

Der Tod des Ästheteten

Autor(en): **Alewyn, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **16 (1948-1949)**

Heft 9

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759544>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER TOD DES ÄSTHETEN

VON RICHARD ALEWYN

«Die meisten Menschen verachten leicht die Anmut. Denn es ist gewöhnlichen Seelen eigentümlich, nur das zu schätzen, was sie ein wenig fürchten. Daher die weite Verbreitung des militärischen Ruhms in der Welt und die Vorliebe für das Tragische auf dem Theater. Es bedarf für diese Art Menschen in der Literatur des Ansehens überwindener Schwierigkeiten. Und deshalb genießt Metastasio so wenig Achtung.» Diese Worte Stendhals, dem gefeiertsten und verschollentesten Theaterdichter des 18. Jahrhunderts gewidmet, bezeichnen das Paradox, das auch heute noch, zwanzig Jahre nach seinem Tode, die Stellung Hofmannsthals¹ so schwankend macht. Dem protestantischen und insonderheit dem deutschen Geist ist ein tiefes Mißtrauen gegen die Anmut eingewurzelt. Er ist eher geneigt, das zu Dunkle und Schwere als das zu Lichte und Leichte zu verzeihen. Er ist ungern bereit, Ernst und Sinn da anzuerkennen, wo nicht auch ein lautes Pathos und der Geist der Schwere herrscht. Es geht ihm schwer ein, daß etwas Gold sein könne, das glänzt. Mühelos aber und schwerelos erschien das Werk, mit dem der junge Hofmannsthal zuerst auftrat, und von einem solchen Leuchten, daß man, von seiner Oberfläche geblendet, seine Tiefe gar nicht vermutete. Somit war es gerade die Anmut und der Glanz seines Werkes, das über seinen Ernst zu täuschen vermochte, ein Pyrrhussieg des Dichters über sich selbst. So konnte nicht lange vor seinem Tode ein junger Schweizer Freund Hofmannsthals bittere Zustimmung ernten, als er sein Jugendwerk ein «so berühmtes wie unverstandenes» nannte.

Es gibt in diesem Jugendwerk kein Gedicht, das berühmter wäre als «Der Tor und der Tod». Keines ist mehr geliebt, öfter gelesen, häufiger genannt worden. Dies ist auch nicht schwer zu verstehen. Es sprach von dem Leiden und dem Untergang eines jungen Menschen seiner Zeit, und nicht viel anders wie einst im Werther fand in Claudio eine Generation sich verstanden. Hofmannsthals «Tor» ist ein Sproß jenes Stammes, dessen früher Ahnherr Hamlet heißt, und der sich seit vier Menschenaltern über das Antlitz Europas ausgebreitet hatte. Werther und Faust, Adolphe und René, Childe Harold und

¹ Bei dieser Gelegenheit weisen wir hin auf: Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm. Bis jetzt erschienen: Lustspiele Bd. I und II; Gedichte und lyrische Dramen; Erzählungen.

«L'Enfant du Siècle», die Tagebücher Grillparzers und Amiels, Niels Lyhne und Peer Gynt tragen seine Züge, und noch aus Hofmannsthals Generation werden sich Tonio Kröger und Malte Laurids Brigge als Zeugen zu Claudio gesellen. Als der junge Hofmannsthal die Augen aufschlug, hatte dieses erlesene und gefährdete Geschlecht für sein Leben und Denken eine neue Formel gefunden. «Aestheten» nannten sie sich, und «l'art pour l'art» schrieben sie auf ihre Fahnen; denn es war die Kunst, der sie einen esoterischen Kult gestiftet hatten. Es war die Kunst, die sie von dem gemeinen Leben trennte und über die gewöhnlichen Menschen erhob, es war die Kunst, die sie mit köstlichen Gnaden und überschwenglichen Seligkeiten belohnte — Vorrechte freilich, für die sie auch wiederum mit ungewöhnlichen Leiden zu zahlen hatten. An der Stelle aber, wo die Reihe der am Geiste Leidenden und Scheiternden der Kunst begegnet und damit für ihre Hoffnungen und Enttäuschungen einen neuen Namen und Inhalt empfängt, an diesem Kreuzweg steht Hofmannsthals Claudio.

Keiner hat in dieser Generation der Krankheit des Geistes, dem Glanz und dem Elend des «schönen Lebens» beredtere Worte geliehen, und es ist kein Zweifel, daß dies es ist, was Hofmannsthals Gedicht so berühmt gemacht hat. Und so weit ist es auch keineswegs unverständlich geblieben. Man hat sich sogar mit einem zweideutigen Eifer der Beichte des sterbenden Aestheten bemächtigt, und alle, denen die Indiskretion die halbe Kunst ist, haben in der Maske des Claudio das Selbstbildnis des Dichters gesucht.

Nun hat in der Tat Hofmannsthal nur noch selten Seelisches so unmittelbar bloßgelegt. Nur wenige seiner Gestalten sagen so oft «Ich». Nie wieder hat er ein ganzes Gedicht so subjektiv angelegt, nie wieder mit solchem Pathos den Mantel der großen Konfession um sich geschlagen. Aber wenn man nun den Dichter auf Grund von Claudios Klage beklagte oder anklagte, befand man sich in einem Irrtum nicht nur über seine Person, sondern auch über das Verhältnis eines Dichters zu seinem Geschöpf. Gewiß erwartet man von einem Dichter seit hundert oder zweihundert Jahren, daß er aus dem Vorrat seiner inneren Möglichkeiten schöpft. Und so ist auch Claudio eine Möglichkeit seines Dichters. Aber Dichten heißt eben dieses: das nur Mögliche in den Stand der Wirklichkeit überführen. Darum ist eine dichterische Gestalt immer zugleich mehr und weniger als ihr Schöpfer. Mehr, weil sie nun wirklich, ganz und immer ist, was der Dichter nur möglich, teils und gelegentlich ist — weniger, weil sie nur einer der Schatten ist, die ohne Zahl und Namen in seiner Seele hausen.

Ein Dichter, selbst wenn er sich diese höchst undichterische Aufgabe vorsetzte, kann sich nicht selbst porträtieren, sowenig wie man sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf ziehen kann. Immer bleibt ein

unauflöslicher Ueberschuß: der, der den Porträtierten porträtiert. Goethe ist gewiß Werther, aber er ist mehr als das, er ist der Dichter des Werther, der sich von dem Werther in sich befreit. So ist Hofmannsthal gewiß auch Claudio, aber er ist außerdem sein Dichter und — sein Richter. Wenn Hofmannsthal sich hier mit Claudio identifiziert, so tut er es, um sich damit von ihm zu distanzieren. Er hat eine seiner Möglichkeiten, die sich gelegentlich bedrohlich in den Vordergrund gedrängt haben mochte, als Figur von sich abgelöst und gleichsam in effigie hingerichtet. Das aber hat man immer übersehen, daß dem Claudio hier der Prozeß gemacht wird, und daß der Dichter nicht nur in der Maske des Angeklagten, sondern auch des Anklägers auftritt. Man hat das Selbstbildnis gesehen, das Selbstgespräch belauscht, aber das Selbstgericht hat man verkannt. Und darin ist dieses Werk unverstanden geblieben, daß, wie lyrisch immer seine Form, sein Sinn ein sittlicher ist. Was dieses Werk von den neurasthenischen Beichten der Dekadenz unterscheidet, ist, daß es den unfruchtbaren Zirkeltanz der Selbstreflexion sprengt, daß hier nicht nur eine Diagnose gestellt, sondern auch ein Urteil gesprochen wird, daß das kleine Spiel also von der psychologischen auf die moralische Ebene gehoben wird, ehe am Ende die Moralität sich in das Mysterium auflöst.

Das ästhetische Evangelium, wie es ihm George von Paris mitbrachte, hatte Hofmannsthal nicht unempfänglich gefunden. Im «Tod des Tizian» hatte er ihm überschwenglich gehuldigt. Ein Chor von Kunstverschworenen oder Kunstverfallenen, um den sterbenden Meister geschart, unter dem Anhauch des Todes in einen Hymnus auf die Kunst ausbrechend, das war der Gegenstand dieses lyrischen Dialogs gewesen. Das Spiel von dem Tode des Toren ist demgegenüber wie ein Widerruf. Was eben noch als ein Segen erschien, enthüllt sich nun als ein Fluch. Die Kunst, die als Priesterin und Mittlerin des Lebens gefeiert worden war, wird jetzt zum Gleichnis, ja zur Ursache der Lebensarmut. Und wenn für die Jünger Tizians die Erhebung über das gemeine Leben und die hochmütige Entfernung von der stumpfen Menge ein Zeichen hohen Berufes gewesen war, so lehnt nun hier einer der Auserwählten am abendlichen Fenster und blickt hinüber zu den gewöhnlichen Menschen und in ihr armseliges Leben, wie es von kleinen, aber echten Sorgen bedrückt, von kleinen, aber wirklichen Freuden beglückt ist, verzehrt von der ohnmächtigen Sehnsucht nach — wie Tonio Kröger es nennen wird — den «Wonnen der Gewöhnlichkeit». Er ist reich und vornehm und verwöhnt, befreit von jeder Verantwortung und von der alltäglichen Sorge, und wäre doch mit Freuden bereit, mit jedem von ihnen zu tauschen.

Die Kunst versagt hier auf einmal die Tröstungen, die sie durch vier Generationen hindurch dem heimatlos gewordenen Menschen ge-

spendet hatte, und entpuppt sich als ein unheimliches Verhängnis. Die ganze Zweideutigkeit eines allein auf das Aesthetische gestellten Lebens wird hier schonungslos enthüllt. Auch Claudio hat versucht, sich durch die Kunst ins Leben einweihen zu lassen. Er hat sich umgeben mit alten, edlen und schönen Dingen, Bildern, Figuren und Geräten, den Zeugen seines Werbens und seiner Niederlagen. Es ist ihm zwar gegeben, die Schönheit ihrer Formen und Farben innig zu fühlen, aber es ist ihm nicht gelungen, auch nur einen Tropfen von ihrem Blut in seine siechen Adern zu leiten. Sie starren ihn wie leere Masken an, aus denen das Leben entflohen ist, weil er sie nicht aus eigener Kraft zu speisen vermag. So hat die Kunst, anstatt ihn zum Leben zu befreien, ihn dem Leben entzogen. Wie dem König Midas alles, was er berührte, sich in Gold verwandelte, so erstarrt vor seinem Blick alles in Kunstwerk und Künstlichkeit. Jedem Gefühl und jeder Erfahrung schiebt sich äffend und höhnend ein Spiegelbild unter, bis die Grenzen zwischen Echtem und Gemachtem heillos verwirrt sind und er sich verstrickt findet in ein selbstgewobenes Netz, aus dem er sich selber nicht mehr zu befreien vermag.

«Ich glaube, das schöne Leben verarmt einen», schrieb Hofmannsthal damals einem Freunde. Wenn dem «Toren» versagt ist, was noch dem Einfachsten vergönnt ist, dann ist es gewiß nicht, weil er hart oder roh wäre. Vielmehr gerade, weil er zu weich und zu fein ist, sind alle seine Gefühle nur schwach und halb. Weil er zu dem unseligen Geschlechte der Lauen gehört, die der Herr ausspeit aus seinem Munde. Und darum ist auch sein Leiden ohne die Größe derer, die von Gott versucht und geprüft werden, und nur ein unfruchtbares Siechtum. Der wahre Schmerz ist ihm so sehr versagt wie die tiefe Lust, des Hassens ist er sowenig fähig wie des Liebens, des Bösen sowenig wie des Guten. Denn das eine ist ohne das andere im Leben nicht zu haben. Aus Angst, sich zu verlieren, hat er sich nie hingeeben und eben darum sich auch nie wahrhaft wiederempfangen. So verliert er sich, eben weil er so eifersüchtig sich bewahren wollte — verdorrt, erstarrt, verödet und vereinsamt. Unfähig, etwas zu erleben, weder ein Ding noch ein Du, unfähig zu handeln, unfähig auch nur zu genießen, lebt er ohne Welt und ohne Schicksal in dem Kerker seines Ich dahin. Das schöne Leben verkehrt sich aus einem Segen in einen Fluch.

Wenn der Tod zu dem ästhetischen Eremiten hereintritt, dann braucht er ihn darüber nicht aufzuklären. Claudio ist zu klug und zu aufrichtig, um sich eine Täuschung zu gestatten. Wenn er ein «Tor» genannt wird, ist es nicht darum. (Der Tor ist das Gegenteil des Weisen, so wie der Narr das Gegenteil des Klugen. Darum kann ein Narr sehr wohl weise sein — wie bei Shakespeare — und ein Tor

klug — wie Claudio.) Aber man kann sich seiner Not grausam bewußt sein, all ihrer Wurzeln und all ihrer Wirkungen, ohne daß dieses Wissen irgend etwas fruchtete. Denn das Wissen selber ist die Krankheit. Wie die Kunst, so hat sich der Geist verkehrt und steht hier im Gericht: nicht der schaffende und schauende, vielmehr der nur noch spaltende und spiegelnde Geist, seine seit der Empfindsamkeit grassierende Spätform: säkularisierte Gewissenserforschung und konvertierte Sentimentalität, die Todkrankheit des abendländischen Menschen. Es ist der Geist, der sich nach innen gewendet hat und mit mörderischer Wachheit jede Regung begleitet, der sich zwischen Leben und Erleben drängt und zwischen Vorsatz und Tat, der jeden Eindruck zersetzt, jede Hingabe vergiftet und das nackte Ich zwischen die Spiegel seines Bewußtseins einsperrt wie in ein unentrinnbares Gefängnis. «Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein», bemerkt der junge Hofmannsthal einmal, «die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben.» Darf man hinzufügen, daß die beiden identisch sind? Daß die Analyse des Lebens nichts als eine raffinierte Form der Flucht aus dem Leben ist?

Wenn das Wissen die Krankheit ist, dann könnte nur das Vergessen retten, jene heilende Funktion des Lebens, die von dem Bewußtsein außer Kraft gesetzt ist. Aber die ganze quälende Wachheit eines Hirns, das sich keine Täuschung und keinen Trost gönnt, fruchtet nichts, und all das Wünschen und Wollen bleibt ohne Kraft. So kreist der Tor, in den unendlichen Zirkel seines Bewußtseins wie in einen unseligen Zauberkreis gebannt, aus dem ihn nur ein stärkerer Zauber befreien kann. Es bedarf einer «Erlösung», das heißt eines Einbruchs aus einer anderen Ebene des Daseins. Und sein ganzes leeres, unnützes Leben ist nichts als ein einziges Warten auf diese Erlösung.

Dieses leere Warten ist aber nichts als die späte und müde Form eines maßlosen Erwartens, mit dem er einmal dem Leben entgegengesehen hatte. Die Reflexion ist die gealterte Träumerei. Auch Claudio hat einmal in der Gnade gelebt. Einmal war alles anders gewesen. Es gab eine Jugend — und der zauberische Geigenton, mit dem der Tod sich ankündigt, löst in ihm die Erinnerung an eine verschollene Zeit, wo seine Seele, weit geöffnet, von starken Gefühlen durchströmt, mit allem Lebenden ein brüderliches Du tauschte. Was er aber nicht verstehen kann, ist, wie man einmal in der Gnade gewesen sein und dann auf einmal sie verloren haben kann, ohne zu wissen, wie man jenes verdient oder dieses verschuldet hat. Irgendwann einmal ist der Segen in Fluch umgeschlagen. Irgendwo hat auf einmal alles unfassbar seinen Sinn verkehrt, ohne daß er ein anderer geworden wäre. War vielleicht eben dies seine «Torheit», daß er glaubte,

angesichts des Lebens derselbe bleiben zu können? Hat er vielleicht gerade den entscheidenden Augenblick versäumt, wo es darauf ankam, die Freiheit und die Unschuld und die Schönheit aufzugeben, und sich dem Leben zu verknüpfen (sich zu «engagieren»; wie man heute in Paris sagt)? Seine Vorrechte einzutauschen gegen ein Schicksal?

Statt dessen hat er den Jugendtraum, der seinen Sinn in sich selber hat, als eine Verheißung verstanden und als einen Anspruch vor dem Leben aufgepflanzt und hat damit die Enttäuschung herausgefordert. Denn vor der unbegrenzten Möglichkeit des Traums muß jede Wirklichkeit verblassen. Wo die Phantasie schon die Primeurs genossen hat, wirkt die wirkliche Erfahrung nur als matte Wiederholung. So war er «satt vor der Mahlzeit», alles ist ihm wie «vorgegessen Brot», wie es im «Andreas» heißen wird.

So paßte der Schlüssel nicht ins Schloß. Verhängnisvoll aber ist es, wie Claudio sich dazu stellt. Nicht so, daß er das Leben annimmt, wie es ist, sondern so, daß er jede Erfahrung an seiner Erwartung mißt, und wo sie nicht entspricht, verwirft, und fortfährt auf die Erfüllung zu warten. So gewöhnt er sich daran, die Gegenwart zu überspringen und in die Zukunft vorauszuweichen, und damit bleibt sein Leben ein vorläufiges. Während er sich für das Mögliche freihält, anstatt das Wirkliche zu ergreifen, im Vorläufigen sich verzögert, anstatt den Sprung ins Endgültige zu wagen, findet er sich am Ende mit leeren Händen und einem erwarteten Leben. Wenn er nun nur noch in der Vergangenheit lebt, dann ist es, weil er vorher nur in der Zukunft gelebt hatte. Die vorweggelebte Zukunft hat sich in ungelebte Vergangenheit verwandelt, ohne die lebendige Gegenwart passiert zu haben. Bis die Zukunft verbraucht, der Tod vor der Tür und das Leben versäumt ist. Das abendliche Zuspät ist die Folge jenes jugendlichen Zufrüh. Erst war das Leben noch nicht, nun ist es auf einmal nicht mehr. Erst war es nur Erwartung, dann nur Erinnerung, und dazwischen war Nichts.

(Dieses Leben auf Pump bei der Zukunft, die Gegenwart immer nur als ein Versprechen zu betrachten und als die Vorstufe eines Kommenden, ist eine andere Krankheit des abendländischen Menschen — wiederum des protestantischen mehr als des katholischen, des germanischen mehr als des romanischen —, die in der seelischen Revolution des achtzehnten Jahrhunderts ausgebrochen ist. Ihre gemeinste Form ist die Gier nach dem Neuen oder auch dem bloßen Mehr, dem «bigger and better», ihre edelste das «faustische» Streben ins Ungemessene und Unbetretene, das sich mit keinem Erreichten zufrieden gibt. Ihr Ursprung ist die Unzufriedenheit mit dem Wirklichen, ihr Ziel das Unendliche, ihr Ende das Nichts. Claudio lebt die letzte Phase dieses faustischen Nihilismus. Er ist ein ernüchterter Faust,

das heißt der verlängerte Faust des Ersten Teils, der das, was er ist und was er hat, aufgegeben hat, um das All zu sein und damit endet, Nichts zu sein.)

«Man wird krank von dem, was man nicht gelebt hat», warnt Hofmannsthal einmal später. Claudios Leiden ist nicht die Uebersättigung dessen, der zu viel, sondern der Hunger dessen, der nichts genossen hat. Das unterscheidet ihn von den Lebemännern der Dekadenz. Obwohl ein alternder Mann, ist er unerfahren wie ein Kind. Und der Grund seines Leidens ist auch nicht einfach vitale Schwäche oder Ueberfeinerung der Nerven oder Wucherung des Bewußtseins, sein Leiden ist das ungelebte Leben. Dieses ungelebte Leben aber ist nicht bloß nicht, es ist das Nichts. Das Nichts aber hat eine Wirklichkeit, die nicht geringer ist als die des All. Das leere Leben besitzt die unheimliche Saugkraft des Vakuums. Es ist ein Abgrund, der auf jeden, der sich darüber lehnt, eine namenlose Angst ausströmt zugleich mit der unwiderstehlichen Anziehungskraft der Vernichtung. So ist das ungelebte Leben keine geringere Macht als das gelebte, ja, es ist dasselbe, nur im Stande der Verkehrung, in dem sich alle guten und segnenden Kräfte in böse und zerstörende verwandeln.

Mit der Erfahrung des «ungelebten Lebens» aber betreten wir eine andere Ebene dieses Spiels. Hier ist die Stelle, wo wir von der Seelenkunde zur Sittenlehre übergehen. «Leben» heißt hier immer noch eine zweite Bedeutung, neben der vitalen eine moralische. Es handelt sich nicht nur um das Leben, das man «hat» (oder nicht hat), sondern auch um das Leben, das man führt. In diesem Lichte aber ist ungelebtes Leben nicht nur ein Leiden, sondern auch eine Schuld. Wer den ihm zugewiesenen Lebensraum unerfüllt gelassen hat, hat seine Aufgabe versäumt, und seine Krankheit ist nicht nur ein Symptom, sondern auch schon die Strafe. Und so kommt der Tod mit einem doppelten Auftrag: nicht nur als Rächer für das verschmähte Leben, sondern auch als Richter über ein verfehltes Leben.

«Wer gelebt und seine Bestimmung mehr oder weniger erfüllt hat und die rechten Grundsätze über das Sterben hat, kann jeden Augenblick sterben ohne Bitterkeit», sagt eine Aufzeichnung Gottfried Kellers «Ueber das Reifsein zum Tode». Hofmannsthal schrieb sich ein ähnliches Wort Lionardos in sein Tagebuch: «Wenn ich glauben werde, daß ich zu leben gelernt habe, werde ich zu sterben gelernt haben.» Die Ars Moriendi ist keine andere als die Ars Vivendi. Wenn Claudio nicht sterben kann, dann ist es, weil er nicht gelebt hat. Es ist nicht das erfüllte, es ist das leere Leben, das sich gegen die Vernichtung sträubt. «Die Todesangst ist eine Eigenschaft von Menschen, die noch nicht genug bekommen haben vom Leben», heißt es einmal in Herman Bangs «Michael», wo ein ähnliches Leiden

beschrieben wird. Die Todesangst ist nur eine andere Form der ungestillten Lebensgier. Und wenn Claudio angesichts des Todes von namenlosem Grauen erfaßt wird, dann geschieht das, weil er lediglich auf einem schmalen Grat zwischen zwei Abgründen steht, der Leere des Unbekannten vor ihm und der Leere des Ungelebten hinter ihm. Es ist nicht das erfüllte, es ist das leere Leben, das sich gegen die Vernichtung sträubt. Wer sterben will, muß wie die Frucht, die sich reif vom Baume löst, vorher aus dem Leben gesogen haben, was nur in seinem Vermögen und seiner Bestimmung liegt. Das muß Claudio noch in seiner Sterbestunde erfahren, und er hat nichts als diese, um es zu lernen.

So erwacht in ihm angesichts des Todes auf einmal ein Lebenshunger, wie er ihn angesichts des Lebens nie gefühlt hatte. Nun fühlt er sich zum ersten Male imstande und bereit zu leben. Er will vor dem Tode ins Leben fliehen und bittet um eine Frist, um sein Leben noch einmal, vielmehr: zum ersten Male leben zu können. In diesem wahnwitzigen Wunsch einer Wiederholung des Lebens gipfelt und endet Claudios «Torheit». Denn er versteht damit den Tod sowenig wie das Leben. Ein «zweites Leben» gibt es nicht außer jenseits des Todes und um den Preis des Todes. Hätte er das Leben verstanden, dann hätte er den Tod verstanden. Dann wüßte er, daß das Leben ein solches ist, das mit dem Tod ein Ende hat, und daß es nur *ein* Ende hat und darum auch nur *einen* Anfang. Und daß, weil das Leben von seinem Anfang unaufhaltsam zu seinem einen Ende wächst, auch jedes Stück des Lebens unwiederholbar ist. Denn das Leben besteht in der Zeit, die im Tode gründet. Im Raum kann man umkehren. Einen verkehrten Weg kann man zurückgehen. Was man an einem Ort vergessen oder verloren hat, kann man wieder holen. Aber eine Handlung, die man verfehlt hat, kann man nicht wiederholen, und eine Erfahrung, die man versäumt hat, kann man nicht nachholen. Und wie im Tode die Zeit, so gründet in der Zeit die Schuld. Ein sakraler Verstoß läßt sich durch vorgeschriebene rituelle Handlungen sühnen, die verletzte Ehre läßt sich durch eine gesellschaftliche Zeremonie wiederherstellen — eine sittliche Schuld läßt sich nicht wiedergutmachen, denn ihre Folgen lassen sich nicht mehr aufheben. Jeder Schritt im Leben ist Unaufhebbarkeit, das ganze Leben ist gewoben aus Verantwortung und Verschuldung. Wer aber, um sich der Verschuldung zu entziehen, sich dem Leben zu entziehen versucht, versäumt damit sein Leben, ohne der Verschuldung zu entinnen. Um dieser bitteren Lehre willen kehrt das Leben noch einmal zu dem «Toren» zurück.

Von der Schwelle des Todes Zurückgekehrte berichten, wie ihnen in der letzten Sekunde vor dem Erlöschen des Bewußtseins ihr ganzes

Leben noch einmal in einer blitzartigen Verkürzung gegenwärtig gewesen sei. So etwa hat die Geige des Todes die Macht, Claudios ungelebtes Leben als geisterhaften Schattenzug noch einmal aus dem Grabe herauszurufen: die Mutter, die sich in Sorge um ihn verzehrt und der er nie gedankt hat, die Geliebte, die er ausgenutzt und achtlos zurückgelassen hat in einem langen, leeren und traurigen Leben, der Freund endlich, den er verhöhnt und verraten hat, und den er verzweifelt in ein Leben der Gefahr getrieben hat, in dem um ein hohes Ziel gewürfelt wurde, und in einen gewaltsamen Tod, und der doch mit seinem zerstörten Leben dreimal selig ist gegen ihn. Denn er hat geliebt und gehaßt und gehandelt und damit sein Leben erfüllt wie alle die anderen, die um Claudio und für Claudio gelebt haben, und die er nur genutzt und genossen hat. Obwohl nur Schatten, sind sie doch wirklicher als er, der leere Tor: die Mutter mit all ihrer Sorge und Mühsal, das Mädchen mit ihrer aufgeopferten Liebe, der Freund mit dem strengen Profil und der leidenschaftlichen Gebärde — wirklicher als er, der in ihrer Mitte nichts gefühlt und nie gelebt hat.

So richtet der Tod, ehe er erlösen kann, und damit ist das Problem aus dem psychologischen Zirkel befreit und auf die moralische Ebene gehoben. Claudios Leiden ist nicht nur eine seelische Not, sondern auch eine sittliche Schuld. Freilich, Claudio ist kein Bösewicht, noch nicht einmal das, sondern nichts als ein «reiner Tor». Nicht irgendein böses Tun ist seine Verfehlung, sondern ein falsches Sein. Er hat den Raum zwischen Gut und Böse überhaupt niemals betreten, sondern lebt noch wie ein Kind diesseits von Gut und Böse, unschuldig sozusagen, freilich mit einer schütterten, stockigen Unschuld. Er hat das Leben eines Kindes zu führen versucht im Alter und Stand des Mannes. Auch ohne es zu wissen und zu wollen, ist er Verantwortungen eingegangen, ist Sohn, Geliebter und Freund gewesen und hat, auch ohne Wissen und Wollen, seine Verpflichtungen verfehlt. Bisher wußte er, daß sein Leben ihm selber weder Genuß noch Gewinn eingetragen hat. Nun erkennt er, daß sein leeres Leben nicht nur sein Schade gewesen ist, sondern auch eine Schuld gegen andere.

Wenn Claudio dies erfährt, dann geschieht es zugleich mit der ganzen Härte der Unwiderruflichkeit. Aber daß er es überhaupt erfährt, daß er sich dem Gericht des Todes nicht entzieht, wie er sich der Verpflichtung des Lebens entzogen hatte, und daß er das Urteil annimmt, das macht ihn wenigstens zum Tode frei. «Worin liegt eigentlich seine Heilung?» fragt Hofmannsthal in einer gleichzeitigen Tagebuchnotiz und antwortet: «Daß der Tod das erste wahrhaftige Ding ist, das ihm begegnet, das erste Ding, dessen tiefe Wahrhaftigkeit er zu fassen imstande ist. Ein Ende aller Lügen, Relativitäten und Gaukelspiele. Davon strahlt dann auf alles andere Verklärung

aus.» Der Tod ist die erste Erfahrung seines Lebens und damit ist diese gelebte Todesstunde reicher als die ganze ungelebte Lebensfrist. Und so hat der Tod doch Claudios Bitte erfüllt. Er hat wenigstens einmal gelebt. Sein Hunger ist gestillt. Er ist mit dem Leben im reinen und damit verliert der Tod für ihn seinen Schrecken. Denn wie der Tod ihn gelehrt hatte, das Leben zu verstehen, so enthüllt ihm nun das Leben den Tod. Wie der indische Todesgott Yama hat auch der Tod dieses Spieles zwei Gesichter. Vor dem mit dem Leben Versöhnten nimmt er die schreckende Maske ab und zeigt ein freundliches Gesicht. Und mit dem Gesicht wechselt er sein Amt. Der Rächer und Richter wird zum Erlöser. Die Moralität verwandelt sich in das Mysterium.

Wir sagten: den Tod fürchtet nur, wer das Leben gefürchtet hat. Dann ist, wer tief und stark gelebt hat, auch mit dem Tode vertraut. Der Tod tritt an ihn nicht von außen heran, und nicht erst mit dem Ende des Lebens. Dies ist die Einweihung, die Claudio nun empfängt: Ueberall grenzt das Leben an den Tod, nicht nur als an eine dauernde Möglichkeit (im Sinne des christlichen Todes), sondern auch als eine allgegenwärtige Wirklichkeit. Wenn immer Claudio in der Tiefe von Schauern erschüttert wurde, in denen seine Seele sich dem Fernsten und dem Größten brüderlich nah und verwandt empfand, kurz in jenen verschollenen Stunden, in denen er «lebte», und deren Erinnerung erst jetzt wieder in ihr erwacht, war es nichts anderes gewesen als der Tod, das ihn angerührt hatte. Je tiefer das Leben, desto näher ist der Tod. Er ist es, der die Seele weitet, ihre Schale sprengt und sie dem All verbindet. Und darum ist er kein Feind des Lebens, sondern ihm verschwistert und verbündet. Und wenn er kommt, dann kommt er als der Bote des Lebens, und wenn er einen Schauer weckt, dann ist es kein anderer als der, den das große Leben hervorruft.

Ein dunkles Wort des Heraklit klingt hier auf: «Dionysos und Hades sind eines und dasselbe.» Und wirklich, der Tod als Erlöser ist nicht mehr der Tod der alten Totentänze, nicht der christliche Tod, der Sünde Sold und Bote des letzten Gerichts, sondern ein heidnischer Gott:

«Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe,
Aus des Dionysos, der Venus Sippe
Ein großer Gott der Seele steht vor dir.»

Mit diesen berühmten Versen hat Hofmannsthal ein Thema weiterentwickelt, das seit geraumer Zeit, seit die christlichen Tröstungen zu versagen begannen, ein dringliches Anliegen des Menschen geworden war: die Euthanasie, die Beschwichtigung der Todesangst. Lessing

ist der erste, der mit dem Nachweis, wie sozusagen human und ästhetisch befriedigend die Alten den Tod gebildet, in der Klassik ein dankbares Echo geweckt hatte. Dies klingt bis in die Backfischromantik der Hedda Gabler nach, deren Wunsch, «mit Weinlaub im Haar in Schönheit zu sterben», soeben als die Parole eines neuen Heidentums ausgegeben worden war. Die Romantik hatte bis zu Nietzsche herab die orphische Nachtseite der griechischen Welt erschlossen, die Dämmerwelt der orgiastischen Kulte, die Nietzsche auf den Namen des Dionysos getauft hatte, den Herren des wilden Lebensrauschs und der dunklen Seelengründe, den Gott, der selbst gestorben und wunderbar von neuem erstanden war, und der seine Jünger durch die Mysterien von Tod und Wiedergeburt geleitet. Hier begegnet sich das heidnische Mysterium mit christlicher Mystik. In beiden kehrt sich das Verhältnis von Leben und Tod geheimnisvoll um, und ein symbolischer Tod wird zum Schlüssel des wahren Lebens. Seit der Romantik fließen diese beiden Ströme in einem Bette und werden Träger einer geheimen Religion, deren Mysterien der Traum und der Rausch, die Liebe und die Musik, die Nacht und der Tod sind: alle das Bewußtsein löschenden und die Individualität lösenden Mächte. Novalis, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche sind so viele Stationen wie Formen dieser Todeserfahrung. Sie weckt oder nährt als deutscher Beitrag die romantischen Strömungen der europäischen Literaturen. Sie kehrt von Barrès und d'Annunzio als die brünstig-makabre Mischung von «sang», «volupté» und «mort» verwandelt zurück.

Dem geheimen Kult dieses Todesgottes ist die ganze Generation des Jahrhundertendes inbrünstig ergeben. In seinem Zeichen rebelliert die neue Romantik gegen den Realismus des neunzehnten Jahrhunderts wie die erste Romantik gegen den des achtzehnten. Ihm ist für eine kurze Zeit auch das Werk des jungen Hofmannsthal gewidmet. Ein solcher Tod nahte prunkend und willkommen am Ende eines reichen Lebens dem Tizian, ein solcher Tod überwältigt den Claudio als ein gewaltiges Aufrauschen des Lebens. «Adstante morte nitebit vita» stand als Motto auf der Handschrift der Dichtung. Freilich, ob der Dichter es weiß oder nicht, dieser Tod ist kein richtiger Tod. Zwanzig Jahre später würde er sagen können: es ist nicht der Tod Jedermanns, sondern der Tod Ariadnes, der eigentlich Bacchus heißt, und kommt, die in Gram Erstarrte zu erlösen zu neuem Leben. Denn wie dieser Tod eigentlich das Leben ist, so ist auch Claudios Sterben eigentlich eine Geburt.

Wenn die Erscheinung des Todes den Toren so erschreckte, dann war das nur die letzte seiner Täuschungen. Wenn er den Tod, der doch nichts als das Leben ist, als Gestalt von außen herantreten sah, dann war das überhaupt nur möglich, weil er sich außerhalb des

Lebens gestellt hat. Was ihn so herankommen sieht, ist nichts als Claudios Bewußtsein, das sich seinem Leben entfremdet hat. Und was in der Maske des Todes zu ihm hereintritt, ist nichts als sein eigenes verstoßenes und vergessenes Leben. Und was sich vor dem Tode so entsetzt, ist sein Bewußtsein, was sich gegen ihn wehrt, ist sein Bewußtsein, und was hier stirbt — das einzige, was überhaupt zu sterben vermag —, ist sein Bewußtsein; die «Individuation», mit Schopenhauer zu sprechen, dem Hofmannsthal hier so nahekommt wie nirgends sonst. Was wir «Sterben» nennen, ist nichts als «im Unbewußten untersinken», wie der Tod des Tizian genannt worden war, die Ueberflutung des Bewußtseins durch das Unbewußte, das aus der Tiefe heraufsteigt, aus der Vergangenheit hereinstürzt, die Riegel sprengt und den Gefangenen erlöst. Dies also ist hier der Tod: Name und Gestalt des unbewußten Lebens. Und dies ist das Sterben: ein Gleichnis der Verwandlung und neuen Geburt.

Damit endet die Not Claudios und Hofmannsthals Gedicht vom Leiden des ästhetischen Menschen. Noch behält hier der Tod (*mors sive vita*) das letzte Wort. Die Moralität wird überstrahlt vom Mysterium. Aber über den sonoren Orgeltönen, unter denen hier Absolution und Erlösung gewährt wird, darf man den Ernst des Gerichts nicht vergessen, das zuvor gesprochen worden ist. Der Tod ist hier nur ein Ausweg, keine Lösung. Hofmannsthal wird davon zurückkommen. Er ist auf dem Wege, zu erfahren, daß es eine andere Versuchung gibt, und daß sein Gedicht ihr Vorschub leistet, trotz des sittlichen Fegefeuers, durch das er Claudio geleitet hat, die Versuchung, sich aus dem frühen Traum unmittelbar hinüberzuschwingen in den Tod, ohne das Leben zu passieren. Unser Leben hat zwar nur diese eine Gewißheit und diese eine Richtung: den Tod. Aber immer liegt zwischen uns und dem Tod das Leben. Und wie man sein Leben versäumen kann, indem man nicht an den Tod denkt, so kann man es auch versäumen, indem man nur an den Tod denkt. In einem unveröffentlichten dramatischen Plan, «Das Urteil des Bocchoris», an dem Hofmannsthal noch vor dem «Tor und Tod» arbeitete, wäre eine Art Gegenstück entstanden. Hier sollte ein ganzes Volk, das dem Traum verfallen und einem mystischen Kult des Todes ergeben ist, durch einen jungen und weisen König zur Wirklichkeit bekehrt werden. Die Erziehung zum Leben wird nun Hofmannsthals Anliegen. Die Todversunkenheit muß überwunden werden wie die Traumbefangenheit. Auf den Raum zwischen Traum und Tod kommt alles an. Im «Tor und Tod» ist er kaum mehr als eine schmale Schwelle. Er wird in Hofmannsthals Werk sich ausdehnen und sich anfüllen mit sinnlicher und sittlicher Welt.