ansieht. Mit der *Frau ohne Schatten* hat Hofmannsthal also die Essenz dessen dargestellt, was man als den „Geist des Abendlandes“ bezeichnen könnte. Und damit hat er viel mehr als eine bloß künstlerische Leistung vollbracht. Denn indem er das Wesen der abendländischen Kultur klarlegte und zu einem das ganze Wesen ergreifenden Erlebnis machte, hat er dem abendländischen Menschen deutlich gemacht, wo seine schicksalhafte Aufgabe liegt, und ihn zugleich zur Erfüllung dieser Aufgabe aufgerufen. Und das ist in einer Zeit wie der unseren, in der alle bisher bestandenen Fundamente ins Wanken geraten sind, von nicht geringem Wert.

Worin besteht aber das Besondere der Aufgabe des abendländischen Menschen?

Der abendländische Geist und das Problem des Leides

Jede Weltanschauung, die nicht an der Oberfläche haften bleibt und sich auch nicht durch bequemes Wunschdenken beirren lässt, sieht sich mit dem Problem des Leides konfrontiert. Denn auch, wenn er während seines Lebens von schmerzlichen Erlebnissen verschont geblieben ist, wird er zuletzt von der Vergänglichkeit eingeholt, der ausnahmslos alle Wesen unterworfen sind, und die den Sinn seines Daseins in Frage stellt. Und das Leid ist nicht nur auf die Menschen beschränkt, sondern durchdringt auch die Tierwelt, in der das unerbittliche Gesetz der Nahrungskette herrscht, das jedes einzelne Tier dazu zwingt, zum Zwecke seiner eigenen Erhaltung andere zu töten. Dass Leben Leid bedeutet, ist also eine Tatsache, mit der

sich jedes tiefere Nachdenken über die Welt und das Leben auseinandersetzen muss. Die Frage ist nur, wie man mit dieser Erkenntnis umgeht.

Nun gibt es zwei grundsätzliche Einstellungen zu dieser Frage, die einander polar entgegengesetzt sind: Man kann das Leben ablehnen, weil man das Leid nicht annehmen will – oder man kann das Leid annehmen, weil man das Leben nicht ablehnen will. Im einen Falle sagt man sich: Weil alles Leben unvermeidlich mit Leid verbunden ist, ist das Leben etwas, das überwunden werden sollte, und von dem man sich deshalb soweit wie möglich zu befreien versucht. Im anderen Falle sagt man: Weil dem Leben an sich höchster Wert zukommt, hat man das Leid, sofern es unweigerlich dazu gehört, als Teil des Lebens anzunehmen. Die erste Einstellung, die man als „Weltverneinung“ bezeichnet, findet man beim historischen Buddha, dessen Nachdenken über das Problem des Leids in der Überzeugung mündete, dass es besser wäre, nie geboren worden zu sein, sowie in vielen Strömungen des altindischen Denkens. Die zweite, die man „vertiefte Weltbejahung“ nennen kann, bildet die vorherrschende Grundhaltung der abendländischen Kultur. Nicht, dass es im indischen Denken und im Buddhismus keine lebensbejahenden Tendenzen gegeben hätte – genauso wie sich im Abendland immer wieder weltverneinende Strömungen bemerkbar gemacht haben, wozu vielleicht das ganze Mittelalter gehört, aber auch modernere Erscheinungen wie z.B. Schopenhauer mit seiner pessimistischen Philosophie. Doch die große, bestimmende Haupttendenz der abendländischen Kultur, wie sie sich im antiken Griechentum formte und sich seit Beginn der Neuzeit wieder durchgesetzt hat – jene Tendenz, die ihre Einzigartigkeit und Größe ausmacht, und die nicht nur zur Entwicklung der Philosophie und der Wissenschaft und zu Errungenschaften wie Denk- und Meinungsfreiheit geführt, sondern dem irdischen Menschen auch seine eigentliche Würde bewusst gemacht hat – diese Haupttendenz ist jene vertiefte Weltbejahung, die das Leben als solches bejaht trotz aller Problematik, die ihm anhaftet.

Man könnte den Unterschied zwischen den beiden Anschauungen auch an zwei religiösen Symbolen anschaulich machen. Auf der einen Seite der regungslos sitzende Buddha, der, in sich versunken, alle Bewegung zum Stillstand gebracht hat und weder Leid noch Freude kennt, da beide untrennbar zusammengehören – und auf der anderen Christus mit der Dornenkrone, der sich gerade dadurch, dass er das Leid freiwillig angenommen hat, um anderen zu helfen, als König und Vollender des Lebens ausweist. Diese zweite Haltung liegt der *Frau ohne Schatten* zugrunde und ist in ihr auf einzigartige Art und Weise künstlerische Gestalt geworden.

Schauen wir nun unter diesem Aspekt die Grundelemente der Handlung an.

Die Bühnenhandlung – vereinfacht erzählt

Der „Kaiser der südöstlichen Inseln“, der ein großer Jäger ist, verfolgt eine weiße Gazelle, die, nachdem sein Jagdfalke sie an den Augen verwundet hat, eine menschliche Gestalt annimmt und sich als die Tochter des Geisterfürsten Keikobad entpuppt. Seitdem hält er sie in seinem Palast verborgen, wo er mit ihr selbige Liebesnächte genießt. Der Falke aber, der vom Kaiser aus

Ärger darüber, dass er die Augen der Frau geschlagen hat, durch einen Pfeilschuss verwundet worden ist, entflieht.

Die Feentochter ist also jetzt „Kaiserin“ geworden. Doch ein voller Mensch ist sie noch nicht, denn sie wirft keinen Schatten – was in der Symbolik der Erzählung bedeutet, dass sie nicht fähig ist, Kinder zu bekommen. Da kommt der Falke wieder und ruft ihr einen Spruch zu, den sie schon vorher auf einem Talisman gelesen hat, ohne ihn zu beachten: Wenn die Frau keinen Schatten wirft, muss der Kaiser zu Stein werden. In höchstem Schreck beschließt die Kaiserin, in die Menschenwelt hinabzusteigen, um von einem Menschen den Schatten zu erwerben. Dazu soll ihr ihre Amme, die immer bei ihr ist, helfen. Die Amme will sich aber keineswegs aus dem schönen Palast in die ihr verhasste Menschenwelt begeben; doch die Kaiserin, aufs Höchste entschlossen, lässt keinen Widerspruch gelten, und so steigen beide hinab, um eine geeignete Frau zu finden, der sie ihren Schatten abnehmen können.

In der volkreichen Stadt, in der viel Schmutz und Niedrigkeit ist, lebt ein ungleiches Paar: Barak, der Färber, und seine Frau. Barak ist zwar äußerlich unschön und grobschlächtig, aber innerlich die Verkörperung natürlicher Güte und Nächstenliebe. Er unterstützt durch seine harte Arbeit nicht nur seine Frau, sondern auch drei verkrüppelte Brüder, die von ihm abhängig sind, und scheut bei diesem Liebeswerk kein Opfer. Nichts wünscht er aber sehnlicher, als eine große Schar Kinder zu haben, der er seine opferbereite Liebe angedeihen lassen könnte. Seine Frau dagegen, die viel jünger ist, ist zwar kein schlechter Mensch, doch unzufrieden und deshalb zanksüchtig. Sie sehnt sich nach Schönheit, Zartheit und feinerer sinnlichen Befriedigung, die sie jedoch von ihrem Mann nicht bekommt. Zwar nimmt er in der Nacht seine ehelichen Rechte wahr; doch er tut dies fast wie ein Tier und kann seine Frau deshalb weder befriedigen, noch in ihr echte Liebe erwecken. In der Sprache der Dichtung heißt das: Er kann „den Knoten ihres Herzens nicht lösen“.

Auf diese beiden Menschen steuert die Amme geradeswegs zu, denn sie ahnt, dass die unzufriedene Frau bereit wäre, ihren Schatten – d.h. die Fähigkeit, Kinder zu gebären – um den Preis höheren Sinnengenusses wegzugeben. Sie bietet sich und die Kaiserin als Dienerinnen an, und benutzt die so hergestellte Verbindung, um der Frau alle Vorteile vorzuspiegeln, die sie vom Verschenken ihres Schattens erlangen könnte, vor allem ewige Jugend und Schönheit, die nicht mehr durch das lästige Gebären zerstört werden sollten. Die Färberfrau brauchte also nur auf die Mutterschaft zu verzichten; und um dies zu veranschaulichen, lässt die Amme fünf Fische, welche die ungeborenen Kinder symbolisieren, durch die Luft fliegen und in einer Bratpfanne landen, wo sie dann ihr Leben klagend aushauchen. Als Höhepunkt der Verführung lässt die Amme dann das Phantom eines schönen Jünglings erscheinen, der angeblich in Liebesmachten nach der Färberin vergeht. Fast ist die junge Frau bereit, sich ihm hinzugeben; doch plötzlich schaudert sie zurück und ruft ihren Mann zu Hilfe. Dieser versteht jedoch ihre Not nicht, was bei ihr höchste Befremdung auslöst.

Inzwischen hat sich die Kaiserin wieder in den einsamen Bergbereich des Kaisers zurückgezogen. Auch der Kaiser kommt dorthin; da er aber „Menschendunst“ riecht, wähnt er, seine Frau sei ihm untreu geworden, und will sie deshalb töten. Er vermag es jedoch nicht;

stattdessen wird er vom Falken, der wieder erschienen ist, in das Innere des Berges geführt. Was sich dort abspielt, wird in der Oper nicht gezeigt; doch aus der Märchenerzählung erfahren wir, dass ihm seine ungeborenen Kinder erscheinen und ihn anflehen, sie ins Leben hereinzulassen. Der Kaiser aber, der gewohnt ist, alle anderen Wesen als Jagdbeute zu betrachten, lässt sich durch die Bitten der Kinder trotz aller Warnungen vor der Hartherzigkeit, die sie aussprechen, nicht erweichen – und wird zu Stein.

Inzwischen haben sich die Ereignisse im Färberhaus zugespitzt. Die Frau, durch die Grobschlächtigkeit Baraks immer mehr gereizt, will sich von ihm trennen und auf ihren Schatten verzichten. Die Amme, die mit der Kaiserin wieder dort eingefunden hat, wähnt sich deshalb nun am Ziel; doch die Kaiserin, die durch die Begegnung mit Baraks aufopferungsvoller Liebe bis ins Mark aufgewühlt worden ist, beginnt immer deutlicher zu verstehen, welches Leid und Unrecht sie dem Färberpaar zufügen würde, wenn sie der Frau den Schatten abnähme. Trotzdem scheint es für die Färberin kein Zurück mehr zu geben. In höchster Erregung schleudert sie Barak das Geständnis ins Gesicht, dass sie ihren Schatten weggegeben habe und für ewige Zeiten auf Mutterschaft verzichtet. Dies versetzt ihren Mann in eine solche Wut, dass er, sich selbst völlig vergessend, die Hand gegen seine Frau erhebt, um sie mit einem Schwert, das ihm die Amme in die Faust gezaubert hat, zu töten. Und da geschieht das große Wunder: Plötzlich erkennen sich Gatte und Gattin in ihrem wahren Wesen. Die Frau erkennt die wunderbare Kraft ihres Mannes und ihre bisher nur verdrängte Liebe zu ihm – und Barak erkennt blitzartig das Wesen seiner Frau in ihrer ganzen Schönheit und Zartheit. Doch bevor sie sich als Verwandelte vereinigen können, müssen sie schwere Prüfungen bestehen. Zu diesem Zweck werden sie durch eine geheime Macht in eine andere Sphäre entrückt – und mit ihnen die Kaiserin und die Amme.

Der Schluss der Handlung gehört ganz der Läuterung der vier Hauptpersonen. Barak und seine Frau werden durch Reue gereinigt; doch die Kaiserin kann erst nach Lösung eines schier unlösbar erscheinenden Konfliktes verwandelt werden. Denn sie steht vor der Wahl, entweder der Färberfrau den Schatten wegzunehmen, damit der Kaiser aus seiner Versteinerung gelöst werden kann – oder auf den Schatten und damit auf die Erlösung des Kaisers zu verzichten, um das Lebensglück der beiden Menschen, in deren Schicksal sie sich ungefragt eingemischt hat, nicht zu zerstören. Um zu einer Entscheidung zu gelangen, muss sie sich zunächst von der Amme trennen, die alles daransetzt, den Schatten zu bekommen. Dann sucht sie ihren Vater Keikobad auf in der Hoffnung, dass er ihr einen Ausweg weisen würde. Um ihm zu begegnen, geht sie ins Innere des Berges, wo sie hinter einem Vorhang den unsichtbaren Geisterfürsten vermutet. Bevor sie ihn aber fragt, erlebt sie eine weitere Verstärkung ihres inneren Konflikts. Ein „Springquell goldenen Wassers“ steigt vor ihr auf, und unsichtbare Stimmen rufen ihr zu, sie brauche nur von diesem „Lebenswasser“ zu trinken, um den Schatten der Färberin zu bekommen und den Kaiser aus seiner Versteinerung zu befreien. Doch zugleich hört sie die Stimmen Baraks und seiner Frau, die noch getrennt sind und einander voller Sehnsucht suchen. Was soll sie tun? In ihrer höchsten Not ruft sie ihren Vater hervor, damit er über sie Gericht halte. Da wird auf einmal der Vorhang durchsichtig; doch anstatt Keikobad erblickt die

Kaiserin die Statue des durch ihre Schuld versteinerten Kaisers. Da hört sie wieder die Stimmen des Färberpaares; hier wie dort ihre Schuld, hier wie dort unermessliches Leid! Wie kann sie da zu einer Entscheidung kommen? Da steigt etwas aus ihrem tiefsten Inneren empor, das ihr gebietet, das eigene Glück und das Glück ihres Geliebten hintanzustellen und der elementaren Menschlichkeit den Vorrang zu geben. Ein „qualvoll stöhnender Schrei“ ringt sich aus ihrer Brust los: „Ich – will – nicht“ – und da fällt auf einmal ein Schatten von ihrem Körper herab. Indem sie darauf verzichtet hat, auf Kosten anderer ihr Mensch-Sein zu erlangen, wurde sie Mensch.

Der Rest ist „Erlösung“: Das Färberpaar vereinigt sich in der freudigen Erwartung einer Schar von Kindern; der Kaiser wird aus seiner Versteinierung erlöst; und die Oper schließt mit dem Gesang der Ungeborenen, die nunmehr ins Leben treten dürfen.

Das ist, vereinfacht erzählt, die Handlung der *Frau ohne Schatten*. Die Hauptaussage: die Menschwerdung des Kaisers und der Kaiserin, die erst durch den Verzicht der Kaiserin möglich wird – dass also wahres Menschentum nur durch Überwindung der Selbstsucht erlangt werden kann – diese Aussage liegt klar zutage. Es ist jene Lehre, die Goethe in zwei Zeilen seines Gedichtes „Die Geheimnisse“ verkündet hat:

*Von dem Gesetz, das alle Wesen bindet,
befreit der Mensch sich, der sich überwindet.*

Diese Zeilen zitiert Hofmannsthal in einem Brief an Strauss mit dem Hinweis, dass sie „den innersten Gehalt“ seiner Dichtung wiedergeben.⁶⁸

Mag diese Kernaussage auch leicht zu erkennen sein, so gilt dies jedoch weniger für die vielen Nebenstränge der Handlung, sowie für die vielen Details, die diese umranken. Was sollen wir mit dem Falken, den Fischen, den beiden getrennten Bereichen des Lebens, mit Keikobad und der Amme, mit dem Lebenswasser und den vielen Zaubererscheinungen anfangen? Zwar ahnen wir, dass auch in diesen Details große Gedanken und eine tiefsinnige Aussage enthalten sind; doch sie scheinen sich zunächst einer klaren, bestimmten Deutung zu entziehen.

Woher kommt diese Schwerverständlichkeit? Und wie sollen wir an das Werk herangehen, um Klarheit zu schaffen?

Die Symbole

Die Hauptschwierigkeit, die dem schnellen Verständnis der *Frau ohne Schatten* entgegensteht, liegt wohl in der Tatsache, dass sich Hofmannsthal in ihr größtenteils durch *Symbole* ausdrückt. Talisman, Speer, Falke, Lebenswasser – um von dem Hauptsymbol, dem Schatten, ganz zu schweigen – sind überall gegenwärtig, und auch Personen wie die Amme, der Geisterbote oder Keikobad selbst, sowie Schauplätze wie der Kaiserpalast oder die geheimnisvolle Höhle sind nicht als real aufzufassen und einzuordnen, sondern enthalten eine tiefere, symbolische Bedeutung.

Symbole werden vom Dichter aber nicht rational erfunden, sondern intuitiv aus dem Unbewussten „empfangen“⁶⁹ – weshalb sie auch nur durch Intuition in ihrer ganzen Bedeutung erfasst werden können. Wenn man sie aber nur mit dem Gefühl aufnimmt, bleiben sie im Vagen; will man aus ihnen Erkenntnis gewinnen, so bedürfen sie der Deutung. Deshalb kann es durchaus sinnvoll sein, sich auch verstandesmäßig mit ihnen auseinanderzusetzen. Tatsächlich zeigt es sich, dass fast alle Symbole der *Frau ohne Schatten* bis zu einem gewissen Grad einer rationalen Erklärung zugänglich sind. Und diese Erklärung vermag viel zum tieferen Verständnis der geistigen Aussage des Werkes beitragen.

Der Schatten:

Das wichtigste Symbol in Hofmannsthals Dichtung ist der Schatten, und von seiner Deutung hängt das Verständnis des ganzen Werkes ab. Was sollen wir unter diesem Symbol verstehen?

Zunächst ist der Schatten einfach ein Sinnbild für Mutterschaft, d.h. für die Fähigkeit und Bereitschaft, Kinder zu gebären. Das erfahren wir schon in der 1. Szene des Dramas, wenn die Amme sagt: „Ein Ungeborenes trägst du nicht im Schoß, Schatten wirfst du keinen“; und später, während sie auf die Färberin einredet, umschreibt sie den Verkauf des Schattens mit den Worten:

*Abzutun Mutterschaft
Auf ewige Zeiten
Von deinem Leibe!*

Das ist jedoch nur die vordergründige Bedeutung des Symbols. Im weiteren Sinn bedeutet, einen Schatten zu haben, ein Mensch zu Sein – und zwar ein wirklicher Mensch „aus Fleisch und Blut“. Denn wer keinen Schatten wirft, hat keinen irdischen Körper, ist also ein reines Geistwesen. „Durch ihren Leib wandelt das Licht, als wäre sie gläsern“, sagt die Amme am Anfang des Dramas über die Kaiserin und drückt damit ihre Genugtuung darüber aus, dass ihre Pflgetochter noch kein Mensch ist. Wenn die Kaiserin also einen Schatten bekommen soll, so bedeutet das, dass sie aus dem Geisterstand heraustreten soll, um voller, irdischer Mensch zu werden.

Um das zu werden, muss sie aber ihre volle menschliche Natur annehmen. Das ist die psychologische Bedeutung des Schattens, der sich hier mit dem Begriff deckt, wie er von C. G. Jung gebraucht wurde. Denn nicht nur jeder einzelne Mensch, sondern der Mensch an sich hat in seinem Wesen „dunkle“ Seiten, die als peinlich oder verwerflich empfunden und deshalb ins Unbewusste verdrängt werden. Ein Mensch, der sein ganzes Menschentum verwirklichen will, darf diese nicht verleugnen. Deshalb gehört zur „Individuation“ im Jung’schen Sinne unbedingt die „Annahme des Schattens“. Doch wer sein Mensch-Sein bejaht, muss auch das Leben bejahen. Und auch das Leben hat seine Schattenseiten; denn es besteht nicht nur aus Glück und Freude, sondern bringt auch unweigerlich Schmerzen und Leid mit sich und beinhaltet viel Niedriges und Abstoßendes. So kann man im Schatten auch ein Symbol für alles Widerwärtige erblicken, das nicht nur die eigene Persönlichkeit, sondern auch das Leben, in

das man hineingestellt ist, enthält. Nur, wenn man bereit ist, dies alles anzunehmen, kann man voll Mensch werden.

Schließlich bedeutet, einen Schatten zu haben, nicht für sich, sondern für andere zu leben. Denn eine Mutter lebt ganz für ihre Kinder und ist bereit, unendliche Opfer für deren Erhaltung und Gedeihen auf sich zu nehmen. Dehnt man aber diese Bereitschaft, für das Wohl anderer Wesen Opfer zu bringen, ins Weite, dann wird daraus ein allgemeines Prinzip, das für jeden Menschen, gleich ob Frau oder Mann, gilt und auch auf die verschiedenste Art und Weise verwirklicht werden kann. So ist der Schatten im weitesten Sinne auch ein Symbol für eine innere Haltung, die den Egoismus überwindet und den Menschen dazu bringt, das eigene Leben in den Dienst anderer zu stellen. „Dienst ist ein Weg zur Herrschaft, es gibt keinen anderen“, rufen die ungeborenen Kinder dem Kaiser in der Höhle zu. Einen Schatten zu erwerben bedeutet demnach nicht nur, Mensch im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu werden, sondern ein *höherer, sittlicher Mensch*, der sich seiner Verantwortung für anderes Leben bewusst ist, das er nicht für seine eigenen Zwecke ausbeutet, sondern dem er sich dienend hingibt.

Hinter diesem Gedanken steht die Überzeugung Hofmannsthals, dass uns das Leben nicht einfach geschenkt wird, sondern dass wir für das unermessliche Glück, leben zu dürfen, einen Preis zu errichten haben. In der Märchenerzählung heißt es deshalb, dass die Kaiserin nicht imstande sein wird, die Versteinerung des Kaisers aufzulösen, „wofern sie nicht der Erde mit dem Schatten ihr Geschick abkauft“. Nicht für sich allein zu leben, sondern das eigene Leben in den Dienst an anderen und am Ganzen zu stellen: das ist die Gegenleistung, die wir dafür zu bringen haben, dass uns das Geschenk des Lebens zuteilgeworden ist.

So wird der Schatten zu einem Symbol höheren Menschentums – und zugleich für alles Negative, das sich der Verwirklichung dieses Menschentums in den Weg stellt. Dieses Negative anzunehmen, bedeutet für ein geistiges Wesen wie die Kaiserin ein ungeheures Opfer. Doch nur, wenn sie dieses Opfer bringt, kann sie aus der Präexistenz heraustreten, um ein Mensch unter Menschen zu sein und den ihr zugewiesenen Platz im Leben einzunehmen. Und dass dies ihr „Schicksal“ ist, ist die Kernaussage des Werkes.

Der Lebensteppich:

Wie kommt aber Hofmannsthal überhaupt zu der Überzeugung, dass es die höhere Bestimmung des Menschen ist, sein eigenes Leben in den Dienst des Ganzen zu stellen? Die Antwort auf diese Frage gibt das Symbol des Lebensteppichs.⁷⁰ Drei Stellen sind es, an denen in der Märchenerzählung dieser Teppich beschrieben wird. Der Text der ersten enthält bereits alles Wesentliche des Symbols; er lautet:

„Das Mädchen hielt einen gerollten Teppich in Händen, den sie vor den Kaiser hinlegte; dabei neigte sie sich bis fast an den Boden. – Vergib, o großer Kaiser, sagte sie [...] daß ich dein Kommen überhören konnte, vertieft in die Arbeit an diesem Teppich. Sollte er aber würdig werden bei der Mahlzeit, mit der wir dich vorlieb zu nehmen bitten, unter dir zu liegen, so durfte der Faden des Endes nicht abgerissen, sondern er mußte

zurückgeschlungen werden in den Faden des Anfanges [...] Der Teppich lag vor seinen Füßen; er sah nur einen Teil und nur die Rückseite, aber er hatte nie ein Gewebe wie dieses vor Augen gehabt, in dem die Sicheln des Mondes, die Gestirne, die Ranken und Blumen, die Menschen und Tiere ineinander übergingen.“

Die zweite Stelle verstärkt den bereits empfungenen Eindruck:

„Das Mädchen war am oberen Ende des Tisches niedergekniet, sie breitete den Teppich aus und lud ihn ein, sich darauf niederzulassen. Das Gewebe war unter seinen Füßen, Blumen gingen in Tiere über, aus den schönen Ranken wanden sich Jäger und Liebende los, Falken schwebten darüber hin wie fliegende Blumen, alles hielt einander umschlungen, eines war ins andere verrankt, das Ganze war maßlos herrlich“...

Später wird das Gleiche in Gestalt eines Blumenarrangements flüchtig angedeutet:

„Als er die Augen wieder aufschlug sah er den ganzen Tisch mit Blumen bedeckt, die im Licht der Lampe aufleuchteten wie ausgeschüttete Edelsteine, er sah noch, wie die Hand des Mädchens die letzten an der Seite zu den übrigen hingeleiten ließ, wie sie ihr aus den Händen flossen und sich von selber ordneten und schließlich alle geordnet dalagen gleich einer herrlichen kunstvollen Stickerei.“

Der Hauptgedanke, welchen diese schönen und tiefsinnigen poetischen Bilder zum Ausdruck bringen wollen, ist das, was am Ende der Erzählung „das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen“ genannt wird. Es ist der Gedanke, dass das Leben trotz aller Vielfalt eine *Einheit* bildet, eine Einheit, in der jedes einzelne Wesen mit jedem anderen zusammenhängt, alle aufeinander angewiesen sind, und deshalb jedes einzelne auch für jedes andere Verantwortung trägt. Ferner kommt darin das Prinzip der Verwandlung zum Ausdruck. Denn die Wesen hängen nicht nur durch äußere Beziehungen miteinander zusammen, sondern sind nur verschiedene Formen des *einen* großen Lebens; und da sie von gleicher Substanz sind, können sie auch ineinander übergehen. Dass es aber ein ungeborenes Kind ist, das den Teppich ausbreitet, weist auf das Prinzip der ewigen Verjüngung hin, durch das die Kontinuität und Fortdauer des Ganzen gewährleistet wird. Und deshalb darf der Mensch nie ein Ende setzen, sondern soll sein eigenes Leben mit dem Ganzen verknüpfen, indem er den Endfaden in den Faden des Anfangs zurückschlingt – d.h. indem er sein eigenes Leben dazu verwendet, kommendes Leben zu ermöglichen – sei es durch Kinder zeugen, oder einfach dadurch, dass er eine lebenswerte Welt für kommende Generationen zurücklässt.

Da sich der Kaiser in der Höhle befindet – also in einem inneren Bereich, wo die Kräfte wirksam sind, welche die Ereignisse der Außenwelt bewirken – sieht er nur die Rückseite des Teppichs und nicht dessen glänzende Oberfläche. Doch die Erwähnung der „Jäger“, der „Liebenden“ und sogar der „Falken“ zeigt, dass sein Schicksal unauflöslich in diesen Teppich des Lebens miteingeflochten ist – so dass er, wenn er versuchen wollte, sich davon selbstherrlich zu isolieren, nicht nur seine wahre Aufgabe als Mensch verraten würde, sondern gar nicht bestehen könnte.

Ein wunderbares Bekenntnis zur Schönheit des Lebens also, und zugleich eine Aufforderung an jeden Menschen, die ihm schicksalhaft bestimmte Aufgabe beim Weben des großen Teppichs anzunehmen und zu erfüllen. Mit diesem Bild, in dem es gelungen ist, die östliche Erkenntnis der metaphysischen Einheit alles Seienden mit der westlichen Diesseitigkeit zu einer Synthese zu verbinden, hat Hofmannsthal eine vertiefte Welt- und Lebensbejahung verkündet, die als die schönste Frucht der abendländischen Kultur gelten kann.⁷¹

Die obere und untere Welt:

Zu den wichtigen Symbolen der *Frau ohne Schatten* gehört auch das Vorhandensein einer „oberen“ und einer „unteren“ Welt. Diese Einteilung in oben und unten bezieht sich zunächst auf die Menschen; mit der Gegenüberstellung von oben und unten soll ausgedrückt werden, dass es zwei verschiedene menschliche Grundtypen gibt, einen nach oben strebenden, geistigen, und einen erdverbundenen, natürlichen. Das Wesen des Menschen wird also in zwei Teile auseinandergenommen, um die Zwiespältigkeit seines Wesens darzustellen, das zugleich am Engelhaften und am Tierischen teilhat. Es ist derselbe Gedanke, den Schikaneder und Mozart in der *Zauberflöte* durch die beiden Paare Tamino/Pamina und Papageno/Papagena darstellen wollten; und er bildet auch den Urkeim von Hofmannsthals Dichtung. Wie er in einem Brief aus dem Jahre 1911, also bevor die Konturen der Oper feststanden, an Strauss schrieb:

*Mir schwebt da etwas ganz Bestimmtes vor, etwas, das mich sehr fasziniert, und das ich ganz sicher ausführen werde, ob für Musik oder nur als Ausstattungsstück mit begleitender Musik [...] es ist ein Zaubermärchen, worin zwei Männer und zwei Frauen einander gegenüberstehen...*⁷²

Doch nicht nur die Menschen selbst, sondern auch ihr Lebensumfeld wird durch diese Polarität bestimmt. Deshalb hat man in der *Frau ohne Schatten* auf der einen Seite die obere Welt des Kaiserpalastes, in der nur Glanz und Schönheit herrscht, und auf der anderen die untere des Färberhauses, in dem das Leben durch öde Armut und geisttötende Mühe bestimmt wird. Damit ist jedoch die symbolische Bedeutung der beiden Sphären noch nicht erschöpft. Denn die beiden Bereiche werden nicht nur von Menschen bevölkert, sondern sind auch die Heimstätte überpersönlicher Kräfte. In der Sphäre Baraks und seiner Frau herrschen chthonische Kräfte der Tiefe, die naturkatastrophenartig hervorbrechen können. Dies sieht man am deutlichsten am Ende des II. Aktes der Oper, wo kurz vor dem unkontrollierten Ausbruch der gewaltigen seelischen Kräfte des Färberpaares die Natur selbst in heftige Bewegung gerät und ihre dunkelste, gefährlichste Seite offenbart. „Es dämmert im Raum, wird allmählich dunkler und dunkler“, lautet an jener Stelle die szenische Vorschrift des Dichters. Und Baraks Brüder, „in ein lang gezogenes Geheul“ ausbrechend, klagen angstvoll:

*Es ist etwas, und wir wissen nicht, was es ist, o mein Bruder!
Die Sonne geht aus mitten am Tage,
und der Fluß bleibt stehen und will nicht mehr fließen o mein Bruder!*

Genauso reicht aber die obere Sphäre über das bloß Menschliche hinaus. Denn dort ist der Bereich der Geister, die als geheime Schicksalsmächte das Handeln und Leiden der Menschen lenken. Die Polarität also, die das Menschenbild der *Frau ohne Schatten* bestimmt, erstreckt sich auch auf das *Weltbild*, das neben der natürlichen Welt auch die Existenz einer übersinnlichen Wirklichkeit anerkennt. Diese höhere Dimension wird durch eine Reihe symbolischer Gestalten zum Ausdruck gebracht, deren Mittelpunkt der Geisterfürst Keikobad bildet.

Keikobad:

Was wissen wir über Keikobad? Als absolut Unsichtbares ist er wohl ein Symbol für den transzendenten Gott, der an sich unfassbar und unerkennbar ist. Als solches entzieht er sich aber jeder Deutung; und man kann auch annehmen, dass Hofmannsthal, der wie Goethe ganz dem Leben und seiner Problematik zugewandt war, auch wenig Interesse daran hatte, durch diese Symbolik das metaphysische Wesen Gottes zu beleuchten. Ihm war vielmehr daran gelegen, zu zeigen, wie sich das, was wir „das Göttliche“ nennen, im irdischen Menschen und dessen Leben manifestiert – und wie wir uns dazu zu verhalten haben. Deswegen sind es zwei andere Attribute Keikobads, die ihn für uns interessant machen: Er ist die oberste Schicksalsmacht – und die höchste moralische Instanz.

Als Schicksalsmacht ist Keikobad überall und immer präsent. Dabei bedient er sich einer ganzen Schar von dienstbaren Geistern, wozu der Geisterbote, der gleich zu Anfang der Oper auftritt, sowie der „Hüter der Schwelle“, der in der großen Entscheidungsszene der Kaiserin ihr das Lebenswasser anbietet, gehören.⁷³ Er lenkt nicht nur die Handlungen der „oberen“ Menschen, indem er ihnen Boten schickt oder Talismane mit geheimnisvollen Schicksalssprüchen zukommen lässt, sondern greift auch fortwährend in das Geschehen der „unteren“ Sphäre ein. „Es sind Übermächte im Spiel“, ruft die Amme aus, da kurz vor der Katastrophe des Färberpaares Dunkelheit über die Erde einbricht; und Keikobad ist es, der Barak, da er seine Frau töten will, im entscheidenden Augenblick das Zauberschwert aus der Hand windet.

Diese Allgegenwart einer höheren Schicksalsmacht könnte die Vermutung nahelegen, dass in der *Frau ohne Schatten* ein Weltbild herrschte, in dem die menschliche Freiheit keinen Platz hätte; denn Vorausbestimmung und Willensfreiheit scheinen sich gegenseitig auszuschließen. Doch wie wir bereits gesehen haben, ist für Hofmannsthal der Gegensatz zwischen beiden nur ein scheinbarer. Denn in Wirklichkeit ist die „höhere Notwendigkeit“, die dem Menschen als ein von außen kommendes Schicksal erscheint, seine *eigene* höhere Notwendigkeit, die in seinem eigenen Inneren latent vorhanden ist und eben nur *befreit* zu werden braucht, um ihn in Einklang mit den höchsten Absichten der Schicksalsmächte zu versetzen. Äußere, „schicksalhafte“ Ereignisse dienen nur dazu, das in Inneren des Menschen schlummernde Schicksal wachzurufen und in Tätigkeit zu versetzen. Demnach ist das Schicksal keineswegs eine Macht, die danach trachtet, den Menschen einem fremden, höheren Willen zu unterjochen, sondern im Gegenteil: Es will ihm helfen, zu innerer Freiheit zu gelangen. Schicksal und Freiheit stehen sich also nicht als unüberbrückbare Gegenätze gegenüber,

sondern wirken zusammen, um den Menschen zu seiner eigentlichen Bestimmung hinzuführen – die eben in der freien Verantwortlichkeit besteht.

Wenn man das Eingreifen Keikobads genau betrachtet, entdeckt man, dass er tatsächlich nie irgendeine Handlung *erzwingt* – ja, sogar nie irgendeine Handlung auch nur *vorschreibt*. Wie der „*daimonion*“ des Sokrates warnt er zwar vor Taten, die für die betreffende Person katastrophale Auswirkungen haben könnten; doch er überlässt es den Menschen, den rechten Weg zu erkennen und diesen zu gehen. Nie sagt er: „Handele so oder so“; sondern er verweist nur darauf, welche Folgen eine bestimmte Handlung haben müsste, und überlässt es der freien Entscheidung des Menschen, wie er mit dieser Erkenntnis umgeht. Er lenkt – aber er zwingt nicht.

So lässt er z.B. die Kaiserin durch die Stimme des Falken an den Spruch des Talismans erinnern; dieser besagt aber nur, dass, *wenn* die Kaiserin keinen Schatten wirft, der Kaiser versteinern wird – nicht jedoch, dass sie unter allen Umständen den Schatten erwerben soll oder muss. Und ebenso wird in der Märchenerzählung, wenn der Kaiser in der Höhle seiner großen Entscheidung entgegengeht, kein Spruch verkündet, die ihm etwa vorschreibt, dass er seine Hartherzigkeit überwinden und sein Leben in den Dienst anderer Menschen stellen soll, sondern es werden ihm einfach die Kinder vorgeführt, denen der Weg ins Leben versperrt bleiben muss, wenn er in seinem Egoismus verharret. Und die Weisheitssprüche, die diese verkünden, enthalten keine Gebote, sondern weisen einfach auf Gesetzmäßigkeiten hin. *Wie* der Kaiser darauf reagiert, bleibt seinem freien Willen überlassen.

Ein Hauptmittel, wodurch Keikobad diese Lenkung ohne Zwang betätigt ist die *Versuchung*: Er spiegelt einem Menschen das Falsche vor und reizt ihn damit solange, bis das latent vorhandene Gefühl für das Richtige hervorbricht und er dann spontan von sich aus die rechte Entscheidung trifft. So geschieht es mit der Färberin, die durch die Erscheinung des Efriten – eine phantomartige Verkörperung der tierischen Begierde – beinahe der Verlockung zum grobsinnlichen Genuss erliegt, doch im letzten Augenblick plötzlich zum Bewusstsein ihrer schicksalhaften Verbundenheit mit Barak erwacht und ihn gegen die Versuchermacht zu Hilfe ruft. Auch bei der Kaiserin wendet Keikobad dieses Mittel an, wenn er in der Tempelszene das „Wasser des Lebens“ vor ihren Augen emporsprudeln lässt; denn er weiß, dass es einer solchen radikalen Versuchung bedarf, um die Kraft der elementaren Menschlichkeit in ihr wachzurufen, die sie schließlich dazu befähigen wird, aus sich heraus die rechte Entscheidung zu treffen.⁷⁴

Auch was die Moral anbelangt, lässt Keikobad die Freiheit des Menschen unangetastet. Denn er ist zwar der höchste Richter, vor dem sich der Mensch in jedem Augenblick zu verantworten hat, und als solcher wird er auch von der Kaiserin, da sie im Inneren des Tempels ihrer großen Entscheidung entgegengeht, angerufen:

Ich will mein Gericht!
Zeige dich, Vater!
Mein Richter, hervor!

Doch sobald der Vorhang, hinter dem sie ihren Vater vermutet, durchsichtig wird, erblickt sie nicht Keikobad, sondern die steinerne Statue des Kaisers. Anstatt sie also mit einem Richterspruch auf den rechten Weg zu *zwingen*, zeigt ihr Keikobad die Folgen ihrer eigenen Taten. Er appelliert also an das Gewissen, das nichts anderes ist, als die „höhere Notwendigkeit“ im menschlichen Herzen. Und wenn von ihm als Richter im Hinblick auf die Moral irgendeinen Zwang ausgeübt wird, so ist es der „Zwang“ zur Eigenverantwortlichkeit.⁷⁵

Das ist auch der Sinn jenes großartigen Bekenntnisses, mit dem sich die Kaiserin für immer von der Amme trennt:

*Aus unsern Taten
steigt ein Gericht!
Aus unserm Herzen
ruft die Posaune,
die uns lädt.*

In diesen Worten ist die Essenz nicht nur der *Frau ohne Schatten*, sondern der ganzen humanistischen Kultur des Abendlands enthalten. Wie über dem Eingang des Tempels zu Delphi der Spruch „Erkenne dich selbst“ stand, so müsste über dem Tempel des abendländischen Geistes die Worte der Kaiserin in goldenen Lettern den Eintretenden entgegenleuchten – und überall auch dort leuchten, wo von diesem Geist geredet wird.

Die Amme:

Zu den Symbolen muss man auch die Figur der Amme rechnen; denn sie ist kein Mensch, sondern ein zum Reiche Keikobads gehöriges Geistwesen, in dem bestimmte Seelenkräfte verkörpert erscheinen. Wie die anderen Symbole wirft auch sie einige Rätsel auf, die erst gelöst werden müssen, bevor man die Bedeutung dieser Figur für die geistige Aussage des Werkes verstehen kann.

Dass die Amme zunächst rätselhaft erscheint, liegt in ihrem Wesen begründet, das selbst vieldeutig und widersprüchlich ist. Dies kommt wiederum daher, dass sie drei verschiedene Prinzipien verkörpert, die zwar alle innerlich zusammenhängen, jedoch in ihrer äußeren Erscheinung sehr unterschiedlich sind. Das erste wird durch ihren Namen bezeichnet: Als „Amme“ symbolisiert sie die hemmende Kraft, die den Menschen an der Mutterbrust halten will und ihn deshalb an seiner Reifwerdung hindert.⁷⁶ Da aber diesem Festhalten am Zustand der Präexistenz ein egoistisches Bestreben zugrunde liegt – nämlich die Erhaltung einer elitären Lebensweise und das Vermeiden von Leid um jeden Preis – ist sie auch eine Verkörperung des Egoismus. Und da der Egoismus, um seine Ziele zu erreichen und um den Menschen von der Richtigkeit seiner Ziele zu überzeugen, alle Kniffe und Kunststücke des Verstandes als Mittel einsetzt, ist die Amme schließlich auch ein Symbol für den Verstand, insofern sich dieser als Werkzeug eines verkehrten Willens missbrauchen lässt.⁷⁷ Deshalb sagt die Kaiserin in der Erzählung von ihr: „Du findest die Wege und ahndest die Mittel, die Bedingungen sind dir offenbar, das verbotene weißt du zu umgehen.“

Diese dreifache Symbolik kommt in der äußeren Erscheinung der Amme, wie sie von Hofmannsthal an verschiedenen Stellen beschrieben wird, zum Ausdruck. Aufgrund ihres Namens würde man erwarten, in ihr eine vertrauensenerweckende, mütterliche Frau mit großen, nährenden Brüsten zu erblicken. Da aber die Grundlage ihres Handelns der Egoismus ist, wird sie als ausgesprochen hässlich, ja widerwärtig geschildert; und als Verkörperung des dienstbaren Verstandes ist sie schlank und wendig wie eine Schlange. Die „abscheuliche Fratze, die sie sich für die Menschenwelt angelegt hatte“ – so heißt es in der Märchenerzählung – „glich wirklich dem Kopf einer aufgerichteten gesprenkelten Schlange“; sie hatte einen „zahnlosen Mund, in dem die zauberisch beredte Zunge zwischen dünnen Lippen eilig herumfuhr“, und „wimperlose Augen“, die fortwährend zuckten. Und da die Art des Verstandes, die sie symbolisiert, doppelzünftig ist, wird die Amme auch als zweifarbig geschildert: Ihr Kleid „war aus schwarz und weißen Flecken zusammengesetzt, daß sie erschien wie eine gesprenkelte Schlange“ oder „eine schwarz-weiße Elster“. In einem Brief an Strauss spricht Hofmannsthal von „dem Doppelgesicht der Amme, die zwischen dem Dämonischen und dem Grotesken schillert“.⁷⁸

Die Bedeutung der Amme wird erst dann völlig klar, wenn man versteht, dass sie keine selbständige Person ist, sondern als Verkörperung des Egoismus ein Prinzip oder eine Seelenkraft darstellt, welche die Kaiserin in ihrem eigenen Inneren zu überwinden hat. Das Hauptanliegen dieser Kraft ist, die Kaiserin im Stadium der Präexistenz festzuhalten. Denn als Egoismus ist sie von Hass auf die niedere Welt erfüllt, die – wenn die Kaiserin mit ihr in Berührung käme – nicht nur durch ihre Gemeinheiten und Hässlichkeiten die Reinheit und Schönheit der Feentochter beflecken, sondern dieser auch die Bürde von Leid, Schuld und Verantwortung aufladen würde, die sie daran hindern könnte, sich den verfeinerten Genüssen, die ihr die obere Sphäre bietet, ungetrübt hinzugeben. Deshalb versucht die Amme mit immer neuen Mitteln, die Kaiserin an sich zu binden. Solange die Kaiserin noch ein reines Geistwesen ist, will die Amme verhindern, dass sie sich mit dem Kaiser verbindet, und nur widerwillig findet sie sich damit ab, dass sie sich ihm hingibt. Ist aber dieser erste Schritt ins menschliche Leben vollzogen, so will sie wenigstens dafür sorgen, dass das Unheil nicht weiter fortschreitet, und die Kaiserin zumindest in der elitären Welt des Kaiserpalastes bleibt. Sobald die Kaiserin aber beschließt, trotz des Widerstands ihrer Pflegerin in die Menschenwelt hinabzusteigen, um einen Schatten zu erwerben, muss sich die Amme auch dieser neuen Niederlage anpassen; um die Kaiserin nicht ganz zu verlieren, macht sie eine Kehrtwendung und setzt nunmehr alle ihre Künste dafür ein, einen passenden Schatten zu finden.

Erst als sich die Kaiserin im III. Akt kurz vor ihrer großen Verwandlung durch eine gewaltige Willensanstrengung von der Amme endgültig trennt, ist deren Macht gebrochen. Und da erweist es sich, dass sie alles verspielt hat. Als Verkörperung des dienstbaren Verstandes, der bereit ist, jede Falschheit und jeden Betrug anzuwenden, um seine Zwecke zu erreichen, muss sie der Macht des höheren Geistigen, das allein der Wahrheit verpflichtet ist, weichen. Und als Dämon des Egoismus muss sie ihr „Kind“, das nun zum selbstverleugnenden Opfer entschlossen ist, endgültig für verloren geben. Doch auch ihren Platz in dem von Keikobad

gelenkten Schicksalsgeschehen hat sie verwirkt. Denn auch sie war in den großen Lebensteppich eingewoben, in dem sie ihren Beitrag zum Gedeihen des Ganzen hätte leisten sollen. Keikobad hatte für sie die Rolle einer Versucherin ausersehen, und wenn sie diese Rolle zu Ende gespielt hätte, wäre sie wenigstens ein nützliches Glied des Geisterreiches geblieben. Doch indem sie sich, von dem egoistischen Drang erfüllt, die Kaiserin um jeden Preis an sich zu binden, selbstherrlich dem Gebot des Geisterfürsten widersetzt, zeigt sie, dass sie kein brauchbares Werkzeug mehr für die höheren Schicksalsmächte sein kann. Sie ist also in jeder Hinsicht gescheitert und muss abtreten.

Der Untergang der Amme wird in der Märchenerzählung und in der Oper verschieden geschildert. In der Erzählung irrt die Amme nach der Trennung von der Kaiserin in dem ihr unverständlich gewordenen Geisterreich hilflos umher, bis sie schließlich zusammenbricht. Das Letzte, was wir von ihr erfahren, ist die lapidare Mitteilung: „Da warf sie sich zu Boden und drückte das Gesicht gegen den harten Stein.“ In der Oper dagegen wird ihr Ende ausführlich dargestellt; ja, sie erhält dort – wohl aus dramaturgischen Gründen – sogar eine Art langer „Abschiedsarie“.⁷⁹ Den Text dieser „Arie“ in ihren Einzelheiten symbolisch deuten zu wollen, würde hier zu weit führen. Es genügt, festzustellen, dass die Amme zum Schluss von dem Geisterboten mit schrecklichen Beschimpfungen aus dem Geisterreich verstoßen und als Strafe in die ihr verhasste Menschenwelt verbannt wird. Niedriges muss zu Niedrigem; was die Amme verkörpert, hat im höheren Menschentum, wie es am Ende der Oper erreicht wird, keine Existenzberechtigung mehr.

Die Hauptpersonen

Wenn Hofmannsthal die Polarität der menschlichen Natur dadurch zum Ausdruck bringt, dass er ihr zwei scharf voneinander getrennte Sphären als Heimat zuweist, so bezeichnet er damit zwei Extreme, zwischen denen sich die vielfältigen Möglichkeiten des menschlichen Lebens entfalten können. Die Extreme selbst sind aber einseitig; und wie alles Einseitige stellen sie weder einen Idealzustand dar, noch können sie von Dauer sein. Diese Unvollständigkeit, die nach Ergänzung verlangt, bildet den Ausgangspunkt der Handlung; und sie betrifft alle vier Hauptpersonen. Denn sowohl die „unteren“ wie die „oberen“ Menschen befinden sich in der Präexistenz – d.h. sie existieren zwar, jedoch nicht vollständig und gehen dadurch an ihrer wahren Bestimmung vorbei. Der Unterschied besteht darin, dass die einen von unten, die anderen von oben nach der Mitte zustreben: Um vollständige Menschen zu werden, müssen sich die tierhaft-natürlichen Menschen dem Geistigen anzunähern, während sich die geistigen Menschen vor die Aufgabe gestellt sehen, das Erdhafte zu pflegen und in ihr Wesen zu integrieren. In Hofmannsthals Worten:

„Es müssen alle vier gereinigt werden [...] zu trübe irdisch das eine Paare, zu stolz und ferne der Erde das andere.“⁸⁰

Hinzu kommt, dass die Menschen der oberen Sphäre, die in einseitiger Geistigkeit leben, sich freiwillig isolieren, indem sie bewusst das volle Leben wegen dessen Schattenseiten ablehnen, während die Bewohner der unteren, tierhaft-natürlichen Sphäre unfreiwillig darin verweilen,

weil die äußeren Umstände ihnen keine Möglichkeit bieten, sich daraus emporzuheben. Gelingt es aber den oberen und unteren Menschen, sich zu vervollständigen, werden sie zwar ihrer Herkunft entsprechend immer noch verschiedene Schwerpunkte haben; doch sie werden alle auf die ihnen gemäße Art und Weise ihr Schicksal verwirklichen und sich voll mit dem Leben verbinden können.

Das „Allomatische“:

Wie das Teppichgleichnis zeigt, beruht die *Frau ohne Schatten* auf einer Weltsicht, die das Leben als eine große Einheit betrachtet, in der kein Wesen für sich allein existiert, sondern mit allen anderen, sowie mit dem Ganzen durch unzählige Fäden verbunden ist. So überrascht es auch nicht, dass die Hauptpersonen des Dramas gegenseitig voneinander abhängen, und die Schicksale der einen nur im Zusammenhang mit den Taten und Leiden der anderen verständlich sind. Am auffallendsten ist diese gegenseitige Abhängigkeit bei dem Kaiser und der Kaiserin. Denn obwohl es die eigene Hartherzigkeit ist, die den Kaiser versteinern lässt, empfindet die Kaiserin das schreckliche Schicksal ihres Gatten als ihre eigene Schuld, so dass sie angesichts der steinernen Statue ausrufen muss:

*Erfüllt der Fluch!
Meines Wesens
unschuldige Schuld
an ihm gestraft [...]
Mein Geschick
seine Schuld!
Meine Schuld
sein Geschick!*

Und da der Kaiser nicht imstande ist, seine eigene Schuld zu tilgen und sich aus der Versteinerung zu lösen, muss es die Kaiserin für ihn tun. Es findet also eine *stellvertretende Erlösung* statt. Ein Wesen nimmt die Schuld eines anderen Wesens auf sich, büßt dafür und bewirkt dadurch die befreiende Verwandlung des anderen.

Wie sollen wir das verstehen? Natürlich könnte man sich mit einiger Mühe eine Erklärung zurechtlegen, die mit dem positivistischen Weltbild im Einklang steht und sich im Rahmen der oberflächlichen Kausalität bewegt: Die Kaiserin hat, indem sie dem egoistisch begehrenden Liebeswerben des Kaisers nachgab und sein verfeinertes Genussleben teilte, ihn in seiner Hartherzigkeit bestärkt und kann nun, indem sie durch ihre Aufopferung für die Menschen ein sichtbares Beispiel für echte Menschlichkeit gibt, so auf ihn einwirken, dass sich seine Verhärtung wieder auflöst. Doch das ist gewiss nicht die Ansicht Hofmannsthals. Vielmehr ist der Dichter davon überzeugt, dass es zwischen zwei Menschen eine derart innige seelische Beziehung geben kann, dass das, was im Inneren des einen geschieht, sich zugleich im Inneren des anderen ereignet. Diese geheimnisvolle Übereinstimmung zwischen zwei Seelen nannte er „das Allomatische“; und in *Ad me ipsum* bezeichnete er *Die Frau ohne Schatten* als den „Triumph des Allomatischen.“⁸¹

Für den christlich erzogenen Menschen ist diese Idee nichts Neues. Denn dass Jesus den Menschen die Erlösung brachte, die sie sich selbst nicht geben konnten, indem er stellvertretend ihre Sünden auf sich nahm und stellvertretend für sie litt, ist eines der Grunddogmen des kirchlichen Christentums. Doch auch dem Kenner der Werke Wagners ist diese Idee vertraut; denn dort wird die Hauptperson oft durch eine andere „erlöst“ – so der Holländer durch Senta, Tannhäuser durch Elisabeth, oder Kundry und Amfortas durch Parsifal. In allen diesen Fällen besteht eine geheimnisvolle innere Beziehung zwischen Wesen, die in der raumzeitlichen Dimension als voneinander getrennt erscheinen. Wie so etwas möglich ist, entzieht sich wohl der rationalen Deutung. C. G. Jung zieht den Begriff des „kollektiven Unbewussten“ heran, um solche Zusammenhänge zu erklären; die altchinesische Philosophie sieht sie darin begründet, dass alle Wesen in fortwährender Verbindung mit dem *Dao*, dem Seinsgrund stehen, der sich „synchronistisch“ in verschiedenen Einzelwesen zugleich manifestieren kann. Hofmannsthal versucht, es im Bild des Teppichs anschaulich zu machen.

Für die geistige Aussage der *Frau ohne Schatten* ist allerdings die begriffliche Erklärung weniger wichtig als die einfache Feststellung, dass es solche Beziehungen eben gibt. Denn ein solch radikales Voneinander-abhängig- und Aufeinander-angewiesen-Sein bedingt eine ebenso radikale *Verantwortung*. Nichts, was der einzelne Mensch tut, betrifft nur ihn allein, sondern hat eine – von ihm vielleicht gar nicht geahnte – Auswirkung auf andere. Grenzenlose Verantwortung allem Lebenden gegenüber ist also die Forderung, die sich als letzte Konsequenz aus der Idee der „allomatischen“ Verbundenheit ergibt. Und das ist der Kern der ethischen Aussage der *Frau ohne Schatten*.

Der Färber Barak:

Die Person, in der bereits zu Beginn des Dramas diese Haltung der grenzenlosen Verantwortung verkörpert erscheint, ist der Färber Barak. Er ist die Gestalt gewordene Nächstenliebe, ist ein Mensch, der sein eigenes Leben gänzlich in den Dienst anderer stellt. Freudig nimmt er die schwerste Arbeit auf sich, lässt sich die schlimmsten Beleidigungen gefallen, gibt sich mit den schmerzlichsten Einschränkungen seiner eigenen persönlichen Bedürfnisse zufrieden, im Bewusstsein, damit das Leben seiner Mitmenschen zu erhalten oder verbessern. Das Einzige, was ihm wirkliches Leid bereitet, ist, dass er kinderlos ist; denn er möchte diese ganze unbegrenzte Opferbereitschaft kommendem Leben zugutekommen lassen. Doch er harrt „der Gesegneten, die da kommen“ und vertraut auf das Schicksal, das ihm eines Tages dieses Glück gewiss bescheren wird.

Dass er äußerlich beinahe wie ein Tier aussieht, ja ausgesprochen hässlich ist – er hat „kugelige Augen“, heißt es in der Märchenerzählung, „die Stirne niedrig, die Ohren wegstehend und der Mund wie ein Spalt“ – tut der inneren Schönheit seiner Persönlichkeit keinen Abstrich. Im Gegenteil: Der Kontrast zwischen äußerer Erscheinung und innerer Beschaffenheit lässt die innere Schönheit nur umso stärker hervortreten. Doch das Tierische in seinem Wesen weist auf ein anderes wichtiges Merkmal hin: Diese grenzenlose Güte ist eine *natürliche* Güte, die ihm selbst unbewusst ist und vollkommen spontan aus der Natur seines Wesens hervorbricht.

Diese angeborene Nächstenliebe Baraks hat Strauss zu einer Musik inspiriert, die zum Schönsten gehört, was er geschaffen hat. Er, der nach außen hin das Christentum so entschieden ablehnte, hat in den symphonischen Zwischenspielen, welche die Arbeit Baraks begleiten – eine Arbeit, die reiner Dienst an anderen ist – die christliche *caritas* mit einer Intensität Klang werden lassen, die wahrhaft ihresgleichen sucht. Auch wir, die wir diese Musik hören und dabei Barak bei seiner Arbeit zusehen, fühlen uns zutiefst ergriffen von der Größe und dem Adel dieser Seele. Und nicht anders ergeht es der Kaiserin, die durch die reine Menschlichkeit des Färbers so bewegt wird, dass dieser für sie zu einer Idealgestalt wird, vor dem sie im III. Akt zum Entsetzen der Amme buchstäblich auf die Knie fällt.

Und doch ist der Barak des Färberhauses noch kein höchstes Ideal. Wie jeder der vier Hauptpersonen des Dramas fehlt auch ihm ein Wichtiges, ohne welches seine Persönlichkeit einseitig bleibt.⁸² Bei ihm ist dies das *Geistige*. Und das hat fatale Auswirkungen. Denn Barak handelt ohne Bewusstheit; alles, was er tut, ist spontaner Ausdruck seiner Natur. Natürliche Güte reicht jedoch nicht aus, um Gutes zu tun; um eine gute Absicht durchzusetzen, muss man das Wesen der Welt und der Menschen kennen und sein Handeln diesen bewusst anpassen. Auch fehlt Barak jede feinere Sensibilität. Seine Güte ist grobschlächtig und genügt sich selbst; deshalb kommt es ihm nie in den Sinn, zu fragen, ob die Menschen, die er beglücken will, auch tatsächlich durch seine Handlungen glücklich werden. Dieser Mangel an Empathie betrifft vor allem das Verhältnis zu seiner Frau. Er meint, durch die harte Arbeit, mit der er für ihre leiblichen Bedürfnisse sorgt, seine Verpflichtungen ihr gegenüber schon erfüllt zu haben – wie er dies mit seinen drei groben Brüdern tut, denen er auch Essen und ein Dach über dem Kopf verschafft – und merkt gar nicht, dass die Frau ganz andere Bedürfnisse hat, die für sie wesentlich sind. So steht er als ein von Liebe Erfüllter da – und kann diese Liebe nicht nach außen wirken lassen, weil er nicht fähig ist, sich in die Seele der geliebten Person einzufühlen. So wird er unschuldig-schuldig an seiner Frau – bis es schließlich zur Katastrophe kommt.

Diese tritt in dem Moment ein, wo die Färberin, durch das täppische Nicht-Verstehen ihres Gatten aufs Äußerste gereizt, ihm vorlügt, sie habe sich nicht nur dem Efriten ergeben, sondern auch beschlossen, um des Sinnengenusses willen für immer auf Kinder zu verzichten. Dies trifft Barak, der für Angriffe gegen seine eigene Person völlig unempfindlich ist, bis ins Mark; denn die Entheiligung der Ehe und das Abtun der Mutterschaft erscheinen ihm wie Mord am ungeborenen Leben. Da bricht das Tierische seines Wesens in seiner ganzen Gewalt und Wildheit hervor. Er hebt die Hand gegen seine Frau und will sie töten. Doch im Augenblick, wo er zum Schlag ausholt, kommt plötzlich die Erleuchtung über ihn: Er erkennt sein eigenes Wesen, das Wesen seiner Frau, das, was er ihr schuldig gewesen ist und ihr nicht gegeben hat – und wird dadurch völlig verwandelt. Er wird, wie Hofmannsthal in der Erzählung so schön sagt, wie in einem Blitz „von der Schwere seines Blutes“ gereinigt. Damit dies geschehen konnte, musste das Innerste seiner Seele aufgewühlt und ihr Verborgenes gewaltsam an die Oberfläche geworfen werden. Durch diese schwere Krise wird aber der Weg zum ganzheitlichen Menschentum für ihn frei gemacht, und er kann nun ein neues – mit Bewusstsein gestaltetes – Leben beginnen.

Die Färberin:

Mit der Färberin hat Hofmannsthal eine faszinierende psychologische Studie geliefert, die nicht nur zeigt, wie komplex ein menschlicher Charakter sein kann, sondern auch, wie wenig man von einem anderen Menschen wissen kann, wenn man nur seine oberflächliche Erscheinung beobachtet, ohne nach den verborgenen Ursachen seines Handelns zu fragen. Und sie beweist auch, dass Menschen, die aus primitiven Verhältnissen stammen und ihren niederen Trieben ausgeliefert zu sein scheinen, sehr wohl im Unbewussten einen Drang nach Höherem in sich tragen können, der nur freigelegt zu werden braucht, damit der Mensch aus den Niederungen seines tierhaften Daseins zum edlen Menschentum emporsteigen kann.

Hofmannsthal gibt eine gute Zusammenfassung des Charakters der Färberin, wenn er in einem Brief an Strauss schreibt:

„Gerade das Launische, Abspringende einer solchen, im Grunde guten Frauennatur in der Musik nachzuzeichnen war ein Bedürfnis, das Sie mir öfters geäußert haben. Ich möchte darüber nicht mehr sagen, ich zweifle nicht, daß dies realisiert werden wird.“⁸³

Im Gegensatz zu Barak, dessen Grundwesen das schwerfällige Haften an der Erde ist, ist der Grundzug im Charakter der Färberin die Sehnsucht, aus den Niederungen des Dumpf-Sinnlichen in die oberen Regionen der verfeinerten Sinnlichkeit emporzusteigen. So erscheint sie in jeder Hinsicht als der vollkommene Gegensatz ihres Mannes. Sie ist nicht nur erheblich jünger als er, sondern auch von „auserlesener Schönheit“. In derselben öden Dürftigkeit aufgewachsen, lehnt sie sich im Gegensatz zu ihm gegen ihren Zustand auf und ist bereit, alles zu tun, um diesem zu entkommen. Wichtiger als die Nächstenliebe ist ihr die Schönheit, auch im Seelischen; für sie ist ihr Leib ist nicht nur dazu da, um Kinder zu gebären, sondern um bewundert und zärtlich umfasst zu werden. Da ihre Sehnsucht jedoch bisher immer wieder enttäuscht, und sie immer wieder in den Schmutz und die Hässlichkeit zurückgeworfen worden ist, hat sie den Glauben an die Möglichkeit der Erfüllung verloren; und das Misstrauen hat sie launisch und zänkisch gemacht. Am meisten fürchtet sie sich vor dem Alt-Werden, wo ihr jede Möglichkeit sinnlicher Befriedigung endgültig versagt bleiben wird. Wie sie der Amme gegenüber klagt:

„So lebe ich einen Tag um den anderen, und das geht so fort, bis ich dein runzliges Kinn habe und deine rinnenden Augen, ich Unglückselige.“

Diese seelische Not bemerkt Barak trotz seiner einfältigen Güte nicht. Und so wird das Zusammenleben mit ihm immer mehr zur Qual. Wo die Frau nach Schönheit dürstet, gibt er ihr tierische Plumpheit; wo sie nach feinerer Zärtlichkeit schmachtet, erfährt sie bei ihm nur die animalische Erfüllung seiner Ehepflichten, die aus ihrem Leib eine Bahn machen möchte, auf der seine Kinder ins Dasein treten können. Deswegen bleibt sie immer unbefriedigt; und diese prinzipielle Unzufriedenheit ist es, welche sie für die Einflüsterungen der Amme empfänglich macht. Diese nützt ihre seelische Lage aus und spiegelt ihr alles vor, was sie wünscht und von ihrem Mann nicht bekommt: Gegenstände von auserlesener Schönheit, das erotische Erlebnis mit einem schönen, zärtlichen Jüngling – und auch die Möglichkeit, durch

die Ablegung des Schattens ewige Jugend und Schönheit zu bekommen, anstatt den „zerrütteten Schoß“ und die „frühwelken Brüste“, die ihr das Kindergebären bescheren müssten. Die List der Amme scheint auch zu gelingen; denn die Frau beginnt sehr bald mit dem Gedanken zu spielen, sich von Barak und seiner Umgebung endgültig zu trennen. Doch dieser Schein täuscht. Denn in der innersten Tiefe ihrer Seele fühlt die Färberin, dass sie schicksalhaft mit Barak verbunden ist; und wenn sie ihn zurückweist und verhöhnt, so ist dies nur der Ausdruck eines zutiefst enttäuschten Liebesbedürfnisses. Denn was sie unglücklich macht, ist nicht, dass sie dazu gezwungen wird, mit ihm zusammenzuleben, sondern dass er nicht so ist, wie sie ihn gerne hätte und er ihr das nicht geben kann, wonach ihr Herz dürstet. Was sie eigentlich will, ist also keineswegs die Trennung von Barak, sondern nur, dass dieser endlich sie als die erkennt, die sie ist, und ihr das gibt, was ihre besondere Natur von einem Mann verlangt.

Wenn man die verschiedenen Handlungen der Färberin, mit denen sie scheinbar versucht, sich von ihrem Mann zu befreien, genau betrachtet, kann man tatsächlich leicht erkennen, dass diese nur Provokationen sind, die darauf hinzielen, Barak dazu zu bringen, sie in ihrer Eigenart zu erkennen und zu würdigen. Am deutlichsten tritt dies zutage in der zweiten Begegnung mit dem Efriten. Hier ist die Versuchung so groß, dass die Frau kurz davorsteht, sich dem schönen Phantom hinzugeben; doch im entscheidenden Augenblick, da sein Blick sie trifft, fährt sie mit einem Schrei zurück und ruft ihren eingeschläferten Mann zu Hilfe. Was ist geschehen? Sie muss an diesem Blick, das nach den Worten der Erzählung „von besonderer tierhafter Heftigkeit“ war, das wahre Wesen des Efriten blitzartig erkannt haben; und der Schreck über den beinahe getanen Sturz in den Abgrund hat aus der Tiefe ihrer Seele eine Ahnung ihrer wahren Schicksalsbestimmung heraufsteigen lassen. Doch wie reagiert Barak darauf? Anstatt seiner Frau zu Hilfe zu eilen und ihr seine Freude über das Vertrauen, das sie ihm erwiesen hat, zu bekunden, fuchelt er nur wie ein wildes Tier sinnlos um sich. Die Enttäuschung der Frau ist groß – und führt dazu, dass sie es mit einer letzten Provokation versucht. Denn nicht anders ist jenes freche, gelogene Bekenntnis zu verstehen, mit dem sie Barak endlich dazu zwingt, aus seiner gewohnten Trägheit herauszutreten. Warum sonst erzählt sie ihm von ihrem angeblichen Ehebruch, anstatt diesen zu verheimlichen? Warum betont sie geradezu, dass sie *will*, dass er alles weiß? Und was sollen die zweideutigen Worte, mit denen sie Barak ihren Abscheu bekundet und zugleich ihre unbewusste Sehnsucht nach ihm andeutet?

*Hörst du mich, Barak?
Schweige doch diese,
damit du mich verstehen kannst!
Ich will nicht, daß du ein Gelächter sein müssest
unter den Deinen,
sondern du sollst wissen!
Dies alles tat ich hier im Hause
drei Tage lang:
aber die Freude war mir vergällt,*

*denn ich mußte dich denken,
wo ich hätte vergessen wollen,
und dein Gesicht kam hin,
wo es nichts zu suchen hatte!*

Da sie ihm dann auch noch sagt, dass sie ihren Schatten verhandelt hat, kommt es zur entscheidenden Krise. Und diese war nötig, damit sie Barak endlich erkennen konnte als den, der er wirklich ist – und der „Knoten ihres Herzens“ gelöst werden konnte, um den Weg freizumachen für das freie Fließen der Liebe, die von Anfang an im Unbewussten vorhanden war und ihren so widerspruchsvollen Handlungen letztendlich zugrunde lag.

Indem die Färberin lernt, sich in echter Liebe hinzugeben, anstatt ständig für sich etwas zu begehren, erlangt auch sie, was ihr bisher gefehlt hat, und der Weg zur Ganzwerdung steht ihr offen. Und wenn sie sich nach dem Bestehen der ihr auferlegten Prüfungen in der freudigen Erwartung der kommenden Kinder mit Barak vereinigt, dann hat auch sie ihr Schicksal verwirklicht und den Weg ins volle Leben gefunden.

Der Kaiser:

Der „Kaiser der südöstlichen Inseln“, wie er in Hofmannsthals Dichtung genau heißt, ist die eigentliche Verkörperung der Präexistenz im Sinne eines elitären Lebens, das nur auf höheren Genuss ausgerichtet ist und sich vom gemeinen Dasein mit all seinen unausweichlichen Widerwärtigkeiten fernhalten will. Darauf deutet schon der ihm zugewiesene Ort hin: ein mit Gärten versehener, blauer Palast, der inmitten einer Landschaft von traumartiger, paradiesischer Schönheit liegt. Strauss musste an diese Landschaft denken, als er zum ersten Mal Rio de Janeiro erblickte; in dem ersten Brief, den er von seiner Südamerika-Reise im Jahr 1920 an Hofmannsthal schrieb, steht der begeisterte Ausruf:

„Landschaftlich sicher die schönste Stadt der Welt in ihrer Verbindung von Meer, Gebirge und tropischer Vegetation; an märchenhafter Pracht kann ich Rio nur mit dem ‚Kaiserreich der östlichen Inseln‘ vergleichen, in das ich mich täglich versetzt glaube, wenn ich von unserer Dachterrasse aus auf die Bucht hinausschaue...“⁸⁴

In einer solchen prächtigen Umgebung lebt also der Kaiser, der seine Tage mit der Jagd – dem aristokratischen Vergnügen schlechthin – und seine Nächte mit der Kaiserin verbringt, die er in strenger Abgeschlossenheit hält, damit sie nicht in Verbindung mit der von ihm verachteten Menschenwelt kommt.

Dieses Leben, das sich von der gemeinen Welt der gewöhnlichen Menschen absondert und nur die auserlesensten und edelsten Genüsse kennt, erinnert in mancher Hinsicht an die Gestalten in Hofmannsthals Jugenddramen, die sich ebenfalls dem Genuss der Kunst und der Liebe hingeben und sich sorgsam gegen alle störenden Einflüsse aus den niederen Bereichen des Daseins abschirmen; und es erinnert auch an die *fin de siècle*-Dichter, die tatsächlich in einer solchen „egoistischen ästhetischen Einsamkeit“ lebten.⁸⁵ Doch zwischen diesen und dem Kaiser der südöstlichen Inseln besteht ein wesentlicher Unterschied. Jene Gestalten und

jene Dichter schließen sich deshalb von der Welt ab, weil sie welt-*müde* sind; ihnen fehlt die Kraft, die sie brauchen würden, um sich in der Welt „draußen“ zu behaupten. Wie es Hofmannsthal in seinem berühmten Jugendgedicht „Manche freilich...“ ausdrückt: „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern.“ Ganz anders der Kaiser; er ist ein gesunder Herr, „schön und jung“, der sich nicht in der stickigen Atmosphäre eines Wiener Salons einschläfernden ästhetischen Genüssen hingibt, sondern in freier Luft sich alles, was ihm Freude machen kann, kraftvoll an sich reißt. Nicht umsonst sagt die Amme von ihm: „Er ist ein Jäger und ein Verliebter“.⁸⁶ Die ganze Welt ist ihm Beute, und er nimmt das, was er erobert, wie selbstverständlich für sich in Besitz.

Der Kaiser hat sich also aus Überfülle an Kraft eine Sonderstellung zugebilligt, die ihn vom gemeinen Rest der Menschheit absondert, und ist insofern am ehesten mit dem vom Nietzsche propagierten „Übermenschen“ zu vergleichen, der ebenfalls in amoralischer Selbstherrlichkeit seine innere Fülle auslebt, ohne sich um die übrige Welt zu kümmern. Das Schicksal des Kaisers zeigt aber auch, welche Gefahr in einer solchen Lebenseinstellung liegt. Denn wenn eine solche Überfülle an Energie keine Möglichkeit findet, frei nach außen zu fließen, muss sie sich nach dem Innern der Seele zurückwenden, wo sie, sich immer mehr verdichtend, zuletzt zu einer harten Masse wird. Wenn es also einem solchen Menschen nicht gelingt, seinen Egoismus zu überwinden und seine Kraft in den Dienst anderer Menschen zu stellen, wird er gleichsam „zu Stein“.

Der Weg zur Überwindung des Egoismus führt aber über die Liebe; sie ist es, welche im großen Lebensteppich die einzelnen Fäden miteinander verknüpft und den einzelnen Wesen sowohl Leben, als auch Dauer verleiht. Nun wird der Kaiser als ein „Verliebter“ bezeichnet; und seine Liebe zur Kaiserin scheint tatsächlich keine Grenzen zu kennen. Und da liegt die Frage nahe: Warum gelingt es dieser Liebe nicht, seine Erstarrung zu verhindern? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir die ganze Geschichte seiner Beziehung zur Feentochter aufrollen. Davor müssen wir uns aber mit einem Symbol beschäftigen, das mit dem Schicksal des Kaisers aufs engste verbunden ist und sich mehr als alle anderen einer genauen Deutung zu entziehen scheint: dem **Falken**.

Was wissen wir über diesen? Der Falke gehört als Jagdvogel genauso wie Speer und Ross zu den Attributen des jagenden Kaisers. Bis hin zur Begegnung mit der Kaiserin war der Falke auch sein selbstverständlicher Begleiter. Er war es, der seinem Herrn die Kaiserin in der Gestalt einer Gazelle zuführte, und er war es auch, der ihn sie gewinnen ließ, indem er der Gazelle auf die Augen schlug, so dass sie sich in die Feentochter zurückverwandeln musste. Doch die Wege des Falken und des Kaisers sind nicht immer die gleichen; denn nachdem der Kaiser den Falken aus Zorn darüber, dass er die Kaiserin geblendet hat, mit seinem Pfeil verletzt hat, fliegt dieser davon und lässt sich lange nicht blicken, auch wenn der Kaiser verzweifelt nach ihm sucht. Später jedoch erscheint er wieder und ruft der Kaiserin den Spruch des Talismans ins Gedächtnis, wonach der Kaiser zu Stein werden muss, wenn es ihr nicht gelingt, einen Schatten zu erwerben. Und er ist es, der den Kaiser ins Innere des Berges führt, wo die Schicksalsentscheidung fallen soll. Der Falke scheint also auf irgendeine Art und Weise eine

lenkende Macht darzustellen, die besser als der Kaiser selbst um die „höhere Notwendigkeit“ seines Schicksals weiß und ihn stets so führt, dass er auf die richtige Bahn kommt.

Doch auch abgesehen von seiner Rolle im Leben des Kaisers deuten viele Merkmale, die der Falke an sich besitzt, auf seine Funktion als lenkende Macht. Denn der Falke ist berühmt für sein scharfes Auge, hat also einen untrüglichen Blick für die Wirklichkeit; zudem fliegt er hoch in der Luft und kann so große Zusammenhänge überblicken, die für das bloße menschliche Auge nicht erkennbar sind. Insofern ist er dazu geeignet, das höhere Schicksal zu erkennen, das wie er selbst gleichsam hoch über dem Leben eines Menschen schwebt. Hinzu kommt, dass er ein Jagdvogel ist, der sich pfeilschnell gerade auf seine Beute niederstürzt. Das, was er erkannt hat, wird von ihm also zielbewusst und entschlossen angestrebt. Doch er hat noch ein weiteres Attribut, das so eng mit ihm verbunden ist, dass es sich in seinem Namen wiederfindet; denn er heißt nicht bloß „der Falke“, sondern „der rote Falke“. Rot ist aber die Farbe des Blutes und der Leidenschaft und deutet darauf hin, dass der Falke eine Macht verkörpert, die dem Blut entspringt und aus Leidenschaft handelt.

Nun gibt es etwas in der menschlichen Seele, die all den bisher angeführten Eigenschaften entspricht: den *Eros*. Eros im platonischen Sinne ist eine Macht, die den Menschen mit dem Göttlichen verbindet und in ihm die Sehnsucht danach erweckt. Eros ist hellichtig. Eros ist zielstrebig und geht mit Energie und Leidenschaft auf das Gewünschte los. Und Eros ist schließlich keine geistige Macht, sondern eine Macht des Blutes. Insofern könnte man im roten Falken ein Symbol für den Eros des Kaisers erblicken, der als eine in Verbindung mit dem Göttlichen stehende Macht um seine höhere Bestimmung weiß und ihn auf dem Wege einer zunächst leidenschaftlich begehrenden Liebe dieser Bestimmung entgegenführt. Das ist eine mögliche Deutung des Symbols, die zumindest plausibel ist und uns auch hilft, den Entwicklungsweg des Kaisers, sowie sein Verhältnis zur Kaiserin besser zu verstehen.

Nach diesem Exkurs und in der Annahme, dass diese Deutung des Falken richtig ist, können wir nun versuchen, die erste Begegnung zwischen dem Kaiser und der Kaiserin, wie sie in Hofmannsthals Märchen berichtet wird, so zu erzählen, dass dabei ihr innerer, symbolischer Gehalt erkennbar wird. Der Kaiser, ein passionierter Jäger, der überall nach Beute sucht, ist wieder einmal ausgeritten. Der Falke, der weiß, dass es die höhere Schicksalsbestimmung seines Herrn ist, voll Mensch zu werden, führt ihm zu diesem Zweck eine wunderschöne Gazelle zu, in der der Kaiser ein übermenschliches Wesen zu erkennen meint, das als seltene und kostbare Beute ihn sofort zur Eroberung reizt. Da der Falke weiß, dass die Liebesbeziehung zwischen einem Menschen und einem Geistwesen nicht möglich ist, „blendet“ er die Gazelle, indem er ihr mit seinen Flügeln auf die Augen schlägt – d.h. er macht sie blind für die Geisterwelt, so dass sie die Verbindung zu dieser verliert und die Gestalt eines menschlichen Wesens annehmen muss. Der Kaiser versteht jedoch nicht, dass der Falke dies nur deshalb tat, weil es die einzige Möglichkeit gewesen ist, den Weg für eine Liebesbeziehung zwischen ihm und der Feentochter freizumachen. Er wollte ein Geistwesen als seltene Beute erjagen – und sieht nun dieses durch den Falken gleichsam zu einem menschlichen Wesen erniedrigt, weshalb er im Zorn nach dem Vogel schießt und diesen mit seinem Pfeil verwundet. Der Falke,

der gehofft hatte, durch seine Tat den Kaiser auf den Weg der Menschwerdung zu bringen, und nun dafür solchen Undank erntet, fliegt nicht nur äußerlich verletzt, sondern auch innerlich todtraurig davon; d.h. die höhere Schicksalsführung verlässt den Kaiser, der nunmehr durch seine niederen Instinkte geleitet wird.

Danach bringt der Kaiser die Kaiserin in seinen Palast, wo er nun allnächtlich mit ihr zusammen die Freuden der sinnlichen Liebe genießt. Für ihn bedeutet dieses erotische Verhältnis, das aus dem bloßen Jäger auch einen Verliebten macht, eine erste Aufweichung seines bisherigen Egoismus und somit einen ersten Schritt zur wahren Menschlichkeit hin. Doch nicht mehr als eben einen ersten Schritt; denn was er für sie empfindet ist keine echte Liebe, sondern er betrachtet sie immer noch als Beute – „die Beute aller Beuten ohne Ende“ nennt er sie – die er für sich behalten will, weshalb er sie in seinem Palast eingeschlossen hält, um sie gegen jeden Kontakt mit der Welt draußen abzuschirmen. Vor allem aber will er verhindern, dass sie, die als Feentochter für ihn einen so kostbaren, auserlesenen Besitz darstellt, sich weiter dem Mensch-Sein annähert; denn sonst könnte sie irgendwann voll in die Menschenwelt eintauchen, die für ihn, der gewohnt ist, in seiner abgeschlossenen elitären Welt der Präexistenz zu leben, der Inbegriff des Abscheulichen ist. Was er nicht weiß, ist, dass gerade die volle Menschwerdung die „höhere Notwendigkeit“ der Kaiserin ist.⁸⁷ Und solange er diese Schicksalsbestimmung der Kaiserin nicht anerkennt, kann er sie bei aller Verliebtheit nicht wirklich *lieben*. Das ist die Erklärung dafür, dass seine Beziehung zu ihr die Verhärtung seines Herzens nicht verhindern kann. Seine Frau bleibt für ihn ein Besitz, den er in der Abgeschiedenheit für sich genießen und mit niemand teilen will; und die Liebesseligkeit, die er mit ihr genießt, ist ein Egoismus *à deux*, der das Herz nicht erweitert, sondern einengt.

Doch der Kaiser beginnt irgendwann dumpf zu fühlen, dass ihm etwas fehlt, und dass er, trotz aller Liebesseligkeit, seine eigene Schicksalsbestimmung nicht verwirklicht. Deswegen macht er sich eines Tages auf die Suche nach seinem entflohenen Falken auf und findet ihn tatsächlich wieder. Doch er ist noch taub für dessen Mahnungen; denn wie der Falke ihn tief ins Gebirge hinein zu dem einsamen Haus hinführt, das er die Kaiserin als Aufenthaltsstätte zugewiesen hat, riecht er „Menschendunst“ und „Menschenatem“ und wähnt sich von ihr verraten, weswegen er sie töten will. Da er dies jedoch nicht über sich bringt, verfällt er in ohnmächtige Verzweiflung und lässt sich, ohne Widerstand zu leisten, durch den Falken in das Innere des Berges führen, wo ihn Prüfungen erwarten, die ihm eine letzte Möglichkeit der Umkehr gewähren sollen.

Nun ist die Höhle im Berg, wie wir aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Wagners *Parsifal* wissen, ein Symbol für den inneren Seelenraum; und deshalb können wir davon ausgehen, dass das, was sich dort ereignet, Vorgänge sind, die sich im tiefsten Inneren des Kaisers abspielen. In der Märchenerzählung wird genau erzählt, was er dort erlebt. Die Geister der eigenen ungeborenen Kinder, die sich danach sehnen, ins Leben zu treten, erscheinen und versuchen, ihn durch Klagen und Weisheitssprüche zu erweichen – jedoch vergeblich. Zwar ist er von ihnen entzückt – doch sein Entzücken äußert sich als Besitzgier. „Ihr seid's, die ich besitzen und behalten muß“, ruft er aus; denn: „Ich bin gewohnt, zu erreichen, was ich

begehre!“ Er ist also immer noch der Jäger, der nach Beute sucht; und anstatt den Bitten der Kinder nach Leben zu willfahren, versteift er sich immer mehr in seiner Abneigung gegen alles, was seine Selbstherrlichkeit bedrohen könnte. „Nur ein Gran von Großmut“, rufen ihm die Kinder in einem letzten Versuch, ihn zu rühren, zu; doch umsonst. Den Tiefpunkt seiner Verhärtung erreicht der Kaiser, in dem Moment, wo er – nachdem er zu ahnen begonnen hat, dass die Kaiserin entschlossen ist, Mensch und Mutter zu werden – anfängt, sie deshalb zu hassen. Denn eines von den ungeborenen Mädchen gleicht auf einmal ganz seiner Frau und sieht ihn an mit demselben Blick, mit dem die Gazelle ihn einst angesehen hatte. Doch der Kaiser sieht jetzt in diesem Blick „nichts anderes, als das Eingeständnis dessen, was er nie wollte genannt hören, und die Bitte um eine Verzeihung, die er nicht gewähren konnte“. Das, was er nie hören wollte, ist, dass der schicksalhafte Weg der Kaiserin sie zur Menschwerdung hinführen wird; und das ist für ihn eben das absolut Unverzeihliche.⁸⁸ Was dann geschieht, wird lapidar in den Worten zusammengefasst: „Er haßte die Botschaft und die Botin und fühle sein Herz völlig Stein geworden in sich.“

Der Ruf „Es ist an dem“ ist das letzte Wort, das die Kinder von sich geben. Sie verschwinden und lassen den Kaiser allein zurück – als steinerne Statue. Nur die Kaiserin kann ihn noch erlösen.

Die Kaiserin:

Die Kaiserin ist ohne Zweifel die Hauptperson in der *Frau ohne Schatten*; auf sie bezieht sich der Titel, und *ihre* Gewinnung des Schattens ist der Hauptinhalt der Handlung. Dies wurde auch immer wieder von Hofmannsthal betont. So mahnt der Dichter den Komponisten schon am Anfang des Kompositionsprozesses:

„Sie dürfen nur eines und nie vergessen: daß die Kaiserin, im geistigen Sinn, die Hauptfigur und ihr Schicksal der Motor des Ganzen ist. Färberin, Färber sind freilich die stärksten Figuren, aber eigentlich geht es nicht um sie; ihr Schicksal ist dem Schicksal der Kaiserin subordiniert.“⁸⁹

Und ein paar Monate später:

Ich möchte Ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Figur der Kaiserin lenken. Diese hat nicht viel Text und doch ist sie eigentlich die wichtigste Figur im Ganzen. Dies dürfen Sie niemals übersehen. Um ihr Menschwerden dreht es sich, sie ist, nicht die andere, die „Frau ohne Schatten“.⁹⁰

Dass Hofmannsthal die Kaiserin ins Zentrum seines Menschwerdungsdramas gestellt hat, hat wohl zunächst seinen Grund darin, dass er sich selbst mit ihr identifizierte. Denn auch er war ein Mensch der „oberen“ Sphäre, der in seiner wohl behüteten Jugend die ganze Gefahr der Präexistenz erkannt hat, und dem es gelungen war, durch schmerzliche Opfer die Verbindung mit dem Leben zu erreichen. Doch wichtiger als diese biographische Erklärung ist wohl die Tatsache, dass der Weg zur Menschwerdung, den Hofmannsthal mit seiner Dichtung zeigen wollte, nur von geistig höher entwickelten Menschen – also solchen, die der Kaiserin ähnlich

sind – *bewusst* begangen werden kann. Denn die Menschen der unteren Sphäre, deren Lebensumstände es verhindert haben, dass sie sich Bildung erwerben und dadurch geistig entwickeln konnten, handeln unbewusst-instinkthaft; und wenn es sich zufällig ergibt, dass sie, wie Barak, mit großer natürlicher Güte begabt sind, oder, wie im Falle der Frau, in ihnen ein guter Seelenkern nur darauf wartet, frei gelegt zu werden, so geschieht das nicht willentlich und im Bewusstsein der eigenen Verantwortlichkeit, sondern als Naturprozess.

Die Kaiserin ist eine Idealfigur, die zur bewussten Nachahmung auffordert. Es gibt in der Weltliteratur wenige solche Gestalten, die in ihrer Reinheit so uneingeschränkt als ethisches Vorbild dienen können; die meisten Schöpfungen der Dichter sind Problemmenschen, die, indem sie im eigenen Inneren den Kampf zwischen den hellen und dunklen Mächten austragen, höchstens den Weg nach dem Rechten weisen, dieses aber nicht voll verkörpern. Bei Wagner ist es vor allem Brünnhilde, der man eine solche Vorbildfunktion zuweisen kann; und gerade mit ihr hat Hofmannsthals Kaiserin große Ähnlichkeit. Denn beide sind im Grund genommen Ausprägungen des Christus-Archetypus: Ein höheres Geistwesen verzichtet auf die Wonnen des göttlichen Daseins und steigt ins Leben zu den Menschen hinab, um unter höchsten Opfern ihnen Hilfe und Rettung zu bringen – und um dort das zu verwirklichen, was höher als alle „göttlichen Wonnen“ ist: die Liebe.

Tatsächlich ist die Kaiserin am Anfang ihres Weges ein rein geistiges Wesen – das allerdings schon in sich die Veranlagung zur Menschwerdung hat. Deshalb kann die Amme von ihr sagen:

*Von der Mutter her
war ihr ein Trieb
übermächtig
zu Menschen hin!
Wehe, daß der Vater
dem Kinde die Kraft gab,
sich zu verwandeln!*

„Die Kraft, sich zu verwandeln“: Das ist eines der Merkmale der Präexistenz, in der der Mensch noch nicht zu individueller Selbstständigkeit erwacht ist, und deshalb, wie das kleine Kind, das noch nicht zwischen „Ich“ und „Welt“ unterscheiden kann, eine intuitive Verbundenheit mit anderen Wesen erlebt. Bei der jungen Kaiserin wird diese Fähigkeit dadurch symbolisiert, dass sie sich in jede tierische Gestalt verwandeln kann – auch in die der weißen Gazelle, als die sie der Kaiser zum ersten Mal erblickt. Diese Fähigkeit büßt sie zwar dadurch ein, dass sie sich dem Kaiser in Liebe hingibt; denn diese Hingabe bedeutet den Beginn ihrer Entwicklung zur reifen Persönlichkeit. Doch die Gabe des Gestaltenwechsels soll sich in der Folge auf andere Art und Weise offenbaren: nämlich als Vermögen der Kaiserin, sich *innerhalb ihrer eigenen Person* zu verwandeln – indem sie das eigene Wesen in fortwährender Steigerung bis hin zum höchsten Menschentum entfaltet, ganz im Sinne der Goethe’schen „Metamorphose“.

In den Liebesnächten mit dem Kaiser, in denen sie lernt, sich einem anderen Menschen hinzugeben, wird die gläserne Schale, die sie bisher umgeben und rein gehalten hat, zum

ersten Mal zerbrochen. Das ist aber auch bei ihr nur ein erster Schritt in Richtung Menschwerden; denn das Verhältnis zwischen dem Kaiser und der Kaiserin ist, wie schon gesagt, ein Egoismus *à deux*, der die beiden Liebenden noch in der abgeschlossenen Welt der Präexistenz festhält. Die Kaiserin fühlt jedoch in sich den Drang, weiterzugehen, denn das ist ihre „höhere Notwendigkeit“. Und dass sie dies dem Kaiser nicht klarmacht, sondern ihn im Glauben lässt, dass diese zweiseitige Seligkeit, die er mit ihr im Kaiserpalast erlebt, schon die Erfüllung sei, empfindet sie als schwere Schuld.

In dem Moment aber, in dem der Falke ihr den Spruch auf dem Talisman wieder zuruft, nach dem der Kaiser zu Stein werden muss, wenn sie, die Kaiserin, keinen Schatten erwirbt, kommt ihr das Verhängnisvolle ihrer Lage voll zum Bewusstsein. Sie versteht, dass wahre Liebe nicht im egoistischen Genuss besteht, der letztendlich zur „Versteinerung“ führt – und dass sie sich auch nicht auf diejenigen Wesen beschränkt, die gleichsam als Gegengabe jenen Genuss spenden, sondern sich auf alle Wesen ausdehnt, die unserer tätigen Teilnahme bedürfen. Wahre Liebe ist also gleichbedeutend mit höchster *Menschlichkeit*. Und deshalb gibt es für die Kaiserin keinen anderen Weg, als zu den Menschen hinabzusteigen.

Dieser Abstieg ist jedoch für sie ein schreckliches Erlebnis. Denn bisher hat sie in der elitären Welt des Kaiserpalastes nur Zartes und Schönes gekannt; und ihrem eigenen Wesen ist alles Dunkle und Unreine so fremd, dass es die Berührung mit dem Groben und Hässlichen als schmerzliche Verletzung empfinden muss. Was sie auf ihrem Weg zu den Menschen erlebt, wird in der Märchenerzählung ausführlich geschildert:

„Das gelbliche Wasser trug große Flecken von dunkler Farbe dahin [...] vom andern Ufer, wo die niedrigen Häuser der Loh- und Weißgerber standen, drang der scharfe Geruch der Lohe herüber [...] die Luft war erfüllt vom Getöse fallender Hämmer [...] Die Amme drang durch die Menschen hindurch, die Kaiserin wollte dicht hinter ihr bleiben, aber es gelang ihr nicht. Das Fürchterliche in den Gesichtern der Menschen traf sie aus solcher Nähe, wie noch nie [...] An einem Balken hing ein enthäutetes Lamm mit dem Kopf nach abwärts und sah sie mit sanften Augen an...“

Auch im Färberhaus ist sie zunächst entsetzt über das, was ihr dort begegnet. Zunächst sind es nur die Hässlichkeit und der Schmutz der Umgebung, die sie abstoßen. Doch bald muss sie auch bemerken, wie hässlich das Verhältnis zwischen Barak und seiner Frau ist. Trotzdem spielt sie die ihr von der Amme zugewiesene Rolle vorerst weiter, da sie nur an das Eine denkt, nämlich den Kaiser zu retten, indem sie den Schatten bekommt. Bald beginnt sich jedoch ein Umschwung in ihrer Seele zu vollziehen. Zwar ist sie über das Spiel zwischen der Färberin und dem tierischen Efriten, das sie aus nächster Nähe erleben muss, zutiefst bestürzt – „Weh! Muß dies geschehen vor meinen Augen? Sind so die Menschen? So feil ihr Herz“, ruft sie erschrocken aus – doch allmählich beginnt der Ekel in Mitgefühl überzugehen. Vor allem das stille Leiden Baraks beeindruckt sie immer stärker, so dass sie allmählich anfängt, sich in anderer Weise als bisher am Geschehen zu beteiligen, indem sie in demütiger Haltung Barak bei seiner Arbeit hilft, ohne sich um die erniedrigenden Umstände, die damit verbunden sind, zu bekümmern.

Wie sehr das Erlebnis der selbstlosen Opferbereitschaft Baraks sie schon aufwühlt und innerlich zu verwandeln beginnt, zeigen die Träume, von denen sie im Falknerhaus, wohin sie sich zwischendurch zurückgezogen hat, heimgesucht wird. Wie man aus ihren krampfhaft herausgestoßenen Worten erkennen kann, beginnt es ihr aufzuleuchten, was echtes Menschentum ist – und dass dieses höher steht als alle Seligkeit des „Himmels“:

*Sieh – Amme – sieh
Des Mannes Aug', wie es sich quält!
Vor solchen Blicken liegen Cherubim
Auf ihrem Angesicht!*

Doch auch der Konflikt, der sie später beinahe zerreißen wird, beginnt sich abzuzeichnen: der Konflikt zwischen der Verpflichtung, den Kaiser durch den Erwerb eines Schattens zu retten, und dem Bewusstsein, dass sie, wenn sie der Färberin ihren Schatten wegnähme, das Lebensglück Baraks völlig zerstören würde:

*Da und dort
alles ist
meine Schuld –
Ihm keine Hilfe,
dem andern Verderben –
Barak, wehe!
Was ich berühre, töte ich!*

Trotzdem ist die innere Verwandlung so gut wie vollzogen – wie die Worte, die sie gleich danach im Färberhaus ausspricht, und die das ganze Geheimnis ihrer Menschwerdung enthüllen, deutlich zeigen:

*Wehe, womit ist die Welt der Söhne Adams erfüllt!
Und wehe, daß ich herein kam, ihren Gram zu vermehren
und ihre Freude zu verzehren!
Gepriesen sei, der mich diesen Mann finden ließ unter den Männern,
denn er zeigt mir, was ein Mensch ist,
und um seinetwillen will ich bleiben unter den Menschen
und atmen ihren Atem
und tragen ihre Beschwerden!*

Kurz darauf kommt es zur letzten Zuspitzung der Auseinandersetzung zwischen Barak und seiner Frau, bei der sich die Färberin von ihrem Schatten lossagt. Und da ist die Kaiserin schon so weit, dass sie auf die Forderung der Amme, den freigewordenen Schatten an sich zu reißen, mit dem entschiedenen Ausruf antwortet:

*Ich will nicht den Schatten:
auf ihm ist Blut,
ich fass' ihn nicht an.*

Doch ihre Worte können den Verlauf der Ereignisse nicht aufhalten. Die Katastrophe muss geschehen, weil nur durch diese letzte, tiefste Erschütterung die innere Umkehr nicht nur des Färberpaares, sondern auch der Kaiserin stattfinden kann. So werden alle mitsamt dem Schatten in den Bereich Keikobads entrückt, wo jene letzten Prüfungen auf sie warten, die sie endlich „erlösen“ werden.

Den schwierigsten Weg hat dabei die Kaiserin zurückzulegen. Doch sie ist entschlossen, ihn zu gehen. Als Erstes trennt sie sich von der Amme, d.h. von dem berechnenden Verstand, wodurch sie reif wird, auf die tiefere Stimme ihres Inneren zu hören. Und dann tritt sie freiwillig in die Höhle, um von Keikobad ihr „Gericht“ zu erfahren. Es ist der Raum tief im Bergesinneren, in den der Falke schon den Kaiser hineingeführt hat; und dort in der Höhle, im Raum letzter Entscheidungen, meint die Kaiserin ihrem Vater zu begegnen, von dem sie die Lösung des unlösbar scheinenden Konfliktes erhofft. Doch es kommt anders: Der Richter, der ihr dort entgegentritt, ist nicht Keikobad, sondern der versteinerte Kaiser. Die Kaiserin wird also mit der Frucht ihrer eigenen Taten konfrontiert, und diese sind es, die jetzt über sie Gericht halten. Mit anderen Worten: Gerade die Bereitschaft, sich der höheren Schicksalsmacht, die sie außerhalb ihrer selbst wähnt, zu unterwerfen, hat sie paradoxerweise *auf sich selbst* zurückgewiesen, so dass ihr ihre Eigenverantwortlichkeit voll zum Bewusstsein kommen muss. Und gerade das ist ihr Schicksal. „Höhere Notwendigkeit“ und innere Freiheit erweisen sich als ein und dasselbe.

Und jetzt kommt die größte der Paradoxien. Die Kaiserin ist dazu entschlossen, koste es, was es wolle, ganz Mensch zu werden, was in der Symbolsprache heißt: einen Schatten zu bekommen. Doch sie kann diesen, wie es scheint, nur durch einen Verrat an der Menschlichkeit erlangen. So steht sie zwischen zwei Möglichkeiten, die beide Schuld bedeuten. Hin- und hergerissen zwischen der Statue des versteinerten Kaisers, die sie vor sich sieht, und den klagenden Stimmen Baraks und seiner Frau, die ihr von draußen entgegentönen – und durch den Hüter der Schwelle, der ihr und dem Kaiser das „Lebenswasser“ verspricht, wenn sie der Färberfrau den Schatten wegnimmt, einer schier unerträglichen Versuchung ausgesetzt – will sie lieber selber sterben, als diese Qual zu erdulden. Es gibt aber kein Ausweichen. Und da ringt sich die Entscheidung aus der tiefsten Tiefe ihrer Seele empor.

Wie sie zu dieser Entscheidung kommt, die so paradox erscheint, ist zunächst nicht leicht zu begreifen; denn hier steht Anspruch gegen Anspruch und moralisches Gebot gegen moralisches Gebot.⁹¹ Ausschlaggebend ist zum einen, dass sich der Kaiser und die Kaiserin selbst ihre Lage verschuldet haben, während das Färberpaar – dem die Kaiserin, wie es in der Erzählung heißt, „ungerufen über die Schwelle des Hauses getreten“ ist – völlig unschuldig ist. Zum anderen ist es moralisch gesehen eine reinere Tat, wenn die Kaiserin auf ihre eigene Liebe, sowie auf die Errettung des Kaisers verzichtet, um das Glück des Färberpaares und deren noch ungeborenen Kinder nicht zu zerstören. Denn wenn sie sich für die Erlösung des Kaisers, die ihr eigenes persönliches Glück miteinschließt, entscheiden würde, läge diesem Entschluss noch ein schwer feststellbares Maß von Egoismus zugrunde. Die Entscheidung für die fremden

Menschen jedoch wäre – gerade, weil es sich um Fremde handelt – vollkommen altruistisch und wäre ein Akt reiner, elementarer Menschlichkeit.

Dies alles überlegt sich die Kaiserin jedoch nicht in ihrer äußersten Not. Vielmehr entspringt ihre Entscheidung jener unergründlichen Seelentiefe, in der jene, alle rationalen Überlegungen übersteigende Kraft beheimatet ist, die wir das „Gewissen“ nennen, und die nichts anderes ist, als der göttliche Kern der menschlichen Seele. Diese Kraft ist es nun, die in der höchsten Not die Führung übernimmt. Mit wunderbaren Worten beschreibt Hofmannsthal in der Märchenerzählung diesen zutiefst mystischen Vorgang:

Sie meinte, vernichtet zu werden und drängte sich ganz in sich zusammen; aus ihrer eigenen diamantenen Tiefe stiegen Worte in ihr auf, deutlich, so als würden sie gesungen in großer Ferne; sie hatte sie nur nachzusprechen. Sie sprach sie nach, ohne Zögern.“

„Dir Barak bin ich mich schuldig“, ruft sie in der Prosaerzählung aus. In der Operndichtung heißt es dagegen: „Ihren Lippen entringt sich ein qualvoller stöhnender Schrei“:

Ich – will – nicht!

Und da fällt von der Kaiserin, die sich „wie unbewußt vom Boden erhoben“ hat, „ein scharfer Schatten quer über den Boden des Raumes“. Das Paradoxe ist Wirklichkeit geworden; gerade dadurch, dass sie auf ihre Menschwerdung zugunsten anderer verzichtet hat, ist die Kaiserin im höchsten Sinne Mensch geworden.⁹²

Dass es aber kein gewöhnlicher Schatten ist, den sie nun wirft, wird man mit Sicherheit annehmen können; denn die Kaiserin, die den Weg vom Gipfel der höchsten, reinen Geistigkeit bis in die dunkelsten Tiefen der primitiven Triebnatur zurückgelegt hat, wird kein gewöhnlicher Mensch sein. Hofmannsthal sprach einmal von „der dreifachen Natur der Kaiserin, die am Dasein von Tier, Mensch und Geist Anteil hat“ – und meinte, dass am Ende ihres Weges „die tierhaft geisterhaften Elemente [...] in einem höheren Medium zu einer neuen Wesenheit verschmolzen erscheinen“ würden.⁹³ Früher, als reiner Geist, hatte sie einen gläsernen Leib, durch das das Licht schattenlos hindurch schien. Jetzt, da sie die höchste Stufe menschlicher Entwicklung erreicht hat, leuchtet sie von innen heraus. Und dieses Licht, das von ihr ausgeht, ist wahrscheinlich so stark, dass das Sonnenlicht selbst vor ihm verblasst. Ihr Schatten ist aber nichts anderes als der Schein dieses inneren Lichtes, der sich von seiner Umgebung nicht durch größere Dunkelheit, sondern größere *Helligkeit* scharf unterscheidet – also ein Schatten aus *Licht*, der dafür zeugt, dass die Kaiserin als „neue Wesenheit“ die Ebene des bloß natürlichen Menschen überwunden hat.

*Von der Gewalt,
die alle Wesen bindet,
befreit der Mensch sich,
der sich überwindet.*

Mit der Verwandlung der Kaiserin hat sich in „allomatischer“ Wechselwirkung auch der Kaiser aus seiner hartherzigen Erstarrung gelöst; und auch das Färberpaar findet nun zueinander. Das letzte Wort in der Oper haben die Ungeborenen Kinder, die dafür danken, dass sie nun ins Leben treten dürfen. Doch es geht nicht nur um diese Kinder, sondern um *alles* Leben, das durch Menschen, die sich ihrer ethischen Verantwortung bewusst worden sind, erhalten, geschützt und gefördert wird. Deshalb schließt die Märchenerzählung mit einem philosophischen Bekenntnis. Ihre letzten Worte lauten:

„Sie wußte nicht, daß auf dem Talisman an ihrer Brust längst die Worte des Fluches ausgetilgt und ersetzt waren durch Zeichen und Verse, die das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen preisen.“

Wir wollen diese Betrachtungen über dieses hochethische Werk mit einem ethischen Aufruf beschließen – indem wir jene Worte zitieren, mit welchen die Diener Keikobads das innerlich geläuterte Färberpaar auffordern, seinen Vollendungsweg bis zum Ende zu gehen:

Auf, geh nach oben, der Weg ist frei!

*

* *

Literaturverzeichnis

Burkhardt, Carl J.: *„Reminiszenzen*, München, 1984

Dangel-Pelloquin, Elsbeth / Honold, Alexander: *Grenzenlose Verwandlung . Hugo von Hofmannsthal . Biographie*, Frankfurt am Main, 2024 (G.V.)

Deppisch, Walter: *Richard Strauss*, Reinbek bei Hamburg, 1968 (Deppisch)

Grasberger, Franz: *Zur „Frau ohne Schatten“*, in: *Hofmannsthal und das Theater . Die Vorträge des Hofmannsthals Symposiums Wien 1979*, Wien, 1981

Heuschele, Otto: *Hugo von Hofmannsthal . Bildnis des Dichters*, Mühlacker, 1990

Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe der Freundschaft . Eberhard von Bodenhausen*, Berlin, 1953

Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt am Main, 1979 (HHGS)

Hofmannsthal, Hugo von – Andrian, Leopold von: *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1968

Hofmannsthal, Hugo von – Borchardt, Rudolf: *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1954

Hofmannsthal, Hugo von – Burckhardt, Carl J.: *Briefwechsel*, Frankfurt am Mai,, 1966 (Burckhardt)

Hofmannsthal, Hugo von – Karg von Bebenburg, Edgar: *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1966

Hofmannsthal, Hugo von – Pannwitz, Rudolf: *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1993

Hofmannsthal, Hugo von – Redlich, Josef: *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1971

Hofmannsthal, Hugo und Gerty von – Bahr, Hermann: *Briefwechsel 1891 – 1934*, Basel, o.J.

Strauss, Richard / Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel*, herausgegeben von Willi Schuh, Zürich, 1978 (Briefwechsel SH)

Volke, Werner: *Hofmannsthal*, Reinbek bei Hamburg, 1984 (Volke)

Weinzierl, Ulrich: *Hofmannsthal , Skizzen zu seinem Bild*, Frankfurt am Main, 2007 (Weinzierl)

Worbs, Michael: *Nervenkunst . Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1988

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Die Wiener Moderne . Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, 1981

Anmerkungen

¹ Im Brief vom 28.10.1821, mit dem er die Übersendung seines Gedichtes „Eins und Alles“ an Riemer begleitete. Zitiert nach *Goethes Werke . Hamburger Ausgabe*, München, 1981, Band I, S. 732.

² Zitiert nach: Elsbeth Dangel-Pelloquin / Alexander Honold, *Grenzenlose Verwandlung . Hugo von Hofmannsthal . Biographie*, Frankfurt am Main, 2024 (G.V.), S. 673.

³ Hofmannsthal selbst betonte immer wieder die Einheit seines Schaffens; er beteuerte, er sei „sehr aus einem Stück, als Mensch wie als Autor“, und sprach von seinem „scheinbar incoherenten und in der Tat so äußerst konsequenten organischen Schaffen.“ Zitiert nach: G.V. S. 632.

⁴ Zitiert nach: G.V. S. 143.

⁵ Vgl. dazu das Kapitel „Das Phantasma des jüdischen Bluts“ in: Ulrich Weinzierl, *Hofmannsthal , Skizzen zu seinem Bild*, Frankfurt am Main, 2007 (Weinzierl), S. 17-48.

⁶ Zitiert nach: G.V. S. 45. Über die Fähigkeit des Dichters „in anderen zu leben“, äußerte sich Hofmannsthal auch in seiner Rede „Der Dichter und diese Zeit“ aus dem Jahr: „Er ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen; auf denen er ruht. Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge, und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie.“ Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt am Main, 1979 (HHGS), *Reden und Aufsätze I*, S. 67.

⁷ Zitiert nach: G.V. S. 62.

⁸ Zitiert nach: Werner Volke, *Hofmannsthal*, Reinbek bei Hamburg, 1984 (Volke) , S. 24.

⁹ HHGW, *Reden und Aufsätze II*, S. 144-5 (im Aufsatz über das Kino: „Der Ersatz für die Träume“ aus den 1921 verfassten „Drei kleinen Betrachtungen“).

¹⁰ Es gibt sogar Stellen in seinen Prosaaufsätzen, wo man meinen könnte, einen Zenmeister über die Erleuchtung sprechen zu hören – wie etwa, wenn er im berühmten „Brief an Lord Chandos“, der ein Zeugnis von Hofmannsthals eigener tiefen geistigen Krise ist, erzählt, wie eine „Zusammensetzung von Nichtigkeiten“ ihn mit der „Gegenwart des Unendlichen durchschauert“ – wie ihm also eine einzelne Erscheinung, und sei es auch die geringfügigste, die ganze Fülle der Ewigkeit offenbart. „Ein Brief“, in: HHGW, *Erzählungen . Erfundene Gespräche und Briefe . Reisen*, S. 469. Nicht umsonst bemüht er in einer anderen fiktiven Briefserie Ramakrishna, „einer von den großen indischen Heiligen, der letzten einer“, dessen erste Erleuchtung weder durch Meditation noch sonstige religiöse Übungen ausgelöst wurde, sondern durch „einen Zug weißer Reiher“, die „in großer Höhe quer über den Himmel gehen“. „Die Briefe des Zurückgekehrten“, in: Ebenda, S. 568.

¹¹ Vgl. dazu die vielen Zeugnisse im Kapitel „Das Geheimnis von Freundschaft und Liebe“ in: Weinzierl, S. 103-146.

¹² Zitiert nach G.V. S. 329.

¹³ Vgl. G.V. S. 352.

¹⁴ HHGW, *Reden und Aufsätze I*, S. 174 (aus: *Gabriele d'Annunzio*“).

¹⁵ Wie er selbst einmal rückblickend feststellte: „Sonderbar endlos wiederholter Vorwurf meinen ersten Produktionen gegenüber, dass sie aus einer egoistischen ästhetischen Einsamkeit, einer unmenschlichen der Sympathie baren Natur hervorgegangen. In Gestern und Thor und Tod handelt es sich gerade um das Finden eines höheren Verhältnisses zu den Menschen. Man muss diese Gedichte so oberflächlich als möglich auffassen, um das nicht herauszufühlen. Es wäre auch sonderbar, wenn es mir an Verhältnis zu den Menschen fehlen sollte.“ Zitiert nach: G.V. S. 142-3.

¹⁶ Hofmannsthal in einem Brief an Rudolf Alexander Schröder. Zitiert nach: G.V. S. 310.

¹⁷ Z.B. in der „Zürcher Rede auf Beethoven“ aus dem Jahr 1920, wo wir u.a. lesen können: „damit er sein Herz anstatt ihrer aller Herzen hinauftrage vor Gott wie ein verdecktes Opfergefäß“ – „daß er hinausgehe vor Gott, wie Moses, und Gott von Angesicht zu Angesicht sehe“ – „die Kraft und der Drang, Tiefstes zum Höchsten hin zu sehen, den Menschen zu Gott hin“ – „das war das Generationserlebnis: daß das Individuum vor Gott hintreten wollte“. HHGS, *Reden und Aufsätze II*, S. 70, 71, 73.

¹⁸ Zitiert nach G.V. S. 207.

¹⁹ In *Ad me ipsum*. HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S.613.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1966 (Burckhardt), S. 220 (Brief vom 2.8.1926).

²¹ HHGW, *Reden und Aufsätze II*, S. 145 (im Aufsatz über das Kino: „Der Ersatz für die Träume“ aus den 1921 verfassten „Drei kleinen Betrachtungen“).

²² In Briefen an Hermann Bahr bzw. Katharina Kippenberg, zitiert nach: G.V. S. 663, 381.

-
- ²³ Zitiert nach: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, herausgegeben von Willi Schuh, Zürich, 1978 (Briefwechsel SH), S. 641.
- ²⁴ Briefwechsel SH, S. 199 (Brief vom 13.9.1912). Die ganze Stelle lautet: „Sein Gottsuchen, in wilden Schwüngen nach aufwärts, ist nichts anderes als ein wildes Springen nach der hochhängenden Frucht der Inspiration. Auf Bergeshöhen, in klarer, funkelnder Einsamkeit ist er gewohnt, sich durch ein Noch-höher!! Noch-höher! in einer einsamen reinen Orgie emporzuwerfen und aus einer unerreichbaren Klarheit über ihm (welche Kunst, wenn nicht die Musik, kann dies ausdrücken?) einen Fetzen des Himmels herabzureißen, in sich hineinzureißen, – diesen flüchtigen, höchsten Zustand, diese Trance nennt er Gott...“
- ²⁵ So in der Prosaerzählung.
- ²⁶ Briefwechsel SH, S. 134 (Brief von Mitte Juli 1911).
- ²⁷ Zitiert nach: G.V. S. 147.
- ²⁸ HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S. 605.
- ²⁹ Ebenda, S. 606.
- ³⁰ Zitiert nach: Volke, S. 54.
- ³¹ 1918 zu Ottonie von Degenfeld, zitiert nach: G.V. S. 344.
- ³² HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S. 609-10.
- ³³ HHGW, *Reden und Aufsätze II*, S. 32, 34.
- ³⁴ Ebenda, S. 38.
- ³⁵ Ebenda, S. 39.
- ³⁶ Das ist der Fall in Hofmannsthals Drama *Der Schwierige*.
- ³⁷ Vgl. HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S. 602-3.
- ³⁸ Ebenda, S. 602.
- ³⁹ Ebenda, S. 606.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 613.
- ⁴¹ HHGW, *Dramen V. Operndichtungen*, S. 297.
- ⁴² Ebenda, S. 298.
- ⁴³ Zitiert nach: G.V. S. 552.
- ⁴⁴ Zitiert nach: G.V. S. 552 und Volke, S. 138.
- ⁴⁵ Z.B. in „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“, in: HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S. 41.
- ⁴⁶ Zitiert nach: G.V. S. 565.
- ⁴⁷ Zitiert nach: ebenda, S. 576.
- ⁴⁸ Zitiert nach: ebenda; S. 694.
- ⁴⁹ Vgl. im *Buch der Freunde*: „Der Tod selbst ist für den, der nachdenkt, nichts so Ernstes wie die Ehe.“ Zitiert nach: G.V. S. 339.
- ⁵⁰ Burkhardt, S. 226 (Brief vom 10.9.1926).
- ⁵¹ Im „Ariadne-Brief“. HHGW, *Dramen V. Operndichtungen*, S. 297.
- ⁵² Ebenda, S. 299, 298.
- ⁵³ Ebenda, S. 298.
- ⁵⁴ Zitiert nach: G.V. S. 374-5. Vgl. auch seine Aussage: „Wien [...] ist die Porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen inneren Orient, das Reich des Unbewussten. Doctor Freud's Interpretationen und Hypothesen sind die Exkursionen des bewussten Zeitgeistes an die Küsten dieses Reiches.“ Zitiert nach: G.V. S. 59.
- ⁵⁵ Zitiert nach: G.V. S. 373.
- ⁵⁶ Briefwechsel SH, S. 19 (Brief vom 27.4.1906).
- ⁵⁷ Briefwechsel SH, S. 134 (Brief von Mitte Juli 1911).
- ⁵⁸ Briefwechsel SH, S. 134.
- ⁵⁹ „Es ist diese Figur“, so schreibt er in einem Brief an Strauss, „die das Publikum, namentlich die Frauen als Hauptfigur empfinden“. Briefwechsel SH, S. 91 (Brief vom 6.6.1910).
- ⁶⁰ HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S. 613.
- ⁶¹ Briefwechsel SH, S. 587 (Brief vom 1.10.1927).
- ⁶² Tatsächlich spielt in dem Dramenentwurf *Lucidor*, das den Keim der späteren Oper bildet, nicht Arabella, sondern die als Bub verkleidete jüngere Schwester die Hauptrolle.
- ⁶³ Briefwechsel SH, S. 495 (Brief vom 22.9.1923).
- ⁶⁴ Das Vorbild fand Hofmannsthal in der *Helena* des Euripides.
- ⁶⁵ Vgl. vor allem die Elfen als Verkörperungen unbewusster Seeleninhalte!
- ⁶⁶ HHGW, *Dramen V. Operndichtungen*, S. 512.
- ⁶⁷ Zitiert nach: Volke, S. 133.
- ⁶⁸ Briefwechsel SH, S. 303 (Brief vom April 1915).

⁶⁹ Unzählige Aussagen des Dichters belegen, wie stark der Anteil der spontanen Inspiration an seinem Dichten war. Gerade in Bezug auf die *Frau ohne Schatten* besitzen wir von ihm aufschlussreiche Hinweise auf dieses intuitive, gleichsam unwillkürliche Schaffen, das er als ein „unterirdisches Wachstum der Gestalten“ beschrieb. Am schönsten sind jene Worte, die er an Strauss schrieb, als sich der Stoff allmählich in ihm zu formen begann: „Da muß im Stillen, unter der Schwelle des Bewußtseins, das Verhältnis der Gestalten zueinander sich ausbilden und ungezwungen in buntes Geschehen von ungezwungener Symbolik sich hinüberleben, da muß Tiefes zur Oberfläche“... Briefwechsel SH, S. 193 (Brief vom 21-7-1912); ebenda, S. 115-6 (Brief vom 15.5.1911).

⁷⁰ Dass dieser trotz seiner überragenden Bedeutung für das Verständnis des Werkes in Hofmannsthals Operndichtung nicht vorkommt, sondern nur in der erzählenden Version des Stoffes, hat wohl ästhetische Gründe. Denn der Teppich ist ein optisches Symbol, das entweder tatsächlich gesehen, oder zumindest genau beschrieben werden muss, um wahrgenommen zu werden. Beides wäre aber in der Oper unmöglich. Denn wenn man den Teppich so ausbreiten würde, dass er in all seinen Einzelheiten genau vor Augen treten würde, müsste er die ganze Bühne ausfüllen, und wenn irgendeine Bühnenperson ihn in all seinen Details beschreiben wollte, würde nicht nur die Bühnenhandlung zum Stillstand kommen, sondern es ist auch fraglich, ob die Worte vom Publikum verstanden werden könnten. Hinzu kommt, dass die Szene, in der er in der Märchenerzählung vorkommt – nämlich die Begegnung des Kaisers mit seinen ungeborenen Kindern im Inneren des Berges – in der Oper gar nicht existiert.

⁷¹ Vgl. dazu das Gedicht Goethes: „Wenn im Unendlichen dasselbe / Sich wiederholend ewig fließt, / Das tausendfältige Gewölbe / Sich kräftig ineinander schließt, / Strömt Lebenslust aus allen Dingen, / Dem kleinsten wie dem größten Stern, / Und alles Drängen, alles Ringen / Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.“

⁷² Briefwechsel SH, S. 112 (Brief vom 20.3.1911).

⁷³ Der „Hüter der Schwelle“, der die Versuchung zum Genuss des Lebenswassers ausspricht, erscheint unter diesem Namen nur in der Partitur, nicht aber in der Dichtung Hofmannsthals, in der seine Worte von einer „Stimme von oben“ vorgebracht werden. In der Märchenerzählung sind die Geistererscheinungen viel zahlreicher als in der Oper. Dort gibt es einen „Fischer“, eine „Fischersfrau“, einen „weißen Alten“ mit einem Lamm; auch lassen sich die ungeborenen Kinder des Kaisers in den verschiedensten Formen erblicken. Über den „Fischer“ sagt seine Frau: „Und ist es dir nicht wiederum gegeben, wenn du deine Arme ins Wasser tauchst, hervorzunehmen, was niemand hineingelegt hat?“ – worin man ein Sinnbild für die schöpferischen Kräfte des Unbewussten sehen kann. Über seine Frau heißt es, sie „konnte sehen, was durch eine Wand, einen Deckel oder einen Vorhang verhüllt war“, und sie versteht, „an allerhand Zeichen etwas abzulesen [...] was andern verborgen blieb“ – so dass sie als eine Verkörperung der intuitiven Erkenntniskräfte erscheint, sofern diese auf die Dinge der Außenwelt angewandt werden. In dem „weißen Alten“ mit dem Lamm, der Barak auf seinem Läuterungsweg führt, erkennt man unschwer den inneren Christus. Es sind also lauter Symbole für verschiedene Seelenkräfte – und zwar für *höhere* Kräfte, weshalb sie alle dem Bereich Keikobads angehören. (Die zwölf Geisterboten deuten auf die Ganzheit der seelischen Kräfte hin, die unter der Führung Keikobads stehen.)

⁷⁴ Das Lebenswasser ist eine Versuchung ohnegleichen, handelt es sich doch um jenes Wasser, das Jesus der Samariterin mit den Worten anbot: „Wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird niemals mehr Durst haben, vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt“. Den „Hüter der Schwelle“, der sie dazu auffordert daraus zu trinken, bezeichnete Hofmannsthal als einen jener „trügerischen Magier oder Dämonen“, die als „Verführer“ im Dienste des Geisterfürsten stehen. (Briefwechsel SH, S. 326, Brief vom 19.9.1915). Die Tatsache, dass Keikobad oft die Versuchung als Mittel der Schicksalslenkung einsetzt, hilft uns auch manche sonst rätselhaft erscheinende Einzelheiten der Handlung zu verstehen. Wie ist es sonst zu erklären, dass die zwölf Geisterboten, die allmonatlich die Amme heimsuchen, diese dazu auffordern zu *verhindern*, dass die Kaiserin einen Schatten wirft, während es der Wille Keikobads ist, dass die Kaiserin Mensch wird? Den Grund erfahren wir im III. Akt, wenn der Geisterbote der Amme den Zugang zu Keikobads Palast mit den Worten verwehrt: „Wer bist du, / daß die ihn rufest? / Was weißt du von seinem Willen, / und wie er verhängt hat / ihr die Prüfung? / Wenn er dich hieß / des Kindes hüten, / wer hieß dich raten, / ob er nicht wollte, / daß sie dir entliefe?“ Es handelte sich also auch hier um eine Versuchung der Kaiserin, dieses Mal auf dem Umweg über die Amme: Indem alles auf sie einzuwirken schien, um ihre Menschwerdung zu verhindern, war dies nur ein Mittel, das Keikobad einsetzte, um durch die Steigerung ihres Widerstandes jene Kraft in ihr freizusetzen, welche sie zuletzt zu dem freien Entschluss, Mensch zu werden, befähigen sollte.

⁷⁵ Vgl. die Zeilen in Goethes großartigem Altersgedicht „Vermächtnis“: Sofort nun wende dich nach innen, / Das Zentrum findest du da drinnen, / Woran kein Edler zweifeln mag. / Wirst keine Regel da vermissen, / Denn das selbständige Gewissen / Ist Sonne deinem Sittentag.

⁷⁶ Vgl. dazu C. G. Jungs Begriff des negativen Mutterarchetypus – die Mutter als verschlingender Drache – aber auch Kundry in Wagners *Parsifal*, die als Verkörperung seiner Mutter erscheint, um ihn ins Unbewusste hinabzuziehen und ihn von der Verwirklichung seiner eigentlichen Lebensaufgabe abzubringen.

⁷⁷ Vgl. dazu Freuds Begriff der „Rationalisierung“.

⁷⁸ Briefwechsel SH, S. 255 (Brief vom 28.12.1913.)

⁷⁹ Diese breitere Ausführung hat wohl künstlerische Gründe. Denn wenn die Amme, die ja gleichsam eine der Hauptpersonen des Dramas ist, das Interesse des Publikums fesseln sollte, so genügte es nicht, sie als symbolische Figur auftreten zu lassen, sondern sie musste sie als wirkliche Person erscheinen, deren Schicksal Teilnahme erweckte. Deshalb legte Strauss großen Wert darauf, dass sie eine richtige „Abschiedsarie“ enthielt, wie aus einem Brief aus der Entstehungszeit der Oper an den Dichter hervorgeht: „Abschiedsarie der Amme viel länger, muß eine richtige, große Szene der Amme werden, Pendant zu den Szenen von Kaiser und Kaiserin im II. Akt. Anrufung Keikobads, in der ihre treue zu Keikobad, Rückkehr zu den reinen Geistern (?), ihre Liebe zur Kaiserin, die sie nun auf ewig verloren hat, und ein gräßlicher, längerer Fluch über die Menschen (ähnlich wie Ortrud im II. Akt), kurz ein brillanter Abgang ...“ Briefwechsel SH, S. 305-6 (Anhang zum Brief vom 15.4.1915).

⁸⁰ Zitiert nach: Volke, S. 111.

⁸¹ HHGW, *Reden und Aufsätze III*, S.603.

⁸² Hierin ist Barak Wagners Wolfram oder Daponte/Mozarts Don Ottavio ähnlich, die beide zwar Verkörperungen höchster Güte sind, denen jedoch das Erotische fehlt – weshalb man sie nicht als Repräsentanten vollständigen Menschentums ansehen kann.

⁸³ Briefwechsel SH, S. 286 (Brief vom 25.7.1914).

⁸⁴ Briefwechsel SH, S. 460 (Brief vom 5.10.1920):

⁸⁵ Zitiert nach: G.V., S. 142-3.

⁸⁶ So beschreibt ihn auch Hofmannsthal in einem Brief an Strauss: „seine Physiognomie ist minder individuell als typisch: der Jäger und der Liebende...“ Briefwechsel SH, S. 255 (Brief vom 28.12.1913).

⁸⁷ Dies ist das „Geheimnis“, das die Kaiserin meint, wenn sie im III. Akt singt: „Meines Wesens / unschuldige Schuld / an ihn gestraft / weil er zu sehr / mein Geheimnis geliebt, / um das er mich wählte – / erbarmungslos dahingeopfert / sein liebendes Herz ! / Ungelöst / meiner Seele Knoten / von Menschenhand ...“ Der Kaiser – so will sie sagen – habe sie geliebt, weil sie kein Geistwesen, sondern Mensch war; doch er hat nicht verstanden, dass diese Verwandlung aus der Gazelle in einen Menschen erst der Anfang ihres schicksalhaften Weges war, der beim vollen Mensch-Sein enden musste.

⁸⁸ Es ist die Parallele zum eben zitierten Wort der Kaiserin über ihr „Geheimnis“ – hier aber aus dem Blickwinkel des Kaisers gesehen.

⁸⁹ Briefwechsel HS, S. 256 (Brief vom 22.4.1914).

⁹⁰ Ebenda, S. 284 (Brief vom 25.7.1914).

⁹¹ Auch der bodenständige Strauss hatte zunächst seine Schwierigkeiten, die Entscheidung der Kaiserin zu verstehen, und bat den Dichter um Aufklärung: „Die Kaiserin opfert doch, da sie den Schatten nicht durch Betrug erwerben will und durch Zerstörung des Glückes des Ehepaars Barak, ihren geliebten Gatten. Hierin liegt an sich etwas Unnatürliches und Unsympathisches. Darum müßte die Entsagung der Kaiserin auf Liebe, auf Errettung des Kaisers, der Entschluß des Büßenwollens viel eingehender motiviert werden. Sonst wird niemand begreifen, warum der Kaiserin das Glück Baraks näher steht, als ihr eigenes und das Leben des Kaisers. Briefwechsel SH, S. 307 (Beilage zum Brief vom 15.4.1915).

⁹² Vgl. das Wort aus dem Evangelium: „Wer sein Leben retten will, wird es verlieren, wer aber sein Leben um meinetwillen und um des Evangeliums willen verliert, wird es retten.“

⁹³ Briefwechsel SH, S. 255 (Brief vom 26.12.1913).