FESTSPIEL-DIALOGE 2004

Das Feminine und das Androgyne in der Kunst

Daniel Binswanger

13. August 2004

© Copyright by Daniel Binswanger
Paris

Dekadenz und Androgynie

Hugo von Hofmannsthal und der englische Stil

Nie war ein Dichter von der Gnade der frühen Vollendung so schwer geschlagen wie Hugo von Hofmannsthal. Dass ein zarter Jüngling von siebzehn Jahren schon zu den ersten Lyrikern seiner Zeit gerechnet wird, mag auch von Rimbaud oder Keats gelten, aber Hofmannsthal betritt die Bühne nicht in kometenhaftem Auflodern, das sich verzehren will, nicht als enfant prodigue einer neuen Zeit, sondern gemessen, altklug und mit einem Traditionsbewusstsein, das von Anfang an als übermächtige Last auf seinen Schultern zu liegen scheint. Anstatt nur dem Rausch seines Genies sich hinzugeben, leidet der junge Nietzscheaner mit verzärtelter Luzidität an der historistischen Lähmung des untergehenden neunzehnten Jahrhunderts. Er blieb dazu verdammt, ein Erbe zu sein. Er wusste, das er alles auf sich zu nehmen hatte, weil er ein Spätgekommener war. Damit repräsentiert Hofmannsthal die klassische deutsche Version der Décadence: den unendlich verstrickten Versuch, die Décadence zu überwinden.

Hofmannsthal wird zum herausragendsten Vertreter der Wiener Moderne, jener von Karl Kraus verspotteten "Kaffeehausliteraten-Dekadenz", weil ihm von Anbeginn seine überzüchtete Kultiviertheit als lebensfern und blutleer erscheint und er aus dem reinen Aesthetentum auszubrechen versucht. Was den fast gleichzeitg geborenen Thomas Mann ein Leben lang als der Widerspruch zwischen Künstler und Bürger beschäftigte und eine letztlich sehr bürgerliche Lösung fand, was bei Stephan George zu einer Ueberhöhung des Dandytums in Heiligkeit und Hohenpriestertum führen sollte, das erfährt der junge Hofmannsthal als der Gegensatz von Kunst und Leben. Er soll einer goetheschen Synthese zugeführt werden: weder Bürger noch Künstler, sonder Geistesaristokrat.

Allerdings ist im neurasthenischen fin-de-siècle auch das goethsche Erbe nicht einfach anzutreten: "Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter... und unsere Grossväter... nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven." Im Wien der Jahrhundert-Wende sind die Bildungsgüter zum requisitenartigen Mobiliar verkommen. Es ist die hohe Zeit der Nippes und des gehobenen Kunsthandwerks. Die zarten Nachfahren der Gründerjahr-Generation finden sich unversehens in einer Rumpelkammer wieder. Alles gerät zum reinen Dekor. In seinem bekanntesten lyrischen Drama "Der Tor und der Tod", führt Hofmannsthal die sträfliche Sterilität einer rein ästhetischen Existenz vor, die das Leben verfehlt. Aber er benutzt dazu Verse, die unmittelbar als Goethe-Pastiche zu erkennen sind. Bei aller Sprachmacht steckt darin eine - perfekt beherrschte - Pose. In Hofmannsthals traditionsbewusstesten Werken liegt niemals die Vitalität des Tiefverwurzelten, sondern immer etwas von der Morbidezza des edlen Sammlerstücks. Das lebensbejahende Bekenntnis zur Tradition gerät immer wieder zur "kleinen Totentanzkomödie". Es lässt sich eben das eine vom anderen nicht trennen: "Da Tod mein Leben war, sei Du mein Leben Tod."

Natürlich wird Hofmannsthals schwieriges Erbe auch durch seinen sozialen und geschichtlichen Ort bestimmt, an dem die Signatur einer ganzen Epoche abzulesen ist. Er repräsentiert nicht nur die gespenstische k.u.k. Monarchie, die im Walzertakt der fröhlichen Apokalypse entgegentaumelte, jenen habsburgischen Barockstaat, der zu einem seltsamen Abstraktum verkommen war. Hofmannsthal und seine ganze Generation schien eigentlich dazu bestimmt als "jeunesse dorée" des zu Reichtum und kulturellem Ansehen gekommenen Liberalismus zu glänzen. Gerade die von Hofmannsthals - Hugos Urgrossvater war noch als

kleiner jüdischer Tuchhändler aus Prag nach Wien gezogen und hatte es zu einem Vermögen gebracht, das gross genug war, um ihm die Nobilitierung einzutragen - gehörten zu den sucess stories des bürgerlichen Aufstiegs und der jüdischen Assimilation. Nachdem 1848 die Revolution blutig niedergeschlagen wurde, musste die Monarchie schliesslich von oben liberale Reformen einleiten, um sich auf die bürgerliche Wirtschaftselite stützen zu können. Aber der Liberalismus hatte sich zu Tode gesiegt. Bis zur Jahrhunderwende war er politisch vollkommen ins Abseits geraten, während die kleinbürgerlichen Massenparteien den antisemitischen Ton angaben. Wie die 68er des zwanzigsten Jahrhunderts hatten die 48er des neunzehnten sozial reussiert und politisch versagt. Ihre Söhne übernahmen ihren Rang und ihre vollkommene Verunsicherung. Als man von 1970 an das Wiener fin-de-siècle wiederentdeckte, wurde glauben gemacht, es sei eine Angelegenheit für depressive Revolutionäre oder, wie Jean Clair es einmal sagte, Ausdruck einer skeptischen Moderne. Man täuschte sich: sie ist Sache der noch depressiveren Söhne.

Auch bei Hofmannsthal gibt es den rauschhaften Elan der Befreiung. Während das Goeth-Wort "den Erben lass erwerben" zur Losung der deutschen Bürgerlichkeit geworden war, lässt sich Hofmannsthal auch zu solchen Dithyramben hinreissen:

"Den Erben lass verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der Toten alten Frau."

Das Goethetum ist eine Maske hinter der Abgründigeres sich auftut, hinter Goethe steht Shakespeare. Und hier kommen die Gegensätze von Kunst und Leben, Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit ins oszillieren. Denn es gibt noch ein weiteres Gegensatzpaar das in seltenen Momenten Möglichkeiten schwindelnder Grenzüberschreitung eröffnet: den Gegensatz von weiblich und männlich. Das Chaos, dem es sich in starrem Festhalten an der Tradition entgegenzustellen gilt, und von dem Hofmannsthal aber auch weiss, dass es ihr geheimer Zauber ist, entspringt der Verheissung der Androgynie. Erst das changierende der sexuellen Identität, das Ineianderfliessen, das dem Reigen von Leben und Tod entspricht, eröffnet die Sprachmagie, von der Hofmannsthals frühe Dichtung lebt. So grundlegend ist das Motiv der Androgynie, dass es immer nur im Halb-Schatten, im Allusiven und en passant sichtbar wird. Die Androgynie kann nicht thematisch werden: sie bezeichnet die Atmosphäre die Hofmannsthals Sprache atmet. Mit dem ganzen Pathos, dessen er fähig ist, schreibt Hofmannsthal über Shakespeares Brutus am Vorabend der Schlacht von Philippi: "es ist ein Gesicht, das er nie vorher hatte, ein zweites wie von innen heraus entstandenes Gesicht, ein Gesicht, in dem sich männliche mit weiblichen Zügen mischen wie in den Totenmasken von Napoleon und Beethoven.... Dies sind die Blitze, in denen ein Herz sich ganz enthüllt...und bei Shakespeare sind sie überall. Sie sind die Entladungen seiner Atmosphäre." Hofmannsthal bezieht sich hier nur auf eine ganz kleine Episode des Stücks, aber, rechtfertigt er sich, "es gibt doch in einem Kunstwerk nichts Grosses und Kleines." Wie die "halbwüchsigen Jungen und Mädchen", die in seiner "Reitergeschichte" im Schatten stehen, während gezogenen Säbels eine Dragoner-Escadron durch das unbewehrte Mailand sprengt, scheint die Andorgynie immer nur im Vorübergehen auf. Nicht umsonst ist Hofmannsthal der Meister einer Poetik der Anspielung. Wo Apollinaire im surrealistischen Furor die Titten des Thiresias in die Luft sprengt und T.S. Eliots melancholischer Avantgardismus klagt "I have known love from both sides", da ist bei Hofmannsthal die Anrdogynie diskret wie der Abgang eines Pagen. Sie gehört der Magie der Sprache. Und die kann zum Gegenstand der Sprache nur werden als Erfahrung des Stummen: "Und wenn Goethes Shakespeare der Geist ist.., dem

alles von den Lippen fliesst.., so wird einem anderen Geschlecht ein stummer Shakespeare entgegentreten."

Hinter diesen literarhistorischen Subtilitäten stehen jedoch auch sehr handfeste Alltags-Mythen, die das 19-te Jahrhundert bestimmten. Mit seiner Shakespeare-Verehrung schreibt Hofmannsthal nicht nur eine romantische Tradition fort, sonder sie ist auch Ausdruck einer beileibe nicht nur literarischen Anglophilie. Nichts konnte den Glanz des "British Empire" überstrahlen; den Herren der Meere und des weltumspannenden Kolonialreichs, ihrer mächtigen Industrie und intakten Aristokratie gehörte die Bewunderung aller europäischen Oberschichten - ganz besonders der deutschen. Man sass auf Chippendale-Möbeln und spielte lawn tennis. Im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und seinem Jugendfreund Karg von Bebenburg, der nicht nur onomastisch an die Kameradschaft zwischen Hanno Buddenbrock und dem schneidigen Kai Graf Mölln erinnert, wimmelt es von Anglizismen wie sonst nur noch bei proustschen Kokotten. Natürlich ist Karg Marineoffizier. Und so schreibt er denn dem Dichterfreund in Wien: "Wenn wir Bombay verlassen haben, und wieder der gute indische Ocean um uns blaut, werde ich hoffentlich time und sicher die Lust haben, Dir zu schreiben. Jetzt aber muss ich enden, Dinnerclock hat schon längst gedröhnt." Es ist überaus treffend, wenn Adorno Hofmannsthal vorhält, er hätte sich der "Society" angedient. Aber dahinter steht nicht nur der Wille zur aristokratischen Selbststilisierung, sonder auch wieder die Faszination für das Androgyne. Sie wird getragen vom Mythos der englischen Frau. Die schöne Engländerin war eines der grossen Phantasmen des deutschen fin-de-siècle, nicht nur weil den Töchtern der Sieger der grösste sex appeal zukommt, sonder weil sie selber edle Jünglinge waren. So finden wir bei Hofmannsthal etwa den folgenden Tagebucheintrag: "St. Moritz, August. - Gladys Deacon. Sie ist jetzt etwa 25. Ist und bleibt immer in gewissem Sinn die glänzendste Person, die ich je gesehen habe...Sie hat manchmal etwas von einem lasziven jungen Gott in Mädchenkleidern." Es funktioniert allerdings auch in der anderen Richtung. Die jungen englischen Lords sind "kaum von ihren Zwilingsschwestern zu Unterscheiden". Was in Hofmannsthals Dichtung zu den Geheimnissen der Sprachmagie gehört, das kann er ganz unbefangen ausplaudern, wenn er Feuilltons schreibt über den "Englischen Stil". In einem Artikl diese Titels, der von den Barrison Sisters handelt, einer Varitété-Truppe aus fünf halbwüchsigen Mädchen, die damals riesigen Erfolg hatten (und eigentlich Amerikanerinnen waren), analysiert Hofmannsthal ihren Zauber auf folgende Weise: "Das englische junge Mädchen, als Produkt halb des Lebens, halb der poetischen Tradition, hat einen sehr starken Einschlag von Knabenhaftem." Er erblickt in ihnen die späten Nachfolgerinnen der shakespearschen Frauenfiguren, ein wenig ins Puppenhafte und Schale verkümmert. Natürlich kann Hofmannsthal diese Cabaret-Mode nicht ganz ernstnehmen, aber gerade das schwebend Frivole solcher kleinen Spekulationen führt ins Zentrum seines Schaffens, und so endet das Geplänkel mit einem sehr hoffmannsthalschen Bekenntnis: "Ja, es gehört wirklich nichts zusammen. Nichts umgibt uns als das Schwebende, Vielnamige, Wesenlose, und dahinter liegen die ungeheuren Abgründe des Daseins." In späteren Jahren macht sich Hofmannsthal zur ästhetischen Devise, man müsse die Tiefe an der Oberfläche verstecken, eine "Oberflächlichkeit", die ihn zum grossen Feuilltonisten macht. Hofmannsthal benutzt, wie er es einmal über Barrès gesagt hat, "die Maske zu der Nietzsche rät". Wo die Geschlechterdifferenz ins oszillieren gerät, da verwirrt sich eben auch der Gegensatz von Oberfläche und Tiefe. Auch in dieser Hinsicht war die Psychoanalyse, die die Welt mit einem System von neuen Latenzen unterbaut hat, leider dogmatischer als die Dichter, die ihr die Impulse gaben.

Immer war für Hofmannsthal die Sprachmagie verführerisch und bedrohlich zugleich. "Glorreich aber gefährlich" sollte er diese Ambivalenz später nennen. Das zeigt sich auch in einer gewissen Assymetrie der Geschlechter-Inversion: der Verführung des androgynen

Mädchens steht die eigene Effeminiertheit entgegen - als Bedrohung. Wenn Hofmannsthal in reifen Mannesjahren "den Weg ins Soziale" sucht, der reinen Kunst entsagt und sich zum "Leben" bekennt, so wohl auch deshalb, weil damit die sexuelle Polarität überwunden werden soll. Denn neben der Utopie des Androgynen steht das Tabou der Homosexualität.

Zum literarischen Glanz des so bewunderten British Empire gehörte eben auch Oscar Wilde. "Starken narkotischen Zauber" attestiert Hofmannsthal den wildschen "Intentions". Wie weit die dichterischen Affinitäten im Shakespeare-Bild, im gemeinsamen Motiv der Maske und der Sphinx im Grunde gehen, dürfte Hofmannsthal nicht ganz bewusst gewesen sein, auch wenn es einige Stellen gibt, die direkt vom Dorian Gray inspiriert scheinen. Was ihn aber zutiefst aufwühlte, war der ganz Europa in Atem haltende Skandal um den Prozess von Oscar Wilde, der bekanntlich 1895 wegen Päderastie zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt wurde. Der Vorfall findet Eingang in eine der wichtigen Erzählungen von Hofmannsthals Frühwerk, das "Märchen der 672ten Nacht". Wilde stürzte ins Verderben, weil er sich provozieren liess von einem Schandbrief, den ihm der Vater seines Geliebten Lord Alfred Douglas adressierte. Dem Held des "Märchens", einem schönen reichen Kaufmannssohn, der als orientalische Version des modernen, weltabgewandten Dandys erscheint, widerfährt ein ähnliches Schicksal: ein anonymer Drohbrief, von dem nur zu ahnen ist, er denunziere die "verbrecherischen" Neigung eines Dieners, reisst den Kaufmannssohn aus seinem ästhetischen, lebensfernen Dasein. Beim Versuch, die Schande abzuwehren und sich Recht zu verschaffen, gerät er unvermittelt in alptraumhafte Wirrungen, die ebenso jäh mit seinem Tod enden. Ohne Zweifel ist dieser Kaufmannssohn ein weiterer aus der langen Reihe der hofmannsthalschen Aestheten und Décadents, die es nicht zur Mannbarkeit bringen. Hofmannsthal beschwört seinen Untergang, um ihm selber zu entgehen. Im selben Zug errichtet er eine Mauer zwischen seinem Lebensweg und dem Schicksal des faszinierenden Oscar Wilde: der schwule Aesthet musste ins Verderben gehen, er, Hofmannsthal, geht den Weg ins Soziale.

Fünf Jahre nach Wildes Tod hat Hofmannsthal einen Aufsatz über dessen Biographie geschrieben. Hier wird Wilde nun endgültig zum tragischen Heros, sein Sturz zur Notwendigkeit stilisiert: "Oscar Wildes Wesen und Oscar Wildes Schicksal sind ganz und gar dasselbe... Der Aesthet war tragisch. Der Geck war tragisch." Die Homosexualität wird vollkommen eskamotiert; Wildes Verfehlung sei es gewesen "das Leben herauszufordern". Anstatt auf die sexuelle Ueberschreitung beruft sich Hofmannsthal auf die Differenz von Kunst und Leben, die miteinander zu vermengen tödlich ist. Und dennoch gerät Hofmannsthal noch sein tragischer Moralismus zu einer bewundernden Hommage an die wildesche Transgression, wenn er sie auch reduziert auf die einzige Dimension, in der er sie artikulieren kann: das Ineinandergehen von Leben und Tod: "Es gibt auf gewissen Inseln Wilde, die ihre Pfeile in den Leib ihrer Toten Verwandten stecken, um sie unfehlbar tödlich zu machen...Denn wirklich, die langsam tötenden Gifte und die Elixiere der sanft schwelenden Seligkeiten, alles liegt in unserem Leib beisammen... Alles ist im Reigen." Es verwirrt sich hier sogar die Abfolge der Geschlechter: die Vorfahren werden zu Spendern des Todes. Hofmannsthal exaltiert eine bestimmte Form der Mannbarkeit, und dennoch wird die Generationenreihe in einen Strudel gezogen. An Felix Oppenheimer schreibt er einmal: "wir sind Leben und Tod, wir sind unsere Vorfahren und unsere Kinder, unsere Vorfahren und Kinder im eigentlichsten Sinn des Wortes, ein einzig Fleisch und Blut mit ihnen." Der verzärtelte, angestrengte Erbe hat seinerseits ein schwieriges Verhältnis zur Vaterschaft. Die Generationen unterstehen nicht der Ordnungsmacht des väterlichen Gesetzes, sondern der orgiastischen Vereinigung im Strudel von Leben und Tod. Aber dennoch muss das Chaos abgewehrt werden, dennoch gilt es männlich den Daseins-Kampf aufzunehmen. Und hier springt nun ein gewisses Ethos von Ritterlichkeit ein, als konservative Bejahung der

katholischen Ständeordnung des Habsburgerreiches einerseits, andererseits als Bewunderung für militärischen Schneid. Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, dass sich Hofmannsthal so ungeheuer bereitwillig 1914 in die österreichische Propaganda-Maschinerie einspannen liess. Zwar blieb er zeitlebends ein überzeugter Europäer (und das ist mehr als man sagen kann von so manchen, die es für geboten hielten, ihre politischen Betrachtungen anzustellen), aber es war ein Europa, das im ritterlichen Duell der Völker - gewissermassen im Kampf Mann gegen Mann - das Chaos abwenden und eine neue Ordnung der Nationen gründen sollte. Gegen die sexuellen Ambivalenzen der Moderne hilft letztlich nur der Ehrenkodex des guten Offiziers.

Karl Kraus hat Hofmannsthal ein Leben lang mit spitzer Feder verfolgt, und er hat im immer Unrecht getan, wenn er ihn für seinen "Aesthetizismus" geisselte. Wenn er ihn aber in seinen "letzten Tagen der Menschheit" an die Spitze der Wiener Literaten-Riege stellt, die in den geheizten Ministerien der Metropole sitzt und, ab und an der eigenen Jugend sich erinnernd und Baudelaire zitierend, das grosse Heldenleben an der Karpaten-Front besingt, dann ist das grausam treffend. Er hat scharf gesehen, welches historische Los der modernen Androgynie und dem nietzscheanischen Rausch des Maskenspiels beschieden waren, und so lässt er am Ende seines apokalyptischen Stücks eine männliche und eine weibliche Gasmaske auftreten: "Wir haben kein Recht/auf Geschlecht und Gesicht/Gesicht und Geschlecht/ verbietet die Pflicht." In den zwanziger Jahren gerät Hofmannsthals restaurativer Katholizismus gar in den Dunstkreis der konservativen Revolution. Auch hier mag geltend gemacht werden, dass er nie einem tumben, deutschen Nationalismus fröhnte und dass es andere grosse Geister sehr viel bunter getrieben haben. Aber letztlich erweist sich auch an Hofmannsthal der ewige Mechanismus deutscher Männerphantasien: die sexuelle Ambivalenz ist nicht nur Verheissung sondern auch Bedrohung. Sie muss abgewehrt werden durch schneidige Männlichkeit und paternalistische Ständeordnung. Da will es einer besonders gut machen, weil er sich besonders bedroht fühlt. Aber der Wille Verantwortung zu übernehmen führt zum Pakt mit dem Regressivsten. An höchst sensibler Luzidität den eigenen psychischen Verwicklungen gegenüber hat es Hofmannsthal nie gefehlt. Davon zeugt das grossartige Andreas-Fragment, an dem er bis zu seinem Tode arbeitete. Dass er um die politische Bedrohtheit wusste, zeigt der späte "Turm". Es fällt ihm aber nichts mehr ein. Das Bedrohungsgefühl wird übermächtig. Unendlich angestrengt wird Haltung bewahrt.

Oscar Wilde starb auf der Schwelle des Jahrhunderts, verfehmt von der englischen Society in einem schäbigen Pariser Hotelzimmer. Hugo von Hofmannsthal brach 1929 tot zusammen, als er aufbrechen wollte an die Beerdigung seines Sohnes, der zwei Tage zuvor Suizid begangen hatte.