

publieert, de literatuur met
leer met belang met de
leest, dat geeft me bij recente
kennende aan de de leken alle

Kunst
des
Lesens

Marco Rispoli

Hofmannsthal
und die Kunst
des Lesens
Zur
essayistischen
Prosa

Einleitung zu dem Formalen
sich selbst, Menschlichkeit
die Form des Lesens
zu kaufen, ohne Opferung
zu befehlen, es befehlen.
das Wort, nicht, aber hat
die Hilfe
Basis, es ist vollständig gegeben wird:
gute, die Zeit, zu de

Mer hat
das Wort
die Hilfe

de bis der Rispoli, der Menschlichkeit

am ein die vorzüglich Prosa etc

in. In dem Zustand der Autorschaft

der Prosa, Rispoli, der Genesi

Wallstein

Marco Rispoli
Hofmannsthal und die Kunst des Lesens
Zur essayistischen Prosa

Marco Rispoli
Hofmannsthal
und die Kunst des Lesens
Zur essayistischen Prosa



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Ein »zitierendes« Genie. Zur Einleitung	9
---	---

I. Das Lesen in Hofmannsthals frühen Aufsätzen

1. Fremde Gedanken, künstliche Stimmungen. Historische Einleitung zu den Gefahren des Lesens	19
<i>Die traditionelle Kritik des Lesens S. 20 – Fichtes und Bergks Anleitungen zur Kunst der Lektüre S. 24 – Der Leser am Rande des ästhetischen Diskurses im 19. Jhd. S. 26 – Einfühlungsästhetik S. 28 – Wilhelm Dilthey S. 31 – Der Standpunkt der Autoren: Einflussangst S. 35 – Literarische Darstellungen des Lesers S. 37 – Bourget und die »intoxication littéraire« S. 39</i>	
2. Die »grossen Geister« und die Epigonen. Über Hofmannsthals früheste Aufsätze	43
<i>Der Leser als Tummelplatz literarischer Suggestionen: »Gedankenspek« S. 44 – Der Bourget-Aufsatz: Das Bedürfnis, »fühlen zu fühlen« S. 48 – Die Wirkung disparater Lektüren bei Hermann Bahr S. 51 – Die Wirkung disparater Lektüren bei Henri-Frédéric Amiel S. 53 – Die Leser als »Umbildungen der grossen Geister« S. 57</i>	
3. Selbsterziehung. Die Suche nach Wahrhaftigkeit	61
<i>Zwischen Bejahung und Bezweiflung des Individuums S. 63 – Zweifel an der Konsistenz der menschlichen Individualität S. 66 – Individualismus und Wahrhaftigkeit im 19. Jhd. S. 68 – Ein Gespräch zwischen Hofmannsthal und Ibsen S. 73 – Der Barrès-Aufsatz: Hofmannsthals Kritik am Ich-Kult S. 75 – Herrschaftsansprüche eines Zauberlehrlings S. 78</i>	
4. Zur Bedeutung der Kritiker und Schauspieler in den frühen Aufsätzen	82
<i>Literarische Epigonen: Vielé-Griffin, Swinburne, D'Annunzio S. 83 – Zur Aufwertung des Sekundären: Die Kritik als Kunst S. 87 – Pater und die Grenzen der Kritik S. 88 – Ein »Problem« oder ein »Wunder«? Zur Schauspielkunst S. 90 – Eleonora Duse S. 92 – Friedrich Mitterwurzer S. 94</i>	

5. Das »Wesen der Kunst«.

Über die Wirkung 97

Stefan George und die »Königlichkeit eines sich selbst besitzenden Gemüthes« S. 99 – »Poesie und Leben« S. 102 – Die Wirkung als »Wesen der Kunst« S. 106 – Vom Standpunkt des Lesenden S. 109

II. Die schöpferische Einsamkeit des Lesers.

Zu Hofmannsthals Essayistik am Anfang

des 20. Jahrhunderts

1. Lord Chandos, der Leser 113

Die Lektüre einer Lektüre S. 115 – Zum historischen »Flitter«: Die Krise des Analogie-Gedankens S. 116 – Ein mühsamer Übergang S. 120 – Chandos und die literarische Tradition S. 123

2. Die stummen Dinge der Kunst und der Natur.

Zur »Ansprache« im Hause des Grafen Karl Lanckoroński . . . 129

Die Omnipräsenz der kulturellen Überlieferung S. 129 – Die Analogie zwischen Kunst- und Naturdingen S. 131 – Eine überindividuelle Erinnerung S. 134 – Zum Verhältnis von bildenden Künsten und Literatur S. 136

3. Die Einsamkeit des Künstlers.

»Über Charaktere im Roman und im Drama« 138

Charakterlosigkeit und Monomanie S. 140 – Der Solipsismus von Künstlern und Menschen S. 141 – Die Verführung der Leser S. 146

4. Das Selbst ist eine Metapher.

Zum »Gespräch über Gedichte« 148

Ein Gespräch über die Menschen S. 150 – Die Vorläufigkeit der literarischen Werke S. 154 – Der »Leser ist zerflossen« S. 159

5. Bruchstücke des »Lesers«.

Hofmannsthals Essays über die Lektüre 163

Ein Brief über »Die Briefe des jungen Goethe« S. 163 – »Der Tisch mit den Büchern« S. 168 – »Shakespeares Könige und große Herren« S. 177 – Die Einsamkeit des Lesers S. 183

6. Unterhaltungen und Monologe 185

›Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller‹ S. 185 – ›Unterhaltung über den ‚Tasso‘ von Goethe‹ S. 187 – ›Unterhaltungen über ein neues Buch‹ S. 193

7. Der Leser und diese Zeit 199

Der Dichter unter der Stiege. Die Unmöglichkeit der Repräsentativität S. 199 – *Eine »geometrische Progression«. Zur Entstehung und Struktur des Textes* S. 202 – *Genie und »man of genius«* S. 206 – *Die Passivität der Dichter* S. 210 – *Die schöpferische Tätigkeit des Lesers* S. 215

III. Auf der Suche nach dem Publikum. Zum Problem der Rezeption in Hofmannsthals später Prosa

1. Das Lesen der Anderen. Hofmannsthals »Kunst des Lesens«
im Kontext der klassischen Moderne 223

Thomas Mann: »Lesehygiene« und »Stärkungslektüren« S. 223 – *Virginia Woolf und »The common Reader«* S. 227 – *Marcel Proust: »Sur la lecture«* S. 234 – *Affinitäten und Divergenzen zwischen Hofmannsthals und Prousts Auffassung des Lesens* S. 239

2. Vom Leser zum Publikum.
Zur theatralischen Arbeit und Herausgebertätigkeit 243

Hofmannsthals Aufwertung der Philologen und Übersetzer S. 244 – *›Ein deutscher Homer von heute‹* S. 246 – *Das Theatralische als kollektive Kunst* S. 250 – *›Deutsche Erzähler‹ und die vermeintliche Einheitlichkeit des Lesepublikums* S. 257

3. Die große Illusion.
Der Leser im Krieg 260

›Bücher für diese Zeit‹: Der Krieg und der literarische Kanon S. 262 – *Eine Anekdote um den Kriegs-Almanach* S. 266 – *Ein »Dualismus des Gefühls«: Hofmannsthal zwischen »deutschem Wesen« und Austriazismus* S. 269

4. Theatralische Gewaltenteilung	273
<i>Max Reinhardt, die Salzburger Festspiele und das Publikum S. 274 – Der »nivellierende Zauber« des Theaters S. 277 – Der theatralische Text als Fragment S. 282 – Das Kino und die »zerrissenen Fetzen« der literarischen Tradition S. 286</i>	
5. Ein Schrifttum und keine Leser	288
<i>Hofmannsthals Frankophilie und das »Buch der Freunde« S. 289 – »Schöne Sprache« und die Vorstellung eines idealen Lesers S. 291 – »Deutsches Lesebuch« S. 295 – »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« S. 298 – »Wert und Ehre deutscher Sprache« S. 305 – Das Lesen als Ort der Erinnerung und der Verwandlung S. 309</i>	
Dank	311
Bibliographie	313
Hofmannsthals Werke und Briefe	313
Quellen	315
Forschungsliteratur	328
Namenregister	351

Ein »zitierendes« Genie. Zur Einleitung

In einer Notiz aus dem Jahr 1906 stellt Hugo von Hofmannsthal fest: »unsere Leidenschaften sind ein Citat«.¹ Die vorliegende Studie könnte als ein Kommentar zu diesen Worten gelesen werden. Sie klingen zunächst wie eine Klage über den Verlust der Authentizität in einem historistischen Zeitalter. Selbst die scheinbar echtsten, heftigsten Gemütsbewegungen wären demnach nichts als das Echo fremder Texte und Stimmungen, die Zeichen eines »anempfindenden« Dilettantismus, nichts Ursprüngliches – Zitate eben. Der Kontext legt diese Deutung nahe. Es sind die Aufzeichnungen für eine nie ausgeführte Reihe von Dialogen, die »Rodauner Anfänge«, und nicht ohne Befremden äußert sich Hofmannsthal hier über das Vermögen, »bauchrednerisch jeden Standpunkt im All einzunehmen«, das unser Selbstgefühl »zerzittert« (SW XXXI, 131).

Ob jenseits dieser Diagnose jedoch nicht auch etwas Tröstliches zu finden ist? Wenn sogar die eigenen Leidenschaften auf fremde Texte verweisen, wird man zwar eine absolute individuelle Authentizität nie erreichen, die Literatur zeigt aber ihre unverzichtbare Bedeutung in unserer Existenz, ja es wird erst unter diesen Umständen möglich, sich verständlich zu machen. Nur in einem unentrinnbaren Netz von Zitaten, von gemeinsamen Worten und Vorstellungen können wir zu uns selbst und zueinander kommen, und erst das »Fortleben der Toten« in unseren Worten und Gefühlen ermöglicht vielleicht, an einem »höheren Denken« teilzunehmen (SW XXXVI, 119), wie der späte Hofmannsthal behaupten wird.

Die hier angedeutete Ambivalenz geht mit der zwiespältigen Bewertung des Lesens in der Moderne einher. In einer Zeit, in der man zur freien Entfaltung der eigenen Persönlichkeit angehalten wird, kann die Lektüre leicht suspekt erscheinen. Wozu sich fremden Texten hingeben, wenn das eigene Selbstgefühl sich frei von äußeren Suggestionen halten und autonom entwickeln sollte? Die verführerische und entfremdende

1 Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von R. Hirsch *et al.*, Frankfurt am Main 1975–2021, Bd. XXXI, S. 131. Im Folgenden wird auf die eben zitierte Ausgabe in Klammern mit der Sigle SW, gefolgt von Band- und Seitennummer, verwiesen. Für die Möglichkeit, auch aus dem kurz vor dem Druck stehenden letzten Band der Kritischen Ausgabe Sämtlicher Werke (Bd. XXXV: Reden und Aufsätze 4) vorab zu zitieren, sei dem Freien Deutschen Hochstift und insbesondere der Redakteurin Katja Kaluga gedankt.

Wirkung einer Literatur, die den Leser welt- und selbstvergessen macht, ist deshalb ein viel besprochenes Thema. Die berühmtesten Darstellungen des Problems findet man in literarischen Werken, etwa im fünften Gesang aus Dantes ›Inferno‹, im ›Don Quijote‹ oder in ›Madame Bovary‹.² In diesen und etlichen anderen Werken, sowie in vielen Traktaten, erscheint das Lesen als eine Bedrohung für die moralische und psychische Integrität der Person.

Den Warnungen vor den Gefahren des Lesens entspricht in produktionsästhetischer Hinsicht eine Vorstellung der Literatur als Agon, sei es, weil die Abfolge der Generationen von Einflussängsten und ödipalen Konflikten bestimmt wird,³ sei es, weil sie von einer nie ruhenden Logik des Wandels und einer permanenten Revolution geleitet wird.⁴ Vieles spricht für die Stichhaltigkeit solcher literaturkritischer Modelle, nur lässt sich nach der Legitimation und allgemeinen Geltung einer Literatur fragen, die von wenigen »starken« Dichtern und Texten oder von einer immerwährenden Suche nach »Distinktion« beherrscht wird.

Sollte man daher vor literarischen Texten immer auf der Hut sein? Oder kann man sich der Wirkung der Literatur und dem *plaisir du texte* doch bedenkenlos hingeben, da unsere Persönlichkeit ohnehin aus Zitaten besteht? Eine Intertextualität, in der das Subjekt depotenziert und »die Distanz zwischen Schreiben und Lesen« tendenziell aufgehoben wird,⁵ erweist sich als eine extreme Lösung der Probleme, vor die sich die Literatur gestellt sieht, sobald sie als Kampfplatz und bloßer Ausdruck der jeweiligen interessanten Individualität erscheint.⁶ Auch um den literarischen

2 Zur Entwicklung des Themas in der modernen Literatur vgl. Wuthenow: Im Buch die Bücher; Stockhammer: Leseerzählungen; Marx: Erlesene Helden; Le Vor: Des livres à la vie; Nelles: Bücher über Bücher; Stocker: Vom Bücherlesen.

3 Vgl. Bloom: Einflußangst.

4 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, insb. S. 205–207 (»Die Dialektik der Distinktion«), S. 257–259 (»Die Logik des Wandels«), S. 379–384 (»Struktur und Wandel: interne Kämpfe und permanente Revolution«).

5 Barthes: Vom Werk zum Text, S. 70 (De l'œuvre au texte, S. 1215).

6 Maßgeblich ist in dieser Hinsicht Friedrich Schlegels Diagnose in seinem Aufsatz ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ (1795–1797). Hier beobachtet er »das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten in der ganzen Masse der modernen Poesie« (Fr. Schlegel: Über das Studium der griechischen Poesie, S. 228), so dass auch »das feinere Publikum von dem Künstler nichts als interessante Individualität« verlange (S. 222). Hofmannsthal wird diese Bemerkung Schlegels ins ›Buch der Freunde‹ aufnehmen (SW XXXVII, 48).

Texten einen allgemeinen Wert zuzusichern, hat man in diesem theoretischen Rahmen die Idee einer individuellen, starken Autorschaft verabschiedet.

*

Hofmannsthals Relevanz in Bezug auf diese Fragen wird an vielen Zügen seines Schaffens und seiner Reflexion deutlich. Nicht zuletzt an der Tatsache, dass seine Bemerkung über den zitathaften Charakter der menschlichen Leidenschaften selbst ein Zitat ist: 1905 hatte er einige Auszüge aus Oscar Wildes ›De Profundis‹ in der ›Neuen Rundschau‹ gelesen. Mehrere Stellen sind in seinem Exemplar der Zeitschrift angestrichen,⁷ unter ihnen die folgende:

Die meisten Leute sind andere Leute. Ihre Gedanken sind die Meinungen anderer, ihr Leben ist Mimikry, ihre Leidenschaften sind ein Zitat.⁸

Hofmannsthal wandelt diese Worte leicht ab. Denn für Wilde sind »*their* passions a quotation«,⁹ für ihn sind »*unsere* Leidenschaften« ein Zitat. Die kleine Änderung ist folgerichtig und höchst bedeutsam: Wenn selbst der Protest gegen das Überhandnehmen der Zitate nichts als ein Zitat ist, so kann man nur schwerlich hoffen, eine Ausnahme zu bilden. Hofmannsthal beklagt die zitathafte Beschaffenheit menschlicher Gefühle und Meinungen, zugleich erkennt er einen solchen Sachverhalt in seiner Unentrinnbarkeit, halb als Erleichterung vielleicht, halb jedoch auch als Gefährdung für sich und das eigene Schaffen.

Denn die Angst, ein Leben aus zweiter Hand zu führen, kann zwar jeden Leser betreffen, am stärksten muss sie aber diejenigen quälen, von denen man mit besonderem Druck verlangt, dass sie authentisch und originell sein sollen: Künstler und Dichter. Und die Schwierigkeit, sich gegenüber der Gewalt fremder Einflüsse zu behaupten, bildet einen stereotypen Vorwurf in der frühen Hofmannsthal-Kritik. Eine feindselige Kritik und die eigene Selbstreflexion berühren sich bei ihm zuweilen, zum Beispiel wenn er am 26. März 1900 schreibt:

7 Vgl. SW XL, 509 f. Die Lektüre von Wildes ›De Profundis‹ steht in Zusammenhang mit seiner Arbeit an dem 1905 erschienenen Aufsatz ›Sebastian Melmoth‹ (SW XXXIII, 62–65).

8 Oscar Wilde: De Profundis (in: Die neue Rundschau 16, 1905), S. 166.

9 Oscar Wilde: De Profundis (in: The Complete Works of Oscar Wilde), S. 176.

Wenn ich je meine eigene Entwicklung in der ganzen Breite in einem Roman darstellen wollte so müsste in einem gewissen Moment eine Stimme vorkommen, die mir die Persönlichkeit abspricht, wie die Kritik von Harden nach meiner Berliner Premiere (SW XXXVIII, 426).

Hofmannsthal bezieht sich hier auf einen Artikel Maximilian Hardens, der 1899 erschien, als seine Dramen ›Die Hochzeit der Sobeide‹ und ›Der Abenteurer und die Sängerin‹ uraufgeführt wurden. Harden warf Hofmannsthal »Epigonenthum« vor, da er »Eigenes [...] nicht mitzuteilen« habe; es sei zwar nicht auszuschließen, dass er »noch zu einer Persönlichkeit erwachsen« könne, einstweilen drängten sich aber den Zuschauern »allerlei Erinnerungen [...] an Shakespeare und Richard Strauß, Berlioz und Maeterlinck, Grillparzer und Poe, Nietzsche, Wagner und Renan«¹⁰ auf.

Hofmannsthal konnte über dieses harte Urteil nicht leicht hinwegsehen,¹¹ er meint sogar, es in einen hypothetischen »Roman« aufnehmen zu müssen, zumal es ein Problem nicht nur der eigenen »Entwicklung«, sondern der gesamten Epoche berührte: Die prinzipielle Schwierigkeit, unter den vielen kulturellen Reizen zu einer eigenen Persönlichkeit zu erwachsen, jene für den Historismus konstitutive Aporie von Entwicklung und Individualität.¹² Je fraglicher die Möglichkeit einer sich frei entfaltenden Persönlichkeit und eines originellen Schaffens gegenüber der Macht der historischen Überlieferung erschien, desto intensiver wurde indessen im Laufe des 19. Jahrhunderts vom Künstler vor allem dies verlangt, dass er eben eine starke Persönlichkeit und einen individuellen Stil zeige. Die Meinung Hardens konnte Hofmannsthal einer unbestimmten »Stimme« zuschreiben, weil sie für eine Vielzahl von Kritikern maßgeblich war. Häufig wurde er in enger Verbindung zu vielen literarischen Vorbildern gesehen und als »Adaptierpoet«,¹³ »Umdichter«,¹⁴ als »Museumsdirektor«,¹⁵ ja als »Meister der Lektüre-Wiedergabe«¹⁶ bezeichnet. Bei all ihrer Animosität sollte man die Bedeutsamkeit solcher Vorwürfe nicht verkennen oder Hofmannsthal davor in Schutz nehmen: In-

10 Harden: Theater, S. 48.

11 Einige Jahre später wird dieser »alte böse Aufsatz« in einem Brief an Harden noch einmal von ihm erwähnt, da »gewisse Dinge sehr schnell und gewisse Dinge nie« vergessen werden. Hofmannsthal – Harden: Briefwechsel, S. 93 f.

12 Vgl. König: Hofmannsthal, S. 24–27.

13 Kerr: Das gerettete Venedig, S. 374.

14 Kraus: Nestroy und die Nachwelt, S. 225.

15 Lublinski: Der Ausgang der Moderne, S. 86.

16 Kuh: Von Goethe abwärts, S. 49.

dem sie *ex contrario* über die geläufige Auffassung vom Künstlertum Aufschluss geben, heben sie auch Hofmannsthals in diesem Kontext durchaus eigentümliche Stellung hervor. Das Verlangen nach einem stark persönlichen Ausdruck hat Hofmannsthal in seinem Werk nicht unbedingt berücksichtigt und befriedigt, kaum hat er die Spuren der eigenen Lektüren in seinen Schriften kaschiert, zuweilen hat er sie so offen zur Schau gestellt, dass er des Plagiats bezichtigt wurde.¹⁷ So auffallend verstieß diese Tendenz zur Aufnahme bereits vorliegender literarischer Modelle gegen die gängige Auffassung der dichterischen Arbeit, dass sie selbst den Freunden als eine »fast unverständliche Neigung«¹⁸ erschien. Umso mehr ist sie der Beachtung wert.

Die Verwirrung von Freunden und Kritikern ist Hofmannsthal selbst nicht völlig fremd. Zuweilen ist er wohl bereit, sich über die Stimmen, die ihm das Verwenden bereits existierender Vorlagen vorwarfen und eine echte Persönlichkeit absprachen, lustig zu machen. Zum Beispiel in der »Kritik über Hofmannsthal«, dem Entwurf eines fiktiven Dialogs, der sich in der Redaktion einer Zeitung entspinnen sollte. Gesprächspartner sind in diesem Fragment ein Redakteur, der »gegen Hofmannsthal« schreiben soll, und ein externer Mitarbeiter, der eine solche Aufgabe gern übernehmen würde:

Redakteur: warum man es ihnen nicht gegeben hat? Weil sie im stand gewesen wären, einen Panegyrikus auf den Classiker von Rodaun zu schreiben. Weil ihnen der Schwindel imponiert. Ich bin competent weil ich ihn einen traurigen Alexandriner finde, weil ich weiss wie es gemacht wird

Externer: lieber Herr, dazu fehlt ihnen vor allem die Bibliothek. Ich – mir ist es ja zu langweilig – aber ich würde nachweisen dass *nichts* in seinen Arbeiten von ihm ist. wenn er z. B. die Befürchtung äussert ein bepisster Reisekoffer könne andere Hunde anziehen so stammt das aus den memorie inutili des Gasparo Gozzi

Red: Ha! auch das ist nicht von ihm. Ich häts mir denken können! [...] und so ein Subject nennt sich einen Dichter (SW XXXI, 182f.)

Dieser leichte, selbstironisch-souveräne Umgang mit den Vorwürfen hinsichtlich der Präsenz eines dichten intertextuellen Geflechts in den eigenen Werken darf jedoch nicht über die Relevanz des Problems für sein

17 Anlässlich der Veröffentlichung der Erzählung »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre« (1900): Vgl. SW XXVIII, 222–223.

18 Schnitzler: Tagebuch 1893–1902, S. 389.

dichterisches Selbstverständnis hinwegtäuschen. Zwar stellt Hofmannsthal mit seinen Werken eine Autorschaft, die sich durch den Ausdruck authentischer Gefühle und die Produktion origineller Werke behauptete, ganz bewusst in Frage. Aber er verabschiedet sich nie vom Kult der großen, unverwechselbaren Künstlerpersönlichkeiten. Einerseits schreibt er: »wir besitzen unser Selbst nicht« (SW XXXI, 76), andererseits bewundert er »die Königlichkeit eines sich selbst besitzenden Gemüthes« (SW XXXII, 175). So schwankt er zwischen der Preisgabe der eigenen Individualität innerhalb einer Kultur, in der es keine scharfe Trennung mehr zwischen Produktion und Rezeption geben soll, und der Anpreisung eines »eigenen Ton[s]«, als sei dieser das »einzige [...], worauf es ankommt« (SW XXXII, 169).

Eine Anekdote mag diese innere Spannung veranschaulichen. Rudolf Alexander Schröder erzählt in seinen Erinnerungen an den verstorbenen Freund von einem Spaziergang im Jahr 1913, als er und Hofmannsthal bei Rudolf Borchardt in der Toskana zu Besuch waren. Beim Spaziergehen brach Borchardt ein Lorbeerblatt ab und zitierte aus einem Epigramm, das Hofmannsthal 1898 veröffentlicht hatte:¹⁹

Es waren jene wahrhaft klassischen Zeilen:

Wüßt ich genau, wie dies Blatt aus seinem Zweige herauskommt,
Schwieg ich auf ewige Zeit still: denn ich wüßte genug
Hofmannsthal hörte versonnen, ja ergriffen zu und sagte: »Schön, sehr schön und bedeutend! Von wem mag das sein? Doch nicht von Goethe?« – Eines Besseren belehrt, faßte er sich mit der für ihn so charakteristischen Plötzlichkeit, indem er fast ohne Übergang erwiderte: »So? Es ist auch gar nicht schön und bedeutend. Es ist dumm und abscheulich.«²⁰

Dass ein Dichter die eigenen Verse vergisst, mag nicht so seltsam erscheinen. Seltsam genug ist aber die Tatsache, dass er sie nicht als ein Eigenes wiedererkennt, wenn man sie ihm ins Gedächtnis zurückruft, und noch seltsamer wird dieser Umstand, wenn diese Verse ihm so »schön und bedeutend« vorkommen, dass er hinter ihnen keinen Geringeren als Goethe vermutet. Hofmannsthals kuriose Gedächtnislücke ließe sich als momentane Loslösung von einer üblichen Auffassung der Autorschaft deuten,

19 Er wird dieses und einige weitere zweiversige Epigramme nie mehr publizieren. Anlässlich der Buchausgabe der Gedichte bat er 1907 seinen Verleger darum, die kleine Reihe von Distichen »ausfallen zu lassen« (SW I, 361).

20 Schröder: Erster und letzter Besuch in Rodaun, S. 105.

die das eigene Werk als individuellen Ausdruck und persönlichen Besitz begreifen möchte. Einen Augenblick lang wird nicht mehr zwischen dem Eigenen und dem Fremden unterschieden, im Vordergrund stehen allein die Zeilen, die ihm besonders schön erscheinen, solange sie anonym bleiben, als wären sie Ergebnis einer überindividuellen Dichtung, in der keine scharfe Grenze mehr zwischen Original und Zitat gezogen ist. Begibt man sich jedoch auf die Suche nach einem Autor, so verschwindet dieser Zauber: Die Worte werden an ihrer Originalität gemessen, und so erklärt sich die bemerkenswerte Meinungsänderung Hofmannsthals, sobald hinter jenen Versen nicht eine fast ins Mythische erhobene Dichterfigur, sondern die eigene Person steht. Er spricht nicht mehr als Leser oder Hörer, sondern als Dichter, und das Distichon, das ihm zunächst »schön und bedeutend« vorkam, wird plötzlich »dumm und abscheulich«, weil es in diesem veränderten Kontext die Züge einer epigonalen Imitation annimmt. Wenn die Maßstäbe der individuellen Ausdruckskraft wieder in Kraft treten, kann es kaum etwas Schlimmeres als den Mangel an persönlichem Stil geben. In Hofmannsthals strengem Urteil liegt die Konsternation eines Dichters, der seine eigene Stimme nicht erkennt und somit den Vorwurf einer feindseligen Kritik zu bestätigen scheint. So schmeichelt das Verwechseln der eigenen Sprache mit derjenigen Goethes sonst auch sein mag, so vernichtend ist doch diese Täuschung, wenn ein eigener Ton »in der Poesie und [...] in allen Künsten das einzige ist, worauf es ankommt« (SW XXXII, 169). Ein solches Gebot, das in der Moderne einer banalen Selbstverständlichkeit nicht entbehrte, hat Hofmannsthal in seinem Werk und seiner kritischen Reflexion häufig angezweifelt, zugleich konnte er es nicht ganz unbeachtet lassen. So entstand ein charakteristisches Wechselspiel von Einflussangst und Einflussfreude.²¹ In seiner Bereitschaft, das Eigene in ein Netz von Zitaten und Anspielungen einzuwoben, liegt indes seine Brisanz, in der Suche nach Originalität das rein Konventionelle.

*

21 Über Hofmannsthals Versuch, die eigene Einflussangst als produktives Element in der frühen Lyrik zu verwerten vgl. Simon: Die Szene der Einfluß-Angst.

Herrscht über diese Besonderheiten Hofmannsthals ein weitläufiger Konsens,²² so sind deren Gründe nicht häufig hinterfragt worden. Es ist zu vermuten, dass es für ihn notwendig wurde, den Wert einer absoluten Originalität und den Imperativ der individuellen Eigenheit zu relativieren, um der Dichtung eine überindividuelle Geltung zu gewähren. Sonst wäre die Literatur zu einem Ort geworden, an dem nur einigen wenigen Menschen (den »starken« Autoren) ein vermeintlich authentischer, individueller Ausdruck vergönnt war, den vielen anderen (den gemeinen Lesern) sich aber alles, und sogar die eigenen Leidenschaften, als »Citat« entpuppen musste. Gegen diesen Sachverhalt erhob er in doppelter Weise Einspruch. Zum einen durch jene besondere Aufmerksamkeit für das Publikum, die sein kritisches Nachdenken charakterisiert. Zum anderen durch die künstlerische Praxis eines »Genies«, das sich nicht davor scheut, »zitierend« zu verfahren, wie Walter Benjamin bemerkte.²³ Angesichts der herkömmlichen Definition, welche die »Originalität« als »erste Eigenschaft«²⁴ des Genies bezeichnete, ist zwar das Bild eines zitierenden Genies eine *contradictio in adjecto*. In diesem Paradoxon liegt aber Hofmannsthals eigentliche Bedeutung innerhalb der klassischen Moderne. In der Gestalt eines zitierenden Genies versuchte er gleichsam, die sonstige Abspaltung von Genie und Geschmack, von Produktion und Rezeption, zu überwinden.

22 Hofmannsthals Tendenz zur Aneignung literarischer Vorbilder und Stoffe sowie die Bedeutung des Lesens in seiner schöpferischen Praxis werden natürlich in zahlreichen Studien thematisiert. In einer Rede zum 100. Geburtstag des Dichters betonte Bernhard Böschenstein »das bezaubernde, kombinationsfreudige Spiel mit Verganemem, das Hofmannsthals Werk bestimmt« (Böschenstein: Der junge Hofmannsthal heute, S. 155). Unterschiedlich erscheint dabei seine jeweilige Haltung zur Tradition. Das Spektrum reicht von einer kongenialen Nachahmung des literarischen Vorbilds (vgl. Dangel-Pellouquin: »Das kleine Falsificat«) über eine »umdeutende Reproduktion« vergangener Texte (vgl. Grundmann: »Mein Leben zu erleben wie ein Buch«, S. 10) und die Verwandlung des literarischen Kanons in »ein dynamisches Kräftefeld« (vgl. Matussek: Intertextueller Totentanz, S. 226) bis hin zum »zerstörende[n] Zitieren« (vgl. Eder: Der Pakt mit dem Mythos, S. 20: »die Griechendramen Hofmannsthals [zeigen] eine zugleich textgenerierende wie zerstörende Technik«) oder zur Vernichtung der jeweiligen Tradition im eigenen Schaffen (vgl. König: Hofmannsthal, S. 288: »Hofmannsthal ist, entgegen dem äußeren Anschein, ein großer Traditionenvernichter, ein »starker Autor«).

23 Benjamin: Fragmente vermischten Inhalts, S. 145 f.

24 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 242.

Es versteht sich von selbst, dass dem Lesen unter solchen Bedingungen ein ganz besonderes Gewicht zukommen musste. Es ist Ursprung und Ziel seines Schaffens. Ist für Hofmannsthal die Lektüre literarischer Vorlagen ein unverzichtbarer Impuls für die dichterische Tätigkeit gewesen, so konnten die Texte erst im Akt des Lesens ihren Wert und ihren Sinn erhalten, oder, wie Hofmannsthal es auszudrücken pflegte, ihr »Leben« entwickeln. In der »Wirkung«, schreibt er, liegt »die Seele der Kunst« und »ihr ganzes völliges Wesen« (SW XXXII, 187); die »Bücher« wären »gar nichts«, wenn sie nicht »ein Element des Lebens wären«, aber sie »leben erst, wenn sie mit einer lebendigen Seele zusammen kommen« (SW XXXIII, 145); die Dichter sind »Antwortende«, aber ohne »die Fragenden ist der Antwortende ein Schatten«, und überhaupt ist »das Gedichtete nichts [...] als eine Funktion des Lebendigen« (SW XXXIII, 146); »alles Geschriebene ist ein Zwiegespräch« (SW XXXV, 46), es setzt »den Leser« (SW XXXVII, 52) voraus, und »ein Buch ist zur größeren Hälfte des Lesers Werk« (SW XXXVI, 90).

Diese in vielen Nuancen zu beobachtende Aufwertung des Lesens blieb nicht ohne Folgen. In seiner dichterischen Praxis ergab sich daraus jene von Mathias Mayer hervorgehobene »Fluktuation zwischen Fragment und Werk«:²⁵ Eine ausgeprägte Tendenz, die eigenen Werke eher als Vorgang denn als endgültiges Ergebnis aufzufassen, da ein Text nur schwerlich einen endgültigen Kristallisationspunkt haben kann, solange er zum Gegenstand mehrerer Lektüren (und womöglich mehrerer Fassungen) werden soll. In Hofmannsthals kritischer Reflexion erfolgt gegenüber den gängigen Auffassungen ein ähnlich eklatanter Wandel, der ihn zuweilen einige Ansätze der späteren Intertextualitätstheorie sowie der Rezeptionsästhetik vorwegnehmen ließ, im Wesentlichen jedoch ein Grundproblem der modernen Literatur und Ästhetik berührt. Mit seinem insistierenden Nachdenken über das Lesen und den Leser hat Hofmannsthal gleichsam versucht, einer literarischen Arbeitsteilung, einer Art Klassentrennung zwischen führenden Dichtern und passiven Lesern, entgegenzutreten. Die Einflussangst des Dichters ist also nur ein besonderer Fall der problematischen Wirkung der Lektüre. Auf dem Spiel stand nicht nur der produktive Umgang mit den Vorgängern, sondern die Bedeutung der Dichtung im Leben der Menschen.

Hofmannsthals kritisches Nachdenken über dieses Thema ist Gegenstand der vorliegenden Studie. Nicht das, was er gelesen hat, steht hier im

25 Mayer: Zwischen Ethik und Ästhetik, S. 253.

Vordergrund. Eine solche Frage ist äußerst ergiebig und wird wohl, vor allem nach der Veröffentlichung des Bibliothek-Bands in der Kritischen Ausgabe, ganze »Generationen von Hofmannsthal-Philologen mit unterschiedlichsten Herangehensweisen beschäftigen.«,²⁶ Völlig beiseitegelassen wird diese Frage auch hier nicht, es wäre nach dem skizzierten Sachverhalt kaum denkbar, bei der Analyse von Hofmannsthals Texten die vielen intertextuellen Bezüge auszublenden. Im Vordergrund steht jedoch die Frage, wie und wozu man lesen soll, welchen Zweck und Stellenwert das Lesen und ein rezeptiver Umgang mit Kunstwerken in Hofmannsthals poetologischer Reflexion, in seinen Reden, Aufsätzen und Dialogen einnimmt.

Neben einem ersten Teil, der dem historischen Rahmen des Problems und der frühen Essayistik gewidmet ist, und einem dritten Teil, der sich seinen späten Versuchen zuwendet, ein einheitliches Publikum durch die theatralischen Arbeiten oder mittels einer regen Herausgebertätigkeit zu bilden, befasst sich der zweite, zentrale Teil mit einigen Prosatexten aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Sie bilden den Schwerpunkt dieser Studie, da in ihnen das Lesen zum zentralen Gegenstand der Reflexion wird. Ein 1903 geplanter Aufsatz zum ›Leser‹ blieb zwar unausgeführt, Spuren dieser Beschäftigung sind aber in vielen Texten zu finden. Manche »Erfundene Gespräche«, wie ›Das Gespräch über Gedichte‹ (1903) oder die ›Unterhaltungen über ein neues Buch‹ (1906), einige Reden, wie ›Shakespeares Könige und große Herren‹ (1905) und ›Der Dichter und diese Zeit‹ (1906), sowie einige Aufsätze aus diesen Jahren, wie ›Der Tisch mit den Büchern‹ (1905), sind von diesem Thema beherrscht. In diesen Texten liegen die Ansätze einer »Kunst des Lesens« (SW XXXI, 150). Sie ist eine mögliche Antwort auf jene verführerische Kraft der Literatur, die selbst die menschlichen Leidenschaften als ein »Citat« erscheinen lässt.

26 Hiebler: Hofmannsthal als kreativer Leser, S. 88.

I. Das Lesen in Hofmannsthals frühen Aufsätzen

1. Fremde Gedanken, künstliche Stimmungen. Historische Einleitung zu den Gefahren des Lesens

In einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg am 22. August 1895 schreibt Hugo von Hofmannsthal, dass die Bücher den »Existenzzweck« haben, »uns zum Bewußstein und damit zum Genuß des eigenen Daseins zu verhelfen«.¹

Dies klingt schön und zuversichtlich, ist aber alles andere als selbstverständlich. Besteht nicht im Gegenteil die Gefahr, dass die Bücher den Leser dem vermeintlich »eigenen« Dasein entfremden? In einem anderen Brief an denselben Freund hatte Hofmannsthal dieses Phänomen ausführlich geschildert:

ich [...] brauche nur bis zu meinem Kasten zu gehen, so finde ich genug tiefe und faszinierende und fortreißende Bücher, um mich bis zur Selbstvergessenheit daran zu verlieren: so daß die Gedanken und die Empfindungen der Bücher und der Menschen manchmal meine Gedanken und Empfindungen völlig auslöschen und sich selbst an ihre Stelle setzen: denn nicht wir haben und halten die Menschen und Dinge, sondern sie haben und halten uns. Dabei kommt man sich freilich nicht leer vor, aber was noch viel unheimlicher ist: man ist wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier, wie fremd und ausgeschlossen geht man im Leben herum, nichts packt, nichts erfüllt einen ganz: endlich bricht doch etwas menschliches, etwas ursprüngliches durch. Bei mir ists jetzt eine grenzenlose, heftige Sehnsucht nach Natur, nicht nach träumerischem Anschauen, sondern nach tätigem Ergreifen der Natur, nach Wandern,

1 Hofmannsthal – Karg von Bebenburg: Briefwechsel, S. 92. Der Briefwechsel mit dem Jugendfreund besitzt im Rahmen der jugendlichen Reflexion Hofmannsthals, vor allem in Sachen des Lesens, eine besondere Bedeutung. Hofmannsthal selbst wollte einige Briefe an den Freund als wesentlichen Teil seines Jugendœuvres veröffentlichen (vgl. SW I, 445f.). Zu diesem Briefwechsel vgl. Schuster: Ästhetische Erziehung oder »Lebensdichtung«?; ders.: »Kunstleben«, S. 181–190.

Jagen, womöglich nach Bauernleben. Ich hab ein Gefühl, wie es der Antäus gehabt haben muß, der von der mütterlichen Erde seine Kraft empfing, wie ihn Hercules beim Ringen emporhob und in der Luft langsam erdrückte.²

Die traditionelle Kritik des Lesens

Der Brief bietet die bemerkenswerte Darstellung einer Existenz, die sich aus fremden Suggestionen speist und mit dem Mangel an Authentizität konfrontieren muss. So sehr trägt dieser Brief Spuren vielfältiger Lektüren, dass selbst der anvisierte Ausweg, jenes tätige »Ergreifen der Natur«, das ihn aus der Ohnmacht des Antäus retten sollte, einen hoffnungslos literarischen Charakter aufweist.³ Hofmannsthals Worte sind wohl im Rahmen seiner frühen Auseinandersetzung mit der Kultur des *fin de siècle*, im Zusammenhang mit Dekadenz, Dilettantismus und Ästhetizismus zu sehen.⁴ Der Brief legt jedoch auch Zeugnis von einem allgemeineren Phänomen ab, von der gefährlichen Wirkungskraft der Literatur, die im Laufe der Jahrhunderte häufig Sorgen erregte.⁵ In seinem Werk wird Hofmannsthal auf diese Tradition häufig zurückblicken und sie zuweilen provokatorisch überbieten, wenn er zum Beispiel feststellt, dass »grosse Bücher und Kunstwerke wirklich das unterhaltendste was es giebt« seien, »sogar so unterhaltend, dass sie eigentlich verboten sein sollten« (SW XXXVIII, 442), oder wenn er im Anschluss an Lichtenbergs Bemerkung, dass »die Jugend durch das Durcheinanderlesen verdorben

2 Hofmannsthal – Karg von Bebenburg: Briefwechsel, S. 31 f.

3 Vgl. Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur, S. 101.

4 Für einen Überblick über diesen Zusammenhang vgl. Stamm: Ästhetik. Für eine zwischen Dilettantismus und Ästhetizismus differenzierende Analyse der frühen Ästhetik Hofmannsthals vgl. Streim: Das Leben in der Kunst. Zum Verhältnis zwischen diesen Kategorien vgl. auch Briese-Neumann: Ästhet. Hofmannsthals Auseinandersetzung mit den erwähnten Kulturphänomenen wird natürlich in zahlreichen Studien thematisiert; spezifisch zu dem für das Frühwerk zentrale Problem der ästhetischen Existenz und dessen literarischer Darstellung vgl. u. a. Seeba: Kritik des ästhetischen Menschen; insbesondere zur Dilettantismus-Problematik vgl. Schulz-Buschhaus: Der Tod des Dilettanten.; Stoupy, Hofmannsthals Berührung mit dem Dilettantismusphänomen.

5 Angesichts der Veränderung und der möglichen Marginalisierung der Lesekultur in einem elektronischen Zeitalter mag es uns heute schwerfallen, die Angst vor einem exzessiven Umgang mit Literatur zu teilen. Als Beispiel eines melancholischen Blicks in die Zukunft des Lesens vgl. Birkerts: The Gutenberg Elegies.

wird«, anmerkt: »da möchte man auf den Gedanken kommen dass jeweils immer die Dichter das hervorbringen was am verderblichsten ist« (SW XXXVIII, 861). Man kann deshalb, wenn nicht bis zu Platon und dessen Misstrauen gegen die Dichter, so doch bis zu Seneca zurückgehen, zumal Hofmannsthal in seinem Aufsatz über ›Die Menschen in Ibsens Dramen‹ (1892) ausdrücklich auf dessen Warnung vor der »Literarum intemperantia« (SW XXXII, 84) verwiesen hatte. Neben diesem berühmten Passus hatte Seneca auch an anderen Stellen seiner ›Epistulae morales ad Lucilium‹ für einen gemäßigten Umgang mit Literatur plädiert und vor der Gefahr eines unruhigen Verlangens nach immer neuen Lesestoffen gewarnt, denn das Lesen vieler Schriftsteller habe »etwas Flatterhaftes und Unstetes« an sich, das einen bleibenden geistigen Gewinn verhindere. Eine »Nahrung, die gleich ausgeschieden wird, sobald man sie genossen hat«, könne vom Körper nicht verwertet werden.⁶

Mit solchen Bemerkungen, nicht zuletzt mit der hier verwendeten Verdauungsmetaphorik, lieferte Seneca einige Argumente, die in der späteren Lesediätetik häufig wiederaufgenommen wurden.⁷ Die Reflexion über Nutzen und Nachteil der Lektüre gewann indes neue Töne, sobald es nicht nur um die Aufnahme von allgemein verbindlichen Kenntnissen oder um den Genuss von musterhaften dichterischen Werken, sondern auch um die Behauptung des eigenen Werks gegenüber der literarischen Überlieferung ging. Bereits Petrarca stellt besorgt fest, dass er zuweilen das Eigene von fremden Lektüren kaum unterscheiden könne: Von »der

6 Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium* / Briefe an Lucilius, Bd. I, S. 10–13 (Ep. II, 2–3): »Gib aber darauf acht, daß Deine Lektüre vieler Autoren und aller möglichen Werke nicht eine gewisse Oberflächlichkeit und Unbeständigkeit mit sich bringt! Man muß sich an bestimmte große Geister halten und an ihnen wachsen, wenn man etwas gewinnen will, das tief im Herzen Wurzel schlägt. [...] Eine Speise ist nutzlos und schlägt nicht an, die man, kaum daß man sie zu sich genommen hat, wieder von sich gibt« (»Illud autem vide, ne ista lectio auctorum multorum et omnis generis voluminum habeat aliquid vagum et instabile. Certis ingeniis immorari et innutriri oportet, si velis aliquid trahere quod in animo fideliter sedeat. [...] Non prodest cibus nec corpori accedit qui statim sumptus emittitur«).

7 Besonders häufig zur Zeit der sogenannten Lesesucht im ausgehenden 18. Jahrhundert. Man denke zum Beispiel an die Ausführungen über die ›Vielleserey‹ von Friedrich Burchard Beneken: »Das Gedächtnis gleicht dem Magen [...]. Wenn dieser mit Speisen [...] überladen wird, daß sie die Dauungskräfte übersteigen; so erzeugt sich kein gesunder Nahrungssaft, sondern ein druckender, fremder Brey, der viele Winde und Blähungen erzeugt« (Beneken: *Vielleserey*, S. 249).

Fülle solcher Dinge überwältigt«, erinnere er sich nicht, »woher sie stammen noch dass sie mir fremd seien«. ⁸ Bei aller Freude am Umgang mit den Klassikern will er einen »eigenen Stil« pflegen und die Schriften der Klassiker höchstens als »Leihgabe« verwenden. ⁹

Das Bedürfnis, sich gegenüber fremden Texten zu behaupten, nimmt im Laufe der Renaissance weiter zu, so dass die Freude an der Wiederentdeckung und Pflege der klassischen Tradition in einen offenen Konflikt mit dem eigenen Schreiben gerät. Repräsentativ ist in dieser Hinsicht die Stimme Montaignes. Trotz des kontinuierlichen Verweizens auf die *auctoritas* antiker Autoren wird bei ihm die Praxis des Zitierens zum Mittel der Selbstbeobachtung und Selbstäußerung, ¹⁰ und sein Verhältnis zu klassischen Vorbildern ist von der Angst überschattet, dass die Vorgänger die eigene Stimme trüben könnten: »Wenn ich schreibe, verzichte ich weitgehend auf die Gesellschaft der Bücher und meine Erinnerung hieran, damit sie die Darstellung meiner Gedanken nicht unterbrechen.« ¹¹

Die Angst vor dem Einfluss der Lektüren auf den eigenen Stil und Charakter nimmt dann in dem Maße zu, wie die Selbstbestimmung und -entfaltung allmählich zum Hauptgebot in der menschlichen Lebensfüh-

8 Petrarca: *Familiaria*, S. 514 (Fam. 22, 2: »turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim«).

9 Ebd., S. 514–516: »Sonst wollte ich meinen eigenen Stil haben und sogar einen ungepflegten und rauhen, aber immerhin einen von der Art eines bequemen Kleides und einen nach dem Mass meines eigenen Geistes verfertigten einem mir fremden vorziehen [...]. Ich bin einer, der sich freut, auf dem Pfad der Alten zu gehen, jedoch nicht wünscht, immer fremden Spuren zu folgen. Ich bin einer, der anderer Leute Schriften nicht wie ein Dieb, sondern zur guten Zeit als Leihgabe benützt, doch lieber, wenn immer möglich, die eigenen verwendet«. Zum Thema der Lektüre im Rahmen des europäischen Humanismus vgl. Lina Bolzoni: *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa Moderna*, Torino 2019.

10 Zu Montaigne und seinem Verhältnis zur literarischen Tradition, insbesondere zu seiner Zitierkunst vgl. u. a. Metschies: *Zitat und Zitierkunst*; Compagnon: *La seconde main*; Brousseau-Beuermann: *La copie de Montaigne*. Allgemein zu Geschichte und Funktionswandel des Zitierens vgl. (neben der eben erwähnten Studie von Antoine Compagnon) auch Berg: *Autorität und Schmuck*; Zima: *Zitat – Intertextualität – Subjektivität*; Arno Barnert: *Mit dem fremden Wort*, S. 25–47.

11 Montaigne: *Essais*, Frankfurt am Main 1998, S. 437 (*Essais*, Paris 1962, S. 852: »Quand j'écris, je me passe bien de la compagnie, et souvenance des livres, de peur qu'ils n'interrompent ma forme«).

rung avanciert.¹² Diese Entwicklung wird im 18. Jahrhundert, parallel zu einer sich verändernden Lesepraxis, besonders deutlich. Hatte bereits die Reformation die Bedeutung der Lektüre radikal verwandelt, so spricht man in Bezug auf das 18. Jahrhundert von einer »Leserevolution«: Anstelle des früheren wiederholten, »intensiven Lesens« einiger weniger religiöser Bücher setzt sich allmählich ein »extensives Lesen« vieler neuer, meist belletristischer Texte durch.¹³ Dieser Prozess geht mit der Emanzipation des Menschen aus religiöser und staatlicher Bevormundung einher, jedoch wird die Änderung der Lesegewohnheiten, vor allem wenn diese die Symptome einer Lesesucht aufweisen, auch als eine Bedrohung für die Selbständigkeit der Person betrachtet. Die Wirkungskraft des Lesens verbreitet sich wie nie zuvor – mit ihr auch die Angst, von fremden Suggestionen überwältigt zu werden. Bedrohlich ist das Phänomen nun für jeden Leser, und nicht nur für diejenigen, die selbst schriftstellerische Ambitionen hegen (diese werden im Übrigen zahlreicher denn je). Die Bücher und das Lesen schienen allmählich nicht nur alte Irrlehren zu bekämpfen, sondern auch die erstrebte Mündigkeit der Menschen zu bedrohen.

Unter diesen Umständen wird das Lesen zum bevorzugten Gegenstand der Reflexion und Kritik. Nicht nur durch eine konservativ orientierte Gesinnung, die am liebsten zu einer früheren, intensiven Lesepraxis zurückführen wollte,¹⁴ wurden die neuen Lesegewohnheiten verurteilt. Sie wurden einer kritischen Betrachtung unterzogen, auch von einem aufklärerischen, um die persönliche Selbständigkeit im Denken und Fühlen

12 Grundlegend zu diesem Phänomen in der europäischen Literatur sind die Reflexionen von Trilling: *Sincerity and Authenticity*. Über die Bedeutung von Authentizität im modernen ästhetisch-literarischen Diskurs vgl. auch Schlich: *Literarische Authentizität*; Knaller: *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs*; Mecke: *Der Prozess der Authentizität*; Sprengel: *Der Authentizitätsdiskurs der literarischen Moderne*; Assmann: *Authenticity*. Für eine Kritik an der verbreiteten Aufwertung subjektiver Authentizität in der ethisch-philosophischen Kultur der Moderne vgl. Taylor: *The Ethics of Authenticity*.

13 Vgl. Engelsing: *Die Perioden der Lesergeschichte*; ders.: *Der Bürger als Leser*. Vgl. aber auch die kritischen Anmerkungen zum Konstrukt einer »Leserevolution« von Wittmann: *Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?* Noch deutlicher wird die »Leserevolution« von Darnton: *First Steps Toward a History of Reading*, problematisiert.

14 König: *Lesesucht und Lesewut. Zum Wandel der Lesegewohnheiten am Ende des 18. Jahrhunderts* vgl. auch Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit*.

besorgten Standpunkt aus. Man kann hier an Rousseau, an seine Reflexion über die eigenen Lektüren, die seinen Geist mit »wunderliche[n] und romanhafte[n] Vorstellungen« anfüllten,¹⁵ sowie an die Lesediät, die für ihn vor allem in pädagogischer Hinsicht angebracht ist, denken: »Das Lesen ist die Geißel der Kindheit.«¹⁶ Am anschaulichsten wird vielleicht das Problem, wie so vieles andere, in den ›Leiden des jungen Werther‹ dargestellt: Der Held will seine Bücher nicht zurückhaben, er will ja nicht von fremden Einflüssen »geleitet, ermuntert, angefeuert« werden, da sein »Herz doch genug aus sich selbst«¹⁷ leben sollte – nur erweist sich im Laufe des Romans diese ersehnte Autarkie der Gefühle als Illusion, von den ersten Gesprächen mit Lotte bis zur Idealisierung des patriarchalischen Lebens, ja bis zum ostentativen Bezug auf eine literarische Vorlage beim Selbstmord übt die Literatur eine ständige Suggestion auf ihn aus.¹⁸

Fichtes und Bergks Anleitungen zur Kunst der Lektüre

Gerade die Leser von Goethes Roman lieferten mit ihrer Neigung zur Imitation des Helden einen unerhörten Beweis für die Suggestionskraft der Literatur. Auch infolge dieser Umstände, als Antwort auf eine sich ausbreitende »Lesesucht« entwickelte sich um 1800 eine Reflexion, die mit spätaufklärerischer Besinnung den Wert der Lektüre nicht grundsätzlich in Frage stellte, aber zur kritischen Distanz und zu einem selbständigen oder gar kreativen Lesen mahnte. Das Lesen sollte somit die Züge einer Auseinandersetzung zwischen Autor und Leser annehmen. Johann Gottlieb Fichte widmet sich dem Problem der »Vielleserei« in einer Vorlesung seiner ›Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters‹ (1806) und entwirft dort eine »Kunst zu lesen«. Für ihn war eine »ruhige Hingebung« vonseiten des Lesers durchaus nicht die richtige Haltung, um ein Kunstwerk zu genießen. Der Leser sollte vielmehr die Absicht des Dichters »völlig begreifen«

15 Rousseau: Die Bekenntnisse. S. 12 (Les Confessions, S. 8: »notions bizarres et romanesques«).

16 Rousseau: Emile oder Von der Erziehung, S. 122 (Emile ou De l'éducation, S. 357: »La lecture est le fléau de l'enfance«). Allerdings misst Rousseau der Lektüre einiger Texte und Romane, darunter seiner ›Nouvelle Héloïse‹, eine durchaus gesunde Wirkung bei. Vgl. Weinrich: Muss es Romanlektüre geben?; Roger Bauer: Einführung in einige Texte von Jean-Jacques Rousseau, ebd., S. 33–39.

17 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, S. 17.

18 Zu Werther als Leser vgl. Waniek: ›Werther‹ lesen und Werther als Leser; Vaget: Die Leiden des jungen Werther (1774), insb. S. 41–44.

und aus dem Werk »herauszuonstruieren vermögen«. ¹⁹ Noch aktiver sollte für Fichte der Leser von philosophischen oder wissenschaftlichen Büchern verfahren, indem er mit ihnen wie der experimentelle Forscher mit der Natur vorgehe: »ebenso ist der Autor zu unterwerfen einem geschickten und wohlberechneten Experimente des Lesers«. ²⁰ Somit nehme gleichsam der Leser eine dominante Stellung gegenüber dem Autor ein und werde, dem Diktum einer sich zu jener Zeit radikal verändernden Hermeneutik gemäß, den Autor »weit besser verstehen [...], als er sich selber verstand«. ²¹

Den Wert einer kritisch-autonomen Lektüre hatte einige Jahre zuvor Johann Adam Bergk in seinem Traktat über »Die Kunst, Bücher zu lesen« (1799) noch stärker betont. Jedes Buch sollte für Bergk den Leser zur eigenen »Composition« ²² auffordern. Dieses Ziel sei zu erreichen, indem die gewöhnlichen Machtverhältnisse zwischen dem Buch und dem Leser auf den Kopf gestellt würden: Man sollte sich nicht durch das Buch »als Sklaven behandeln« lassen, sondern dessen Stoff »als Selbstdenker bearbeiten, und ihn als Eigentum unseres Geistes behandeln [...], um ihn beherrschen zu können«. ²³ Auch hier ist die Affinität zu einer Hermeneutik, die ihre Aufgabe nicht mehr in der Erklärung einzelner unverständlicher Stellen sieht, sondern im nachempfindenden Verstehen der schöpferischen Kräfte des Autors, evident, denn für Bergk sollte der Leser nicht den »Sinn der einzelnen Worte verstehen, sondern das Ganze überschauen«. Ein besonders starker Akzent liegt jedoch auf der autonomen Kraft des lesenden Subjekts, denn alles soll »sich um unser Ich drehen, wie die Erde um die Sonne«. ²⁴

Im Rahmen der damaligen hermeneutischen Praxis erscheinen solche Anleitungen zum aktiven Lesen besonders radikal, weil sie nicht nur zum Verstehen, sondern zur eigenen Produktion anspornen. Fichte empfahl zwar, dass der Leser mit dem eigenen Kommentar nicht »zur Presse eile«, da sonst eine unendliche Kette von Schriften, Lektüren und Schriften

19 Fichte: Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters, S. 94.

20 Ebd., S. 91.

21 Ebd., S. 93. Zur Geschichte und Bedeutung dieser Formel in der Hermeneutik vgl. Bollnow: Was heißt, einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat?. Allgemein zur Entwicklung der Hermeneutik vgl. Szondi: Einführung in die literarische Hermeneutik.

22 Bergk: Die Kunst, Bücher zu lesen, S. 66.

23 Ebd., S. 63.

24 Ebd., S. 62.

entstehen würde;²⁵ er forderte jedoch ausdrücklich, den Akt des Lesens »mit der Feder in der Hand auf dem Papiere« vorzunehmen.²⁶ Auch Bergk betonte, dass der Leser »immer selbstthätig« sein und »beim Lesen der Dichter und beim Anschauen der Natur selbst dichten«²⁷ sollte. In beiden Fällen wird versucht, das lesende Subjekt vor den gefährlichen Wirkungen einer passiven Lektüre zu sichern, und diese Operation scheint sich erst in einer eigenen Produktion völlig zu realisieren. So kündigt sich jene potentiell unendliche »Proliferation« der Texte an, die Friedrich Kittler als Charakteristik der Zeit um 1800, im »kontinuierliche[n] Übergang von Autoren zu Lesern zu Autoren«,²⁸ hervorgehoben hat. Aus diesem Phänomen zog u. a. Novalis die Konsequenzen, wenn er bemerkte, der Leser solle »der erweiterte Autor« und damit die »höhere Instanz« sein,²⁹ denn »er macht eigentlich aus einem Buche, was er will«,³⁰ oder wenn er, den vielen Protesten gegen die »Vielschreiberei« zum Trotz, eine seiner Dialogfiguren behaupten lässt: »die Büchermacherey wird mir noch bey weiten nicht gehörig ins Große getrieben«.³¹

Der Leser am Rande des ästhetischen Diskurses im 19. Jahrhundert.

Diese Tendenz zum Übergang von der Rezeption zur Produktion, die jeden Leser zum potentiellen Autor macht, wurde jedoch viel häufiger als ein bedenkliches Phänomen betrachtet. Das Verhältnis zwischen Künstler und Rezipienten stellt zum Beispiel auch in der Schrift ›Über die bildende Nachahmung des Schönen‹ (1788) von Karl Philipp Moritz ein wichtiges Thema dar. Aber seine Ausführungen unterscheiden sich wesentlich von den oben erwähnten Anleitungen zur produktiven Rezeption und erscheinen in vielerlei Hinsicht paradigmatisch für die weitere Entwicklung des Problems. In seinem Aufsatz verneinte Moritz entschieden die Möglichkeit, das Schöne gedanklich zu begreifen, denn »es muß hervorge-

25 Fichte: Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters, S. 93: »jeder andere, der wirklich die Sache verstehen wollte, müsste wiederum mit meinem Commentar dieselbe Operation anstellen«.

26 Ebd.

27 Bergk: Die Kunst, Bücher zu lesen, S. 125.

28 Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900, 3., vollst. überarb. Auflage, München 1995, S. 139.

29 Novalis: Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub, S. 470.

30 Novalis: Teplitzer Fragmente, S. 609.

31 Novalis: Dialoge und Monolog, S. 664.

bracht – oder *empfunden* werden«. ³² Aber eine bloß rezeptive Empfindung des Schönen muss sich als unbefriedigend erweisen, wenn man erkannt hat, dass das Schöne »seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung«, ³³ das heißt im Schöpfungsakt, habe. Daher die Verführung zur tätigen Ausübung der Kunst auch bei denjenigen, die für Moritz keine eigentliche »Bildungskraft« haben – daher also der Dilettant und dessen Qualen, wenn er »durch tausend mißlungne Versuche seinen Frieden mit sich selbst« stört. ³⁴ Die Unterscheidung zwischen Künstlern und Dilettanten erscheint am Ende des 18. Jahrhunderts auch als ein Mittel, einer potentiell unendlichen Vervielfältigung von Texten und Kunstwerken vorzubeugen. Eine Trennung zwischen Produzenten und Rezipienten postuliert wohl auch Fichte (vor allem in Bezug auf die Dichtung), wenn er einräumt, die Kunst berufe »zwar Alle zum Mitgenusse, aber nur wenige zur Ausübung«; ³⁵ der Leser musste jedoch für ihn danach streben, seine Entfernung vom Dichter zu verkürzen. Anders bei Moritz: Während das »echte Schöne *selten*« bleibt, sollte derjenige, der nicht genügend schöpferische »Bildungskraft« besitzt, keineswegs versuchen, das Kunstwerk produktiv aufzunehmen, sondern erst durch sein »bescheidenes Zurücktreten« das Schöne genießen – soweit dies »mit der Natur seines Wesens bestehen kann«. ³⁶

Die Idee einer ebenbürtigen Begegnung oder gar einer Verwischung der Grenze zwischen Dichter und Leser bleibt also im ästhetischen Diskurs der Goethezeit eine Ausnahme. Noch entschiedener als bei Moritz werden oft die Rollen klar verteilt: Es wird zwischen Genie und Geschmack drastisch unterschieden und auch dadurch einer unkontrollierten Proliferation von Texten, die den Charakter einer literarischen »Anarchie« annehmen könnte, Einhalt geboten. Einerseits wird die geniale Originalität des Künstlers als eine »musterhafte« auf den Thron erhoben, ³⁷ andererseits die Interessellosigkeit von Lesern oder Zuschauern verlangt. Die frustrierenden oder gar verderblichen Wirkungen des Schönen beim Rezipienten, die bei Moritz noch ein wesentliches Gewicht

32 Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 974 (Hervorhebung von Moritz). Grundlegend hierzu die Ausführungen von Baioni: Goethe. Classicismo e rivoluzione, S. 84–90.

33 Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 974.

34 Ebd., S. 976. Zum Problem des Dilettantismus in der Goethezeit vgl. Koopmann: Dilettantismus; Veget: Dilettantismus und Meisterschaft.

35 Fichte: Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters, S. 94.

36 Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 977.

37 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 255.

hatten, werden somit aus dem ästhetischen Diskurs oft ausgeklammert. So erwähnt Friedrich Schiller zum Beispiel im zehnten Brief ›Über die ästhetische Erziehung‹ die »achtungswürdige[n] Stimmen«, die vor den Wirkungen der Kunst warnen, er teilt sogar deren Unbehagen vor der »verführerische[n] Macht des Schönen«;³⁸ aber er rückt gleich danach seine Ausführungen auf eine höhere, abstraktere Ebene: »Aber vielleicht ist die *Erfahrung* der Richterstuhl nicht, vor welchem sich eine Frage wie diese ausmachen läßt«.³⁹ Im Anschluss an diese Prinzipien wird im 19. Jahrhundert zum einen der Versuch unternommen, die Lesesucht durch die Kanonisierung weniger klassischer Autoren, gleichsam durch eine Rückkehr zum intensiven Lesen weniger Texte, einzudämmen.⁴⁰ Zum anderen bleibt der Leser im Rahmen einer Ästhetik, welche die Autonomie von Künstler und Kunstwerk nachdrücklich betont,⁴¹ eher am Rande des theoretischen Diskurses.

Einfühlungsästhetik

Selbst mit der sogenannten Einfühlungsästhetik⁴² in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ändert sich daran nicht viel. Zwar wird das wahrnehmende Subjekt ins Zentrum der Reflexion gerückt, und von seiner Fähigkeit, sein individuelles Leben auf die Außenwelt zu übertragen, wird die Schönheitserfahrung abhängig gemacht.⁴³ Aber dieses Interesse für die

38 Schiller: Über die ästhetische Erziehung, S. 598.

39 Ebd., S. 600.

40 Man denke an die Mahnung in einer Schulrede von Karl Morgenstern aus dem Jahr 1805: »Lies außer den Schriftstellern, die du deines gegenwärtigen oder künftigen Berufs halber lesen mußt, nur die classischen« (zit. nach: König: Lesezeit, S. 105). Über den Zusammenhang von Kanonbildung und Lesesuchttherapien vgl. Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr, S. 393–430.

41 Vgl. Stockhammer: Leseerzählungen, S. 205–210. Im Zusammenhang damit entsteht auch eine für die deutsche literarische Öffentlichkeit charakteristische »Dichotomisierung« der Dichtung und des Publikums, wie Stockhammer bemerkt (ebd., S. 211 f.). Allgemein zu diesem Phänomen vgl. Bürger *et al.* (Hg.): Zur Dichotomisierung.

42 Allgemein zur sogenannten Einfühlungsästhetik vgl. Curtis – Koch (Hg.): Einfühlung; Fontius: Einfühlung/Empathie/Identifikation; Perpeet: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik; Pinotti: Empatia.

43 Wie Friedrich Theodor Vischer es im Gegensatz zu seinen früheren Positionen formulierte, sei das »Schöne [...] nicht ein Ding, sondern ein Akt« (Vischer: Kritik meiner Ästhetik, S. 383).

Seelenvorgänge des betrachtenden Individuums entwickelt sich hauptsächlich im Rahmen der Naturästhetik und nicht der Kunstphilosophie.⁴⁴ Der Einfühlungsprozess funktioniert vorzüglich bei Naturphänomenen und erscheint gleichsam als eine Art intime, individuelle künstlerische Tätigkeit, als eine symbolisierende Projektion der eigenen Seele auf die Außenwelt, so dass die Einfühlung nicht zu Unrecht (und nicht ohne selbstkritische Intention) als eine »Einfüllung« bezeichnet worden ist.⁴⁵ Viel problematischer erscheint ein solcher Prozess angesichts literarischer Werke, die ihrerseits als Ergebnis einer einführenden Projektion vonseiten des Dichters aufgefasst wurden.

Dieser Komplexität versuchte Friedrich Theodor Vischer mit einem bemerkenswerten Satz Rechnung zu tragen: In die Gegenstände »fühlt sich der Mensch, fühlt uns der Künstler und Dichter hinein durch das mehrerwähnte innige Symbolisieren«.⁴⁶ Dass in beiden Fällen ein Prozess der symbolischen Übertragung stattfindet und damit ein syntaktischer Parallelismus möglich ist, kann über den Unterschied nicht hinwegtäuschen, denn im ersten Fall ist »der Mensch« Subjekt des »Symbolisierens«, im zweiten wird er, in grammatikalischer und psychologischer Hinsicht, zum Objekt dieses Prozesses.

Auch bei den Autoren, die sich in einem solchen theoretischen Rahmen mit der Dichtung auseinandersetzen, zum Beispiel Theodor Lipps, wird die Aufnahme literarischer Werke als eine »Einfühlung zweiter Stufe«⁴⁷ bezeichnet. Sie erscheint daher als Erschwernis für die Entwicklung einer systematischen Theorie. Trotz des Versuchs, durch die Aufmerksamkeit für formale Elemente (Klang, Rhythmus, usw.), die Wirkung der Dichtung auf körperliche Reize zu gründen,⁴⁸ wird der Hörer bzw. Leser mit einem ihm vorangegangenen Einfühlungsakt konfrontiert – er erkennt in der Dichtung ein Ich, »das durch die Worte hindurch zu uns redet«,⁴⁹ und sieht sich zu einer passiven Rolle genötigt. Damit dieses dichtende Ich nichts Fremdes oder gar Bedrohliches für den Leser habe, betont jedoch Lipps sofort, es sei ja »nichts anderes als – ich selbst [...].

44 Vgl. Curtis: Einführung in die Einfühlung, S. 19.

45 Stern: Einfühlung und Assoziation, S. 6.

46 Vischer: Kritik meiner Ästhetik, S. 287.

47 Lipps: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil, S. 504.

48 Dem entspricht das Gewicht der physisch-körperlichen Reize im Prozess der Einfühlung in konkrete Gegenstände, wie es etwa in der Theorie von Robert Vischer betont wird. Lipps hebt zunächst diese Elemente hervor, und rückt damit das »Spachkunstwerk« an das »Klangkunstwerk« heran (ebd., S. 487).

49 Ebd., S. 493.

Das ideelle Ich der Dichtung ist eben ein von mir e i n g e f ü h l t e s «.⁵⁰ Damit die Einfühlung andererseits nicht einer subjektiv willkürlichen Projektion des Lesers gleichkommt, wird letztlich jede Individualität preisgegeben. Das Ich des Künstlers und das Ich des Rezipienten begegnen einander und verschmelzen auf einer höheren Ebene, wo »mein ideelles, zugleich im Kunstwerk tatsächlich erlebtes Ich, in ein ideales sich verwandelt«.⁵¹ Im ästhetischen Genuss sollte für Lipps die Befreiung vom dem eigenen »realen Ich« erfolgen, an dessen Stelle ein »überindividuelles Ich« gesetzt wird.⁵² Mit dieser Lösung wird jede Spannung in dem Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Rezipienten ausgeglichen: Der ästhetische Genuss ist eben für Lipps der Ort, wo Subjekt und Objekt »ganz und gar *eines*« sind und ihr Verhältnis »das volle Gegenteil einer ›Zwiesprache« ist.⁵³ Diese Annahme einer grundsätzlichen Affinität oder gar einer monistisch gefärbten Identität zwischen Ich und Welt bleibt, bei allen unterschiedlichen Nuancen, mit denen die Theoretiker der Einfühlung dieses Problem behandelten,⁵⁴ ein durchaus verbreiteter Ansatz zur Lösung der Spannung zwischen Subjekt und Objekt der Einfühlung, zwischen dem eigenen und einem fremden Ich.⁵⁵

Hofmannsthals Interesse für solche ästhetischen Ansätze, wie es in einer Notiz mit Literaturliste zur »Ästhetik« aus dem Jahr 1894 belegt ist,⁵⁶ wurzelt vor allem in diesem Gedanken einer Alleinheit. In seinen Exzerpten aus Robert Vischers Aufsatz ›Ueber ästhetische Naturbetrachtung‹ (1893) liegt der Akzent eben darauf: »Der Mensch und die Dinge ausser ihm stammen von demselben Urschooss, sind tief aufeinander bezogen und angelegt« (SW XXXVIII, 268). Die Möglichkeit einer Verschmelzung von Dichter und Leser in einer allumfassenden Harmonie bleibt tatsächlich, bis in die späten Jahre hinein, ein häufiger und mannigfaltig variiertes Gedanke in Hofmannsthals Reflexion über das Lesen. Buch und Leser können bei ihm jedoch auch in einem Spannungsverhältnis stehen. Das

50 Ebd.

51 Lipps: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil, S. 88.

52 Ebd., S. 87 f.

53 Ebd., S. 88.

54 Einen Überblick findet man bei Geiger: Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung.

55 Die Bedeutung dieser grundsätzlichen Affinität zwischen Ich und Welt in der Einfühlungsästhetik stützt sich also auf ein allgemeingültiges Prinzip der Analogie (dazu Pinotti: *Empatia*, S. 191–199).

56 Vgl. SW XXXVIII, 268: Neben Friedrich Theodor Vischer und seinem Sohn Robert, erwähnt Hofmannsthal Groos, Volkelt u. a.

Problem thematisiert Hofmannsthal, wenn er 1891 sein Vermögen behauptet, das Eigene in einen fremden Text hineinzutragen: »Der beste Kritiker ist der, welcher nichts in ein Buch hinein und doch alles herausliest. Darum kann ich kein guter Kritiker sein« (SW XXXVIII, 108). Mit dem Gegensatz von Heraus- und Hineinlesen, der in mancher Hinsicht den Unterschied zwischen Interpretation und Gebrauch eines Textes vorwegzunehmen scheint,⁵⁷ bringt der junge Hofmannsthal die Leseproblematik auf den Punkt. Der Leser steht gleichsam vor einem Dilemma: Entweder projiziert er sich selbst in das Buch hinein und büßt darum die Möglichkeit einer realen Kenntnis des Werkes ein (er kann darum »kein guter Kritiker sein«), oder er lässt sich vom Text leiten und löscht dabei seine Individualität, da er »nichts« von sich ins Buch übertragen soll.

Wilhelm Dilthey

Wenn Hofmannsthal seine Fähigkeit zum Sich-Hineinlesen behauptet, will er sich offenbar gegen die Auslöschung der eigenen Person in der Lektüre, wie sie in einer historistisch geprägten Geisteswissenschaft theoretisiert wurde, wappnen. Denn selbst dort, wo im Laufe des 19. Jahrhunderts das Leseerlebnis zum Gegenstand einer gewissen Aufmerksamkeit wird, wie bei Wilhelm Dilthey, bleiben die Konturen und der Beitrag des lesenden Subjekts unbestimmt. Und es kann auch gar nicht anders sein, denn der Leser wird zwar aufgefordert, zur ästhetischen Gestaltung mit seiner »mitwirkende[n] Einbildungskraft«⁵⁸ beizutragen und sich somit dem Dichter anzunähern – der schöpferische »Vorgang im Dichter« kann aber demjenigen »in seinem Hörer oder Leser«⁵⁹ nur deswegen verwandt sein, weil es sich beim Letzteren um einen sekundären, imitativen Prozess handelt. So ähnlich »Schaffen« und »Genießen« auch sind, so bleibt doch für Dilthey eine feste Hierarchie bestehen – die Bedeutung der Kunst »wird nur verstanden, wenn man ausgeht von der Einwirkung der naturmächtigen, großen Seele des Künstlers« auf »ein aus allerhand Menschen-sorten gemischtes Publikum, das vom Großen fortgerissen« wird.⁶⁰ Der

57 Vgl. Eco: *Lector in Fabula*, S. 59.

58 Dilthey: *Die Einbildungskraft des Dichters*, S. 220.

59 Ebd., S. 194.

60 Wilhelm Dilthey: *Die drei Epochen der modernen Ästhetik*, S. 273. Nicht nur wird das Lesen in Diltheys Hermeneutik unter einem allumfassenderen Prozess des Verstehens subsumiert; der Leser erscheint auch nur als ein Mittel zur Wiedergabe der Individualität des Künstlers, seines Erlebnisses und Aus-

Leser oder der Betrachter kann dabei keine selbständige Anschauung entwickeln, denn die Künstler »zwingen die Menschen mit ihren Augen zu sehen«. ⁶¹

Die Legitimation einer solchen Macht erscheint jedoch höchst problematisch, wenn es in der Kunst- und Literaturgeschichte, wie Dilthey aus einer konsequent historistischen Perspektive heraus zuweilen beobachtet, »keine wahre Richtung im Gegensatz zu den falschen«, sondern nur eine Reihe von kämpferischen Auseinandersetzungen gibt: »Nun ist die Machtfrage da – keine Prinzipienfrage«. ⁶² Das ästhetische Erlebnis wäre dann nichts mehr als ein illusorischer Ersatz für die Leere des Daseins, wie Dilthey an anderer Stelle andeutet, wenn er in vielen Lesern das Bedürfnis sieht, »die dürftige Suppe ihres Lebens durch die großen Emotionen, welche mit geringem Aufwand aus der Leihbibliothek zu beziehen sind«, zu würzen. ⁶³ Das Problem wird von ihm erst durch einen abrupten Übergang von der psychisch-individuellen Dimension zu einer allgemeinen Sphäre, in der eine objektive Erkenntnis möglich ist, gelöst. Dieser für Dilthey charakteristische Sprung vom Individuellen ins Allgemeine, vom Psychischen ins Metaphysische ⁶⁴ kann man exemplarisch verfolgen, wenn er zunächst behauptet, »das Persönliche in den höchsten Wirkungen der Kunst« erkannt zu haben, im selben Zug aber hinzufügt, dass es »in der Persönlichkeit des Genies ein Allgemeingültiges und Notwendiges« gebe. ⁶⁵ Die Individualität löst sich auf, und so kann das Nacherleben des künstlerischen Ausdrucks zur objektiven Welterkenntnis führen. Der Leser lernt »durch Shakespeare verstehen, was auf der Bühne der Welt geschieht, und durch Goethe, was in der stillen Tiefe einer Menschenseele

drucks. Denn es scheint zu den Besonderheiten der Hermeneutik Dilthey zu gehören, dass sie nicht in der Erfahrung des Verstehens ihren eigentlichen Gegenstand hat. Vgl. Anz: Hermeneutik der Individualität, S. 63 f.: »tatsächlich überspringt sie das Verstehen, indem sie, aus dem vorherrschenden Interesse an der Individualität heraus, der Genesis von Individualität als eines gelebten Bedeutungszusammenhanges, als einer sich im jeweiligen Lebensverlauf herausbildenden Ausdrucksgestalt nachfragt. Deshalb kommt Dilthey nicht zu einem geklärten und konsistenten Begriff von Verstehen – auch nicht in seiner ausgebreiteten hermeneutischen Praxis, die, der systematischen Vorzeichnung folgend, genetisch verfährt«.

61 Dilthey: Die drei Epochen der modernen Ästhetik, S. 274.

62 Ebd.

63 Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters, S. 193.

64 Vgl. Anz: Hermeneutik der Individualität, S. 62.

65 Dilthey: Die drei Epochen der modernen Ästhetik, S. 276.

sich ereignet«. Es handelt sich dann nicht um das bloße Nachempfinden einer anderen besonderen Persönlichkeit, sondern um eine allgemeingültige Erkenntnis. Dem Leser schließe sich die »innere Bedeutung alles Äußereren, schließlich der ganzen Erscheinungswelt« auf.⁶⁶

Erst in späteren Jahren wird sich Hofmannsthal's Bewunderung für Dilthey zeigen.⁶⁷ Bereits im Frühwerk, obgleich hier eine direkte Anlehnung an sein Werk unwahrscheinlich ist,⁶⁸ stößt man jedoch auf Auffassungen des Verhältnisses von Künstlern und Publikum, die von Dilthey's Ausführungen nicht weit entfernt sind. In dem Aufsatz ›Eleonora Duse‹ (1892) behauptet er, dass man erst durch die Künstler das Wesen und den Sinn der Welt erkenne, und belegt dies mit einem Zitat aus Heine: »Die Natur wollte wissen, wie sie aussah und schuf sich Goethe« (SW XXXII, 60). Mit ähnlichen Argumenten preisen die Jünger im ›Tod des Tizian‹ das Werk des Meisters: »Er lehrte uns die Dinge sehen« (SW III, 49). Den Enthusiasmus für die mächtige Wirkung von Künstlern und Kunstwerken begleitet jedoch bei den um den alten Meister versammelten Jungen das Gefühl der eigenen Unselbständigkeit: »unsre Gegenwart ist trüb und leer, / Kommt uns die Weihe nicht von außen her« (SW III, 51). Nahe liegt die Frage, ob die vom Künstler aufgedrängten Gedanken und Ansichten auch hier, wie bei Dilthey, etwas »Allgemeingültiges und Notwendiges« oder bloß etwas »Anempfundenes« sind. Häufig wird beim frühen Hofmannsthal die Begeisterung für die Kunst mit der Angst vor einer epigonalen Anempfindung gekoppelt. »Von Malern lernt man sehen« (SW XXXVIII, 153), schreibt er 1892.⁶⁹ Ob diese Neigung, ja dieser Zwang, die Welt mit den Augen der Künstler anzuschauen, jedoch nicht der Grund von Claudios Klage in ›Der Tor und der Tod‹ sind – nämlich dass er »aus toten Augen« schaue und »durch tote Ohren« höre (SW III, 66)? Oder, mit Hofmannsthal's Worten aus dem oben zitierten Brief: »alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier«. ⁷⁰ Angesichts dieser Gefahr entwickelt sich beim jungen

66 Ebd.

67 Im Jahr 1911 mündet diese Bewunderung in einen panegyrischen Nachruf. Dazu König: Hofmannsthal, S. 26 f.

68 Dilthey wird 1894 zum ersten Mal in der bereits zitierten Liste von Titeln zur »Ästhetik« erwähnt (SW XXXVIII, 268). Es bleibt wohl fraglich, ob er die aufgelisteten Werke tatsächlich las. Die Schriften Dilthey's in Hofmannsthal's Bibliothek stammen aus späteren Jahren.

69 Ähnliches in einer weiteren Notiz aus dem Jahr 1898: »durch Maler sehen lernen« (SW XXXVIII, 413).

70 Hofmannsthal – Karg von Bebenburg: Briefwechsel, S. 92.

Hofmannsthal die Idee einer Lektüre, die schöpferisch sein will und von einem hermeneutischen Verstehensakt deutlich abweicht.⁷¹

Das Problem der entfremdenden Wirkung der Literatur, das Hofmannsthal aufwirft, bleibt auch in den folgenden Jahrzehnten eher am Rande der Theorie, selbst wenn darin der Leseprozess eine wesentliche Rolle spielt – denn die Eigenart des lesenden Subjekts wird tendenziell ausgeklammert, sei es in der phänomenologisch orientierten Theorie von Roman Ingarden über die Konkretisation des literarischen Kunstwerks, sei es in Gadammers Hermeneutik.⁷² Erst in späteren Jahren, im Laufe einer Akzentverschiebung, in der das Interesse gleichsam vom Dichter über das Werk auf den Rezipienten übergeht, rückt der Leser immer mehr ins Zentrum der theoretisch-kritischen Aufmerksamkeit. Man denke an die psychologische Leserforschung von Norman N. Holland, an die sich aus den Ansätzen von Gadamer und Ingarden entwickelnde Rezeptionsästhetik von Hans-Robert Jauß oder Wolfgang Iser,⁷³ sowie an die jüngsten Entwicklungen einer empirischen Literaturwissenschaft und an die neueren Impulse zur Emotionsforschung.⁷⁴ Oder man denke schließlich – und dies erscheint in Hinblick auf Hofmannsthal's Lesekunst ein besonders wichtiger Bezug – an die Theorie der Intertextualität, die von Julia Kristeva und anderen Intellektuellen des Kreises um *‘Tel quel’* vertreten wurde, derzufolge jeder Text »Absorption und Transformation eines anderen Textes«⁷⁵ innerhalb eines Universums sei, in dem die traditionelle

71 Auf diese grundlegende Divergenz zwischen Diltheys Hermeneutik und Hofmannsthal's Lesehaltung verweist Gerke: *Der Essay als Kunstform*, S. 96.

72 Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Bd. I (zu Diltheys »Verstrickungen in die Aporien des Historismus« S. 222–246).

73 Einem *theoretischen* Anspruch gemäß neigen Jauß und Iser dazu, von einzelnen individuellen Leseerfahrungen zugunsten von Lesermodellen und historischen Rezeptionsbedingungen zu abstrahieren. Vgl. Willand: *Lesermodelle und Lesertheorien*, S. 12: »Die Kritik von Seiten empirischer und damit auf den realen Leser bezogener Positionen an der Konstanzer Ästhetik ist jedoch insofern unberechtigt, als weder Jauß noch Iser ein Forschungsvorhaben formuliert hat, dass sich dezidiert auf reale (historische) Leser bezieht. Ihrem eigenen hermeneutischen Anspruch gemäß stellen sie stattdessen ein abstraktes Bezugssystem von Erwartungen als Grundlage ihrer Objektivitätsbemühungen in den Fokus ihrer Theoriebildung«.

74 Wegweisend für das Interesse an Emotionen und Gefühlen des Lesers das Buch von Anz: *Literatur und Lust. Über die Emotionen im Umgang mit der Literatur*, auch in rezeptiver Hinsicht und nicht ohne Bezüge auf Hofmannsthal, vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*.

75 Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, S. 348.

Rollenverteilung zwischen Dichter und Leser außer Kraft gesetzt und »die Distanz zwischen Schreiben und Lesen«⁷⁶ aufgehoben werde.

Der Standpunkt der Autoren: Einflussangst

Blickt man jedoch ins 19. Jahrhundert zurück, so soll man sich hauptsächlich den Schriftstellern zuwenden, um etwas Näheres über Genüsse und Gefahren der Lektüre zu erfahren. Häufig genug wird das Lesen in ihren Zeugnissen und Reflexionen als ein Problem dargestellt. In seinem ›Zibaldone‹ beobachtete zum Beispiel Giacomo Leopardi, dass ein sentimentaler Lesestoff unechte Gefühle wecken könne:

Viele verschaffen sich durch die Lektüre von Romanen und sentimentalen Schriften eine falsche Empfindsamkeit – wenn sie noch keine haben – oder verderben die echte Empfindsamkeit, die sie hatten. Seit je ein geschworener Feind allen Überschwanges, zumal was die Regungen des Gemüts und des Herzens betrifft, habe ich mich vor jener Krankheit wohl gehütet und stets versucht, die Natur durchaus frei und nach ihrem Sinn walten zu lassen.⁷⁷

Die Angst, dass die literarischen Affekte zur Affektation führen können, verbindet sich offensichtlich bei den meisten Autoren mit der Sorge um die eigene Originalität. Maßgeblich erscheint in diesem Zusammenhang eine Pointe von Rameaus Neffe im gleichnamigen Dialog: »Die Genies lesen wenig, treiben viel und bilden sich aus sich selbst.«⁷⁸ In einer vom Ideal des aus sich selbst schöpfenden Originalgenies geprägten produktionsästhetischen Perspektive musste ein leidenschaftliches Lesen zur Gefahr für den Autor werden. Um die Eigenart der eigenen Stimme vor Interferenzen zu schützen, mussten Maßnahmen gegen eine passive Hingabe an das Lesen getroffen werden.

76 Barthes: Vom Werk zum Text, S. 70 (De l'œuvre ou texte, S. 121).

77 Leopardi: Das Gedankenbuch, S. 22 (Zibaldone, Bd. I, S. 101: »Molti sono che dalla lettura de' romanzi libri sentimentali ec. o acquistano una falsa sensibilità non avendone, o corrompono quella vera che avevano. Io sempre nemico mortalissimo dell'affettazione massimamente in tutto quello che spetta agli affetti dell'animo e del cuore, mi sono ben guardato dal contrarre questa sorta d'infermità e ho sempre cercato di lasciar la natura al tutto libera e spontanea operatrice«).

78 Goethe: Rameau's Neffe, S. 701 (Diderot: Le neveu de Rameau, S. 432: »les génies lisent peu, pratiquent beaucoup et se font d'eux-mêmes«).