

DAS LICHT DER KÜNSTE: HUGO VON HOFMANNSTHALS *DIE FRAU OHNE
SCHATTEN* MIT BLICK AUF WALTER PATERS *THE RENAISSANCE*

by

Marlo Alexandra Burks

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
August 2011

© Copyright by Marlo Alexandra Burks, 2011

DALHOUSIE UNIVERSITY
DEPARTMENT OF GERMAN

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled “Das Licht der Künste: Hugo von Hofmannsthal's *Die Frau ohne Schatten* mit Blick auf Walter Pater's *The Renaissance*” by Marlo Alexandra Burks in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dated: 31 August 2011

Supervisor: _____

Readers: _____

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: 31 August 2011

AUTHOR: Marlo Alexandra Burks

TITLE: Das Licht der Künste: Hugo von Hofmannsthals *Die Frau ohne Schatten*
mit Blick auf Walter Paters *The Renaissance*

DEPARTMENT OR SCHOOL: Department of German

DEGREE: MA CONVOCATION: October YEAR: 2011

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions. I understand that my thesis will be electronically available to the public.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

Signature of Author

Inhalt

ABSTRACT	vi
Kapitel 1: Einleitung	1
1.2 <i>Walter Pater, Hugo von Hofmannsthal, und The Renaissance</i>	3
1.3 <i>Forschung über Die Frau ohne Schatten</i>	4
Kapitel 2: <i>The Renaissance, die Künste, und panta rhei</i> von Heraklit	7
2.1 <i>Schöne Gegenstände im Leben</i>	7
2.2 <i>Architektur</i>	11
2.3 <i>Skulptur</i>	13
2.4 <i>Malerei</i>	17
2.5 <i>Dichtung</i>	21
2.6 <i>Verhältnis der Künste zueinander: Die Musik als Paradigma und Anders-streben in der Kunst</i>	25
2.7 <i>Alles fließt, panta rhei</i>	28
2.7.1 <i>Erklärung der Bedeutung von Heraklits Diktum für Pater</i>	28
2.7.2 <i>Macht der Kunst mitten in der Strömung des Lebens:</i>	32
Kapitel 3: <i>Die Frau ohne Schatten</i> und die Künste	36
3.1 <i>Hintergrund</i>	36
3.2 <i>Erstes Kapitel der Erzählung: Einführung in die Motive</i>	38

Zusammenfassung	46
<i>3.3 Das zweite und dritte Kapitel der Erzählung: Die hässliche, vergängliche Welt der Menschen</i>	<i>47</i>
Zusammenfassung	52
<i>3.5 Das vierte Kapitel der Erzählung: Kunst, Teppich, Versteinerung</i>	<i>53</i>
Zusammenfassung	66
<i>3.6 Das fünfte und das sechste Kapitel der Erzählung: die Töne, der Ritus, das Fließende</i>	<i>66</i>
Zusammenfassung	70
<i>3.8 Das siebte Kapitel</i>	<i>70</i>
Zusammenfassung	80
Kapitel 4: Konklusion.....	81
Literaturverzeichnis	85

ABSTRACT

Hugo von Hofmannsthal's literarisches Verhältnis zu Walter Pater ist in der Sekundärliteratur schon belegt; trotzdem ist *Die Frau ohne Schatten* hinsichtlich dieses Verhältnisses nie analysiert worden. Diese Arbeit untersucht die Rolle der Künste (besonders der Architektur, Malerei, Dichtung, Musik und des Teppichs) in der Erzählung und verbindet diese Rolle mit der Ästhetik, die Pater in *The Renaissance* darlegte. Es wird gezeigt, dass die Kunst in ihrer verschiedenen Gestalten sehr eng mit der Handlung der Erzählung verbunden ist. Bei Pater und Hofmannsthal hat die Kunst sogar eine belebende Wirkung. Wichtige Merkmale der Kunst für Hofmannsthal und Pater sind das Verhältnis der Künste untereinander, die Idee, dass alles fließt (nach Heraklits *panta rhei*, Gr. *πάντα ῥεῖ*), und das Konzept des Anders-strebens. Die Welt der Kunst und die Welt der Wirklichkeit im alltäglichen Sinne werden durch ihre vieldeutige und zumal paradoxe Beziehung zueinander gezeigt.

Hugo von Hofmannsthal's literary relation to Walter Pater has already been established in the secondary literature; nevertheless, the *Frau ohne Schatten* has not been analysed with respect to this relation. This project investigates the role of the arts (especially that of architecture, painting, poetry, music and the carpet) in the story and connects this role with the aesthetics that Pater sets out in *The Renaissance*. It will be shown that art in its various forms is closely connected to the plot and action of the story. In the work of Pater and Hofmannsthal, art even has a vivifying or animating function. Important characteristics of art for Hofmannsthal and Pater are the relation of the arts to and amongst one another, the idea that all things flow (following Heraclitus' *panta rhei*, Gr. *πάντα ῥεῖ*), and the concept of *Anders-streben*. The world of art and the world of reality in its everyday sense will be shown through their ambiguous and even paradoxical relation to one another.

KAPITEL 1: EINLEITUNG

Worum geht es in Hofmannsthals Erzählung *Die Frau ohne Schatten*? In groben Zügen könnte man sagen: es geht um eine Fee aus dem Zauberreich, die einen sterblichen Kaiser heiratet. Sie wirft aber keinen Schatten, was bezeichnet, dass sie keine Kinder bekommt. Wenn sie nach einem Jahr noch keinen Schatten wirft, wird der Kaiser zu Stein werden. Um einen zu bekommen, muss sie endlich ihre Schuld erkennen. Diese allzu einfache Skizze identifiziert nur die Handlung. Aber es lohnt sich, wenn der Leser die Details der Erzählung durchleuchten lässt. Die Handlung ist zwar wichtig, aber genauso wichtig sind die Darstellung, die Motive, und die theoretische Hintergründe, die der Erzählung ihre Gestalt geben.

Mit der Frage der Kunst hat sich Hofmannsthal lange beschäftigt. Als Schriftsteller, Dichter, und Essayist ist das selbstverständlich. Aber die Kunst als Thema in dieser Erzählung wurde noch nicht hinreichend beschrieben.¹ Eine große Leistung wäre dann, das Werk Walter Paters zu analysieren, und vor allem *The Renaissance*. Seine Ästhetik enthält fast alle Diskussionspunkte, die in der Erzählung von Hofmannsthal vorkommen. Mit Blick auf Walter Paters *The Renaissance*, wird es klar werden, inwiefern die Künste ein Licht auf die Vielschichtigkeit der Erzählung werfen.

¹ Einige haben schon etwas über die Kunst geschrieben. Martin Erich Schmid, z.B., beschreibt die Rolle der Dichtung in der Oper und bzw. der Musik in der Erzählung. Harry E. Seelig hat die ganze wissenschaftlich Diskussion als geteilt zwischen „the purely literary preference of Rudolf Pannwitz and the essentially musical-theatrical judgment of Egon Wellesz“ charakterisiert, ohne aber das Werk Schmidts zu erwähnen (70). Für das Problem des ästhetischen Lebens, siehe Thomas Kovach: „The reuniting of the two couples symbolizes the reconciliation of the ethical and the aesthetic, the claims of life and beauty“ (383). Zu diesem Thema siehe auch Richard Alewyn und Ellen Ritter. Für die Rolle des Teppichs, siehe Hans-Günther Schwarz, *Orient - Okzident*.

Welche Kunstformen werden für *Die Frau ohne Schatten* wichtig sein und welche Funktion haben sie in der Erzählung? Pater beschreibt in *The Renaissance* die Merkmale der Architektur, Skulptur, Malerei, Dichtung und Musik; jede Kunstform wird in dem folgenden Kapitel ausführlicher analysiert werden. Ein wichtiges Element seiner Ästhetik ist ihr Verhältnis zum Leben – warum ist, zum Beispiel, Musik eine wichtige Kunstform für die Moderne? Was hat die Malerei mit dem mittelalterlichen Geist zu tun? Mit diesem Gedanken differenziert er die Kunstformen und ordnet sie nach ihrer Bedeutung im Zeit- und Kulturraum. Das Verhältnis der Kunstformen und der verschiedenen Merkmale der Kunstformen untereinander (nämlich *Anders-streben*, *Heiterkeit*, *Allgemeinheit*, und *intimité*) findet seine Parallelen im menschlichen Leben. Das heißt, seine Ästhetik muss im Zusammenhang mit dem Leben verstanden werden. Um das zu erklären, werden die *Conclusion* von *The Renaissance* und die Idee des Fließens (*panta rhei*, *πάντα ῥεῖ*) von großer Bedeutung sein.

Die Frau ohne Schatten ist kein Künstlerroman, aber die Künste sind von der Erzählung untrennbar. Wie bei Pater werden Architektur, Skulptur, Malerei, Dichtung und Musik in ihren Eigenschaften vorkommen. Das fließende Element (Wasser, aber auch Feuer) ist auch genauso wichtig für Hofmannsthals Erzählung wie für Paters Ästhetik. Die Verflechtung der Künste wird in der Erzählung weiterhin als Verflechtung des Lebens dargestellt; das Motiv des Knotens und Teppichs, als Beispiel dafür, wird in vielen wichtigen Stellen hervorgehoben. Die Erzählung ist zwar keine Umsetzung von *The Renaissance*, aber die Wichtigkeit der Künste in der Erzählung wird sich viel klarer zeigen, wenn der Leser *The Renaissance* kennt.

1.2 Walter Pater, Hugo von Hofmannsthal, und The Renaissance

Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Werk Paters ist gut belegt. Seine öffentliche Aufsätze und auch seine Briefe sind Beweis dafür, dass er seit der ersten Begegnung mit dem Werk Paters nie damit aufgehört hat, dessen Werk zu lesen und darüber nachzusinnen.² Ulrike Stamms umfangreiche Untersuchung über die typologischen Analogien und den genetischen Kontakt zwischen Pater und Hofmannsthal folgt vielen Motiven und Bildern, die hier auch diskutiert werden (besonders das Motiv des Fließenden), aber *Die Frau ohne Schatten* hat sie nicht analysiert. Robert Vilain hat die Rezeption ähnlicherweise diskutiert und die Auseinandersetzung zwischen Hofmannsthal und Pater im Hinblick auf das Ich analysiert.³ In “A German View of Pater” hat Wolfgang Iser die produktive Rezeption von Pater auch in dem Werk Hofmannsthals erwähnt, wie auch Penrith Goff, und Steve Rizza.⁴ Hans-Günther Schwarz betont die Kunst und das sinnliche Element in Paters Werk, was Hofmannsthal in seinem Werk weiterentwickelt.⁵ Die Sekundärliteratur macht klar, dass eine vielfältige Rezeptionsforschung schon entstanden ist.

Der Zusammenhang zwischen *The Renaissance* und der *Frau ohne Schatten* ist vielleicht nicht augenfällig. Schon in den 90er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hat Hofmannsthal Aufsätze produziert, die Pater und *The Renaissance* erwähnen oder

² Ulrike Stamm (12-15) hat dokumentiert, wo und wann Paters Name in Hofmannsthals Schriften (mitsamt Briefen und Notizen) auftaucht.

³ Siehe beide Artikeln von Robert Vilain.

⁴ Rizza und Goff betonen die Essays und Beschreibung des Kritikers. Für Goff ist auch die asketische Figur im Zusammenhang mit Paters *diaphaneité* ein wichtiges Thema.

⁵ Siehe Schwarz, “Moderne und Antike: Walter Paters *The Renaissance*. Bemerkungen zu einer englisch-deutschen Literaturbeziehung.”

diskutieren; Themen von *The Renaissance* hat er reiflich überlegt und verinnerlicht. *The Renaissance* schien in seinen späteren Perioden nicht im Vordergrund zu sein, obwohl er Pater wohl weiter und wieder gelesen hat. Warum denn soll *The Renaissance* für *Die Frau ohne Schatten*, die erst 1911 als Libretto für eine Oper entstanden ist, wichtig sein? Ich gehe davon aus, dass die Theorie und Ideen, die Hofmannsthal in *The Renaissance* las, für ihn immer noch relevant waren. Das heißt, er hätte *The Renaissance* nicht lesen müssen, als er *Die Frau ohne Schatten* schrieb. Die wirkenden Ideen waren schon lange in seinen Gedanken. *The Renaissance* ist das Buch Paters, das eine reiche Sammlung von Kunstdiskussionen enthält; es ist deshalb eine gute Grundlage für ein Projekt, das die Rolle der Kunst in der *Frau ohne Schatten* untersucht.

1.3 Forschung über Die Frau ohne Schatten

Es gibt relativ wenig Sekundärliteratur über *Die Frau ohne Schatten*, was allerdings kein Indiz für die Bedeutung des Werkes ist. In "Die Frau ohne Schatten: Hofmannsthal's Response to the Symbolist Dilemma" identifiziert Thomas Kovach die Elemente und Motive, die in den Werken der Symbolisten und in Hofmannsthals Erzählung zu finden sind, mit der Schlussfolgerung, dass Hofmannsthal die Ethik der Symbolisten nicht akzeptierte, aber die Ästhetik in seine Werke integrierte. Obwohl das Thema der Kunst für Kovach auch wichtig ist, hat er Pater nicht erwähnt. Die Kunst ist aber auch ein Thema für Kurt J. Fickert, der Hofmannsthals Erzählung im Zusammenhang mit den Gedanken Nietzsches diskutiert. Für Ellen Ritter ist *Die Frau ohne Schatten* ein erzählerisches Beispiel der Individuation durch die Gesellschaft und Kinder;

ähnlicherweise hat Judith Ryan die Erzählung als das beste Beispiel des hofmannsthalischen Prinzips der „allomatischen Lösung“ durch eine gegenseitige Verwandlung diskutiert (202).⁶ Helen Frink beschäftigt sich mit dem Motiv der Jagd im Werk Hofmannsthals und analysiert den Kontrast zwischen Liebe und Gewalt in der *Frau ohne Schatten*. Belma Çakmur hat die Erzählung ausführlicher durch ihre Symbole untersucht. Allerdings hat Çakmur die Rolle der Kunst nicht viel diskutiert. Andererseits sind die bildenden Künste und sogar Intermedialität (was man mit Paters *Anders-streben* vergleichen könnte) für Ursula Renner von großer Bedeutung, aber in ihrem umfangreichen Werk wird *Die Frau ohne Schatten* nicht behandelt. Das Werk von Martin Erich Schmid liegt meiner Arbeit am nächsten, denn er forscht wie die Musik und die Dichtung zusammenarbeiten, ineinanderfließen, und sich unterscheiden. *Die Frau ohne Schatten* ist für seine Forschung ein besonders wichtiger Text.

Diese Forschungsauswahl soll darauf hinweisen, dass die Kunst für Hofmannsthal ein sehr ergiebiges Thema ist; es gibt noch viel mehr zu untersuchen. Die Dreiheit Pater–Kunst–Hofmannsthal wird im Rahmen von der Erzählung diskutiert werden; dabei wird das Thema weiter erforscht und besser beleuchtet werden. Um das durchzuführen, wird die Ästhetik Paters zuerst entfaltet und analysiert werden. Die wichtigsten Themen werden dann zusammengefasst, um letztendlich in der *Frau ohne Schatten* identifiziert und analysiert zu werden, im Hinblick auf die Handlung und Kunstdiskussion der Erzählung. Die Erzählung soll für sich sprechen, aus sich selbst entfalten und in kein Muster gezwungen werden. Um mit Walter Pater zu sprechen: „What we have to do is to be forever curiously testing new opinions and courting new impressions, never

⁶ Sie bezieht sich auf Hofmannsthals *Ad me ipsum* (218-19).

acquiescing in a facile orthodoxy [...]. Philosophical theories or ideas, as points of view, instruments of criticism, may help us to gather up what might otherwise pass unregarded by us“ (“Conclusion” 152-53).⁷ Der mannigfaltige Charakter der Philosophie soll beachtet werden. Es wäre unrecht, die Erzählung nur als Umsetzung von Paters Theorie darzustellen; andererseits können manche Facetten von Hofmannsthals Erzählung mit Hilfe von Paters *The Renaissance* in neuem Licht erscheinen.

⁷ Obwohl ich nur ein Buch von Pater benutze – *The Renaissance* – finde ich es trotzdem wichtig darauf hinzuweisen, aus welchem Essay die Zitate genommen werden. Deshalb habe ich entschieden, nicht nur die Seitenzahlen, sondern auch den Titel des Essays anzuführen; ebenfalls so behandle ich die Conclusion und Preface.

KAPITEL 2: *THE RENAISSANCE*, DIE KÜNSTE, UND *PANTA RHEI* VON HERAKLIT

2.1 Schöne Gegenstände im Leben

Der Eingang zu der Kunstdiskussion ist für Walter Pater ein fein abgestimmter Sinn für das Schöne in Gegenständen. Seine Beschäftigung damit zeigt, inwiefern die Sinnlichkeit – oder, genauer gesagt, ein Feingefühl dafür – eine Rolle im menschlichen Leben spielt. Diese Kleinigkeiten geben Anlass zu Momenten, die man oft als etwas Bedeutendes, Sinnstiftendes, und sogar Prophetisches interpretieren kann – das, was die Kunst am besten vollbringt.

In seiner Analyse der mittelalterlichen Erzählung *Li Amitiez de Ami et Amile* und ihrer Betonung der Idee des Doppelgängers, die in Gegenständen zu sehen ist, beschreibt Pater die Bedeutung der zwei hölzernen und mit Gold und Juwelen verzierten Becher:

They cross and recross very strangely in the narrative, serving the two heroes almost like living things, and with that well-known effect of a beautiful object, kept constantly before the eye in a story or poem, of keeping sensation well awake, and giving a certain air of refinement to all the scenes into which it enters. That sense of fate, which hangs so much of the shaping of human life on trivial objects, like Othello's strawberry handkerchief, is thereby heightened, while witness is borne to the enjoyment of beautiful handiwork by a primitive people, their simple wonder at it, so that they give it an oddly significant place among the factors of a human history. ("Two Early French Stories" 6)

Dieses Zitat beinhaltet eine Reihe von Diskussionspunkten. Bemerkenswert ist, dass Pater in den schönen Gegenständen eine lebensähnliche Qualität erkennt: „almost like living things“. Die Becher versinnbildlichen die innere Verwandtschaft der zwei Hauptfiguren der Erzählung. Diese Bedeutung fördert Paters Diskussion über die Kunst und das Schöne, denn die Becher sind trotz ihrer Trivialität *schön*; dadurch erschaffen sie „wonder“. „Schön“ hier heißt nichts Objektives und Selbständiges, sondern hat mit dem

Leben und der Interpretationsfähigkeit zu tun. Er beschreibt an dieser Stelle keine ideale Kunst, sondern eine grundlegende menschliche Erfahrung. Selbst der raffinierte Aufbau des Satzes fördert den Sinn. „That sense of fate“ und „factors of human history“ rahmen diese Gegenstände ein; dabei werden sie zu Agenten in der menschlichen Erfahrung der Zeitlichkeit hervorgehoben.⁸ Diese „trivial objects“ bedeuten mehr als sie sind; es scheint zuerst seltsam bedeutend („oddly significant“), aber die Grundlage der Schätzung („so that“ impliziert Ursache und Wirkung) ist „their simple wonder at it“. Ähnlich wie Hegel identifiziert Pater eine Art Symbol in diesen schönen, bedeutenden Gegenständen. Für Hegel ist der Anfang der Kunst das Symbol, was in der Natur zu finden ist, und hat „im allgemeinen den Charakter der *Erhabenheit*“ (422). Das heißt für Pater die besondere Bedeutung und „sense of fate“, die man aber in den *Gegenständen* findet und der „sense of wonder“, der in dem Menschen entsteht. Dies ist wiederum mit der Verwunderung des Symbols verbunden, wie Hegel erklärt:

Die Verwunderung [...] kommt nur da zum Vorschein, wo der Mensch, losgerissen von dem unmittelbarsten, ersten Zusammenhang mit der Natur und von der nächsten, bloß praktischen Beziehung der Begierde, geistig zurücktritt von der Natur und seiner eigenen singulären Existenz und in den Dingen nur ein Allgemeines, Ansichseiendes und Bleibendes sucht und sieht. Dann erst fallen ihm die Naturgegenstände auf, sie sind ein anderes, das doch für ihn sein soll und worin er sich selbst, Gedanken, Vernunft wiederzufinden strebt. Denn die Ahnung eines Höheren und das Bewußtsein von Äußerlichem ist noch ungetrennt, und doch ist zwischen den natürlichen Dingen und dem Geiste zugleich ein Widerspruch vorhanden, in welchem die Gegenstände sich ebenso anziehend als abstoßend erweisen und dessen Gefühl beim Drange, ihn zu beseitigen, eben die Verwunderung erzeugt. (438)

Hegel spricht hier von *Natur*; seine Beschreibung der Herkunft der Verwunderung ist aber auch in Paters *Gegenständen* zu sehen. Pater wendet sich der Verwunderung und der

⁸ Vgl. Carolyn Williams: „What is initially approached in all its unique particularity soon becomes a vehicle for the abstract forces of history in general, forces that become visible only because they have been embodied or impersonated“ (8).

symbolischen Kraft der Dinge zu. Paters Beschreibung unterscheidet sich von Hegels, indem die Gegenstände künstlich sind. Die Einschätzung der schönen Dinge kann als Vorläufer der Dingbeschreibung Rilkes⁹ und der Bewertung der schönen Gegenstände im Ästhetizismus erkannt werden,¹⁰ was auch im Werk Hofmannsthals eine Funktion hat.

In Paters Schilderung der zweiten Erzählung, *Aucassin and Nicolette*, ist noch ein verwandtes Beispiel vorhanden. Hier werden die Szenerie und der Raum durch schöne Gegenstände erhellt: „There is a languid Eastern deliciousness in the very scenery of the story, the full-blown roses, the chamber painted in some mysterious manner where Nicolette is imprisoned, the cool brown marble, the almost nameless colours, the odour of plucked grass and flowers“ (“Two Early French Stories” 13). Hier wird die zweifache Eigenschaft des Tableaus beschrieben: sein sinnlicher und sein mysteriöser Aspekt.¹¹ Der

⁹ Vgl. Rainer Maria Rilke (208-14).

¹⁰ Vgl. Schwarz: „Für Rilke zeigt sich in diesen dekorativen Künsten eine Aufhebung der Subjektivität, die ‚vollkommene Verwandlung und Verzauberung ihres Hervorbringers‘ bewegt durch ‚Verzicht‘ oder ‚Absage‘ an den Zeitfluß. Kaschmirschals wie Spitzen illustrieren, um mit Herman Meyer zu sprechen, ‚was Rilke in der Kunst der ‚Dingwerdung‘ und ‚Dinghaftigkeit‘ versteht. Das Kunst Ding ist ein in sich geschlossener Kosmos, losgelöst von seinem Vorwurf wie von seinem Schöpfer“ (*Orient - Okzident* 190-91). Siehe auch Oscar Wilde über William Blake: „But it is very clear that he was one of the first to recognize what is, indeed, the very keynote of aesthetic eclecticism, I mean the true harmony of all really beautiful things irrespective of age or place, of school or manner. He saw that in decorating a room, which is to be, not a room for show, but a room to live in, we should never aim at any archaeological reconstruction of the past, nor burden ourselves with any fanciful necessity for historical accuracy. In this artistic perception he was perfectly right. All beautiful things belong to the same age“ (108).

¹¹ Das Wort *mysterious/mysteriös* soll im Zusammenhang mit dem Wort *mystic/mystisch* verstanden werden; das heißt, außerhalb des Bereiches der Sinne. Ein Zitat aus dem “Pico della Mirandola”-Aufsatz in *The Renaissance* genügt als Erklärung: „The word *mystic* has been usually derived from a Greek word which signifies *to shut*, as if one *shut one’s lips*, brooding on what cannot be uttered; but the Platonists themselves derive it rather from the act of *shutting the eyes*, that one may see the more, inwardly“ (24). In beiden

Zusammenhang zwischen den Rosen, der fast spürbaren Kälte des Marmors, dem Gras und noch anderen Blumen, der mysteriös bemalten Kammer und den namenlosen Farben ist der Ausdruck für diesen Aspekt. Die verbale Verbindung zwischen Raum und den etlichen darin gefundenen Gegenständen und zwischen dem Sinnlichen und dem Mysteriösen (dem Übersinnlichen) bildet die Atmosphäre der Szene. Ein Verständnis von dieser Verknüpfung ist entscheidend, um sich Paters Haltung anzunähern, und wird gegen Ende des Aufsatzes ausdrücklich und zusammenfassend wiederholt: „Here there are no fixed parties, no exclusions: all breathes of that unity of culture in which ‘whatsoever things are comely’ are reconciled, for the elevation and adorning of our spirits.“ (17) Hier wird weniger die Erhabenheit der Gegenstände behandelt, so wie bei Hegel, als ihre erhebende Kraft – die Betonung liegt auf „elevation and adorning of our spirits“ – das heißt, die Wirkung der Versöhnung zwischen dem Sinnlichen und dem Mysteriösen wird durch die Schönheit des Gegenstandes vermittelt, zugunsten des menschlichen Geistes. Der Schwerpunkt liegt darin, dass man diese Einheit durch die Schönheit ahnen und in der Schönheit entdecken kann. Noch zu sehen ist, wie die verschiedenen Kunstformen das Sinnliche und das Mysteriöse – später mit dem Geist identifiziert – harmonisch vereinen.

Fällen ist die Bedeutung das Ausschließen der Sinne, und doch wird dieses Unsinnliche durch die Sinnlichkeit geahnt. Man könnte dann einen Begriffskreis beschreiben, der, zum Beispiel, Folgendes umfasst: Geist, Inhalt, das Übersinnliche, usw. Dies wird später stark an Da Vincis *La Gioconda* zu erkennen sein.

2.2 Architektur

Es ist klar, dass der Raum eine große Rolle in dem Schaffen einer Atmosphäre spielt. Ebenso muss man den konstruierten Raum als Kunstwerk verstehen, um seine Wirkung zu wahrzunehmen.¹² In dem “Winckelmann”-Aufsatz, und teilweise in dem “School of Giorgione”-Aufsatz, beschreibt Pater die Fähigkeiten und Besonderheiten der Architektur als Kunst; dabei folgt er Hegel. Auffallend sind der Mangel der Sinnlichkeit und die Betonung auf dem symbolischen Aspekt, was allerdings eine natürliche Entwicklung vom Symbol in der Kunst bestätigt. „Architecture, which begins in a practical need, can only express by vague hint or symbol, the spirit or mind of the artist. He closes his sadness over him or wanders in the perplexed intricacies of things, or projects his purpose from him cleancut and sincere, or bares himself to the sunlight“ (“Winckelmann” 135). Architektur hat die besondere Fähigkeit, den künstlerischen Geist zu ahnen – sie bleibt vage und dadurch voller Geheimnisse – sie ist symbolisch und indirekt. „But these spiritualities, felt rather than seen, can but lurk about architectural form [...] not really sensuous at all [...]. The art of Egypt, with its supreme architectural effects, is, according to Hegel, a Memnon waiting for the day, the day of the Greek spirit, the humanistic spirit, with its power of speech“ (“Winckelmann” 135).

Die „spiritualities“ oder geistigen Momente, die in der Architektur „lurk“ – sie halten sich versteckt – sind wirksam, wenn das, was der Künstler ausdrücken will, auch unscharf und kaum oder gar nicht sinnlich ist. Das heißt, Architektur als Kunstwerk ist nicht zu unterschätzen; sie weist aber manchmal auf eine andere Kunst hin – die

¹² Erwähnenswert ist, dass Paters Herangehensweise auch hier viel mit jener von Hegel artikulierten gemeinsam hat. Das Thema wird aber nur kurz behandelt, indem Pater Hegel erwähnt. Für die Abwandlung Paters, siehe Iser, *Walter Pater* 97-98.

Skulptur. Bernard Richards behandelt das Thema und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen dem fließenden Licht und dem festen Gebäude:

To some extent the Heraclitean vision of the world in flux alarmed and perturbed him, but he managed to make himself psychologically at home in that vision, and although, in certain moods, the physicality, the materialism, the solidity of a building are a satisfying antidote to evanescence, in other moods their inert identity weighs heavily on his soul. Varying effects of light flickering over a building have the result of making it seem more evanescent and ephemeral than it actually is, and reducing the impression it conveys to a state of fluctuation and uncertain visual identity. (Richards 201-02)

Richards hat Recht, das Feste der Architektur im Gegensatz zu dem Flüssigen zu stellen, auch wenn die psychologische Perspektive diesem Projekt ungeeignet ist. Es geht nicht um Paters Vorliebe, sondern um den Zusammenhang der Künste, wie Pater ihn beschreibt. Dafür ist es auch sinnvoll, die Abgrenzung (und die mögliche Entgrenzung) der Künste in ihren Seinsweisen zu beachten. Man darf die Unterschiede der Künste also nicht zu simplifizierend darstellen. Architektur, zum Beispiel,

has its own laws – laws esoteric enough, as the true architect knows only too well – yet sometimes aims at fulfilling the conditions for a picture, as in the *Arena* chapel; or of sculpture, as in the flawless unity of Giotto's tower at Florence; and often finds a true poetry, as in those strangely twisted staircases of the *châteaux* of the country of the Loire, as if it were intended that among their odd turnings the actors in a theatrical mode of life might pass each other unseen; there being a poetry also of memory and of the mere effect of time, by which architecture often profits greatly. ("School of Giorgione" 85)

In diesem Abschnitt sieht man die subtile Verflechtung der Künste, die Pater als „*Andersstreben*“ bezeichnet. Dieser Begriff wird am Ende des Kapitels erklärt werden. Es genügt jetzt, darauf hinzuweisen, dass dies im Paradox des Sinnlichkeitsmangels und der gleichzeitigen sinnfälligen schweren Materialität eines Gebäudes erscheint.

2.3 Skulptur

Während die Architektur nicht explizit ist, erscheint die Skulptur als Darstellung des Menschen. Dazu besitzt die Skulptur, wie die Architektur, eine paradoxe Verknüpfung zwischen Bewegung und Stillstand, aber hier wird diese Verknüpfung nicht nur durch den Effekt des Lichts erschaffen. Viel mehr erhält die Skulptur selbst diese Charakteristik, dass sie zugleich bewegend und unbewegt ist.

In seiner Beschreibung der Skulptur führt Pater mehrere Begriffe ein.

Allgemeinheit, *Heiterkeit*, und *Intimité* sind die Stichwörter für die Skulptur, die ihre Grenzen demarkieren und die in den Aufsätzen über Luca della Robbia, Michelangelo und Winckelmann auftauchen.

Allgemeinheit – breadth, generality, universality – is the word chosen by Winckelmann, and after him by Goethe and many German critics, to express that law of the most excellent Greek sculptors, of Pheidias and his pupils, which prompted them constantly to seek the type in the individual, to abstract and express only what is structural and permanent, to purge from the individual all that belongs only to him, all the accidents, the feelings and actions of the special moment, all that (because in its own nature it endures but for a moment) is apt to look like a frozen thing if one arrests it. (“Luca della Robbia” 42-43)

Zum einen ist *Allgemeinheit* der universale, unbestimmte Aspekt der Skulptur, der „the breadth of humanity“ (43) beinhaltet. Zum anderen muss der Typus im Individuum gefunden werden. Zu dem erwähnt Pater die Zeitscharakteristik der Skulptur. „The special moment“ gehört dem Individuum. Wenn man versucht, diesen Moment festzuhalten, zu abstrahieren, erscheint er als etwas Starres, „like a frozen thing.“ Die Skulptur, von menschlicher Gestalt, zeigt das Menschliche – das Allgemeine, nicht das Individuum. Wenn man versucht, den Moment – der fließend ist – in der Skulptur zu halten, verliert er sein definierendes Merkmal. Der Moment wird zum Nicht-moment. Bemerkenswert hier ist die Trennung zwischen dem Leben des Individuums (mit der

Subjektivität verbunden) und der bildhauerischen Darstellung, die diese *Allgemeinheit* bewahrt. Die griechische *Allgemeinheit*, andererseits, soll man nicht als flach und üblich verstehen: „Hellenic breadth and generality come of a culture minute, severe, constantly renewed, rectifying and concentrating its impressions into certain pregnant types“ (“Winckelmann” 137). Der Zwiespalt zwischen *Allgemeinheit* und Partikularität ist als induktives und deduktives Folgern zu verstehen. Die „impressions“ werden von einzelnen Beispielen verallgemeinert. Andererseits ist die Verallgemeinerung ohne *Allgemeinheit* nicht möglich. Es wäre ein Trugschluss zu sagen, dass das Eine ohne das Andere bestehen könnte. Griechische Skulptur veranschaulicht seinen bestimmten Geist indem *Allgemeinheit* durch „certain pregnant types“ betont wird.

Zusammen mit *Allgemeinheit* wird *Heiterkeit* genannt, die Pater zu dem „Hellenic ideal“ zuschreibt (“Winckelmann” 137).

The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refracting, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice of the imaginative intellect. (“Winckelmann” 137)

Heiterkeit kann in jeder Zeit auftauchen. Sie ist aber für das griechische Ideal besonders prägend. Dazu bestehen *Heiterkeit* und *Allgemeinheit* nebeneinander in der griechischen Skulptur: „All that is accidental, all that distracts the simple effect upon us of the supreme types of humanity, all traces in them of the commonness of the world, it gradually purges away“ (“Winckelmann” 138-39). Während die *Allgemeinheit* „the commonness of the world“ aufhebt, ersetzt die *Heiterkeit* die „meaner world of our common days“ mit einer

„happy world of its own creation“.¹³ Diese Beschreibung hallt die Erhabenheit und erhebende Kraft des Symbols wieder, ist aber feiner abgestimmt.

Heiterkeit und *Allgemeinheit* der griechischen Skulptur führen zu einem dritten Merkmal: dem Mangel an *expression* oder *intimité* des inneren Lebens. *Heiterkeit* und *Allgemeinheit* waren „the Greek way[s] of relieving the hardness and unspirituality of form. But it involved to a certain degree the sacrifice of what we call *expression*“ („Luca della Robbia“ 43).¹⁴ Diese Ausdrucksfähigkeit wird aber später in der Skulptur von Luca della Robbia, und noch stärker in der von Michelangelo wieder auftauchen.

Dieser Mangel ist Beweis dafür, dass die griechische Skulptur auf die Erfordernisse der Modernität nicht antwortet.¹⁵ Jedoch zeigen Luca della Robbia und Michelangelo wie die Skulptur die Innerlichkeit teilweise reflektieren kann: „When Michelangelo came, therefore, with a genius spiritualised by the reverie of the middle ages, penetrated by its spirit of inwardness and introspection, living [...] a life full of intimate experiences, sorrows, consolations, a system which sacrificed so much of what was inward and unseen could not satisfy him“ („Luca della Robbia“ 43). Hier wird die griechische Skulptur mit „inwardness and introspection“ und „a life full of intimate experiences, sorrows, consolations“ kontrastiert. Es befindet sich in dieser Art Skulptur

¹³ Die Idee der Heiterkeit in der Kunst hat eine lange Geschichte. Es ist interessant zu merken, dass Pater das deutsche Wort benutzt – nicht nur weil er über Winckelmanns Beteiligung an der Kunst und Kritik schreibt. In *Wallenstein* ist diese Gegenüberstellung – Kunst vs. Leben – auch klar vorgeahnt: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ (Schiller 274). Pater assoziiert sich mit dieser Idee, die er zum Begriff für sein Werk macht.

¹⁴ Auf Seite 46 nennt er dieses Phänomen „*intimité*“.

¹⁵ Vgl. Schwarz. „Moderne und Antike“: „Im Verzicht auf die Darstellung von Handlung und Leidenschaft, den Hauptthemen der modernen Menschennachahmung, zeigt die griechische Skulptur einen Abstand zum Leben und seinen Zufälligkeiten“ (205).

eher „sorrow“ statt *Heiterkeit*, und „inwardness“ und *intimité* oder *expression* („intimate experiences“) statt *Allgemeinheit*. Das griechische Ideal wird aufgehoben, weil es nicht mehr genügend ist. Es ist diese *intimité* oder *expression*, die auch in Luca della Robbias Skulptur zu finden ist, und ist genau das, womit die Skulptur als Kunst außer sich strebt.¹⁶

„That characteristic [*intimité* oder *expression*] is rare in poetry, rarer still in art, rarest of all in the abstract art of sculpture; yet essentially, perhaps, it is the quality which alone makes work in the imaginative order really worth having at all.“ („Luca della Robbia“ 46). Pater betitelt seinen Michelangelo Aufsatz „The Poetry of Michelangelo“ mit Bedacht, denn der „master of live stone“ (49) geht weit über die griechische Skulptur hinaus, hinsichtlich ihrer Innerlichkeit, und, was dieses Projekt insbesondere betrifft, ihrer lebensähnlichen Bewegung. „With him the very rocks seem to have life. [...] And it is in this penetrative suggestion of life that the secret of that sweetness of his is to be found“ (49). Diese lebendige Qualität ist aber auch in der besten griechischen Skulptur zu finden: „Again, in the best Greek sculpture, the archaic immobility has been stirred, its forms are in motion; but it is a motion ever kept in reserve, and very seldom committed to any definite action“ („Winckelmann“ 139). Eine Spannung zwischen Bewegung und Stillstand dringt durch die Skulptur – eine übersinnliche Bewegung, die man nur spüren kann:

Greek sculpture deals almost exclusively with youth, where the moulding of the bodily organs is still as if suspended between growth and completion, indicated but not emphasised; where the transition from curve to curve is so delicate and elusive, that Winckelmann compares it to a quiet sea, which, although we

¹⁶ Vgl. Paters „Winckelmann“-Aufsatz: „Between architecture and those romantic arts of painting, music, and poetry, comes sculpture, which, unlike architecture, deals immediately with man, while it contrasts with the romantic arts, because it is not self analytical“ (135-36).

understand it to be in motion, we nevertheless regard as an image of repose [...].
("Winckelmann" 140)

Die künstlerische Darstellung der Zurückhaltung – der griechischen *Sophrosyne* so zu sagen – ist doch bewegend, wenn nur in ihren Kurven geahnt. Der Zeitfaktor wird durch die Betonung des Alters und des Alterns klar dargestellt, und es ist die „transition from curve to curve“, die Bewegung beschreibt und mit der die Zeit verbunden ist. Am markantesten ist aber der Vergleich mit dem Wasser. Winckelmann (durch Pater) spricht nicht nur von der Illusion des Bewegens in der Kontur des Steins; den Sinn des Wassers (als etwas Fließendes) überträgt er in den Stein.

2.4 Malerei

Griechische Skulptur ist durch *Heiterkeit* und *Allgemeinheit* kenntlich.

Bezeichnend für die Kunst des Mittelalters ist die Malerei.¹⁷ Die Eigenschaften der Malerei sind nämlich:

¹⁷ „Mittelalter“ hier bezeichnet nicht nur einen Zeitraum, sondern auch eine Qualität. „Sculpture corresponds to the unperplexed, emphatic outlines of Hellenic humanism; painting to the mystic depth and intricacy of the middle age [...]“ (Pater, „Winckelmann“ 148). Das Mittelalterliche zeigt schon einige Merkmale der Romantik. Die Gemälde, die Pater beschreibt, haben viel mit dem Geist der Renaissance – und folglich mit dem Geist der Romantik – zu tun. Kein Wunder, dass er die Malerei auch den romantischen Künsten zuschreibt. Es muss auch gesagt werden, dass es nicht um die Romantik *als Epoche* geht, sondern um etwas Gemeinsames, nämlich um den Geist. Trotzdem gibt es „romantische Künste“ die diesen Geist am klarsten ausdrücken. Siehe den Kommentar in Bezug auf „the romantic arts of painting, music, and poetry“ (135). Siehe auch Hegel über die Malerei: „Diese so in sich subjektiviert und ideellgesetzte Sichtbarkeit bedarf weder des abstrakt mechanischen Massenunterschiedes der schweren Materialität wie in der Architektur noch der Totalität sinnlicher Räumlichkeit, wie die Skulptur dieselbe [...]“ (147). Subjektivität ist für beide ein Merkmal der romantischen Kunst. Allerdings zeigt die Malerei diese Subjektivität nicht so klar wie die Musik oder die Poesie (Siehe Hegel 148-151). Wichtig zu verstehen ist, dass die Idee in jeder Kunstform und zu jeder Zeit zu finden ist; es besteht also eine grundlegende Verwandtschaft der Künste.

that true pictorial quality which lies between, unique pledge as it is, of the possession of the pictorial gift, that inventive or creative handling of pure line and colour. [...] It is the *drawing* – the design projected from that peculiar pictorial temperament or constitution, in which, while it may possibly be ignorant of true anatomical proportions, all things whatever, all poetry, all ideas however abstract or obscure, float up as visible scene or image: it is the *colouring* – that weaving of light, as of just perceptible gold threads, through the dress, the flesh, the atmosphere, in Titian's *Lacegirl* [...]. These essential pictorial qualities must first of all delight the sense, delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight alone become the vehicle of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer. ("The School of Giorgione" 84)

Die venezianische Malerei ist für Pater das Beispiel par excellence, denn die Künstler dieser Schule wussten: „painting must be before all things decorative, a thing for the eye, a space of colour on the wall, only more dexterously blent than the marking of its precious stone or the chance interchange of sun and shade upon it“ (“The School of Giorgione” 89). Das sinnliche, beziehungsweise das visuelle Element, ist das, was zur malerischen Kunst gehört, egal „whatever higher matter of thought, or poetry, or religious reverie might play its part therein, between“ (89). Das heißt nicht, dass die Idee die dahinter steckt unbedeutend ist; die sinnlichen Merkmale der Malerei kommen zum Vorschein, um ihre Auswirkung zu erhellen. Die Farben und die Linie vor allem, treten hervor und geben sich als etwas Modernes zu erkennen. Das bunte, dekorative Element wird in den folgenden Jahren als ein Kennzeichen der modernen Malerei identifiziert. „Der Wert des Bildes wird nicht in der Menschennachahmung, sondern in Farbe und Ornament gesehen“ (Schwarz, *Orient – Okzident* 166).¹⁸

¹⁸ Diese Betonung der Dekoration und Farbe ist ein Ausdruck der Faszination mit dem orientalischen Teppich: “Der Teppich [gilt] als Modell der Malerei der Moderne” (Schwarz, *Orient – Okzident* 305). Der Zusammenhang zwischen Malerei und dem Teppich hat Gauguin betont (305) und spielt auch eine Rolle in der *Frau ohne Schatten*, wie wir sehen werden.

„The School of Giorgione“ schildert, wie die sinnlichen Qualitäten von „drawing“ und „colouring“ einen Höhepunkt der Darstellung erreichen können. So eigenartig ist diese Stilrichtung, dass Pater sie „Giorgionesque“ nennt (94). Was ist daran besonders? „In the art of painting, [...] this perfect interpenetration of the subject with the elements of colour and design, depends, of course, in great measure, on dexterous choice of that subject, or phase of subject and such choice is one of the secrets of Giorgione’s school“ (95). Das Subjekt der Darstellung ist meistens etwas Vergängliches – ein Moment, der eine Geschichte mit Farben und Zeichnung beschreibt. So ein Gemälde beinhaltet „profoundly significant and animated instants, a mere gesture, a look, a smile, perhaps – some brief and wholly concrete moment – into which, however, all the motives, all the interests and effects of a long history, have condensed themselves, and which seem to absorb past and future in an intense consciousness of the present“ (95). Diese „concrete moments“ sind mit einer Andeutung der Vergänglichkeit durchdrungen, die als Musik und Wasser auftreten.¹⁹ „In [...] the favourite incidents of Giorgione’s school, music or the musical intervals in our existence, life itself is conceived as a sort of listening –

¹⁹ Musik und Wasser (und Licht) sind vergleichbare Symbole auch bei Hofmannsthal. Vgl. Schmidt (besonders Seite 158). Es ist aber bemerkenswert, dass auch Gauguin diese Verbindung zwischen der Musik und der Farbe betont: „Et quel rôle joue la nature ou la copie de la nature (j’entends la nature qui se voit)? Dans l’art décoratif, rien ou à peu près rien; seul le rôle que veut bien lui assigner le peintre, pauvre en imagination créatrice [...] La couleur devient dans cet art essentiellement musicale. Nous aimons dans la cathédrale entendre cet ordre, traduction auditive de nos pensées; la couleur est, au même point, une musique, polyphonie, symphonie, le nom qu’on voudra [...]“ (26-27). Gauguin spricht hier von den bunten Glasfenstern. Es würde den Rahmen der Diskussion sprengen, das Verhältnis zwischen Gauguin, Pater und Hofmannsthal genauer zu beobachten; es ist jedoch hilfreich zu sehen, wie die Gedanken Paters sich in der Kunst manifestieren. Da die Malerei und die Farben – und vor allem der Zusammenhang der Künste -- auch eine wichtige Rolle in der *Frau ohne Schatten* spielen, ist es auch nicht vom Thema abschweifend, dieses Beispiel anzuführen.

listening to music, to the reading of Bandello's novels, to the sound of water, to time as it flies" ("The School of Giorgione" 96). Die Darstellung einer Kunstform in der Malerei dient als Verknüpfung mit der anderen Kunstform – in diesem Falle, mit der Musik, die in ihrem Verlauf dem fließenden Wasser ähnelt. Wieder dargestellt wird der Zusammenhang zwischen Bewegung und Stillstand. Aber noch mehr gehört zu dieser Schule: „And it is with gold dust, or gold thread, that these Venetian painters seem to work, spinning its fine filaments, through the solemn human flesh, away into the white plastered walls of the thatched huts“ (97). Das ornamentale, filigrane Gold ist fast so (durch-)fließend wie Wasser, Zeit, und Musik. Diese Abbildung wird auch für Hofmannsthal äußerst eloquent sein.

Die mysteriöse Qualität der Malerei wird am klarsten in Leonardo da Vincis *La Gioconda* offenbart. Das Gemälde, wie die Szenen von der „School of Giorgione“, bringt die Vergangenheit und die Gegenwart zusammen, mitsamt dem inneren Leben des Menschen. „All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias“ ("Leonardo da Vinci" 80). Die vergangene Welt, die vergangenen Kulturen, das Schöne und das Schmerzliche schildert Da Vinci durch Zeichen und Farben, durch „drawing“ und „colouring“. Aber das Gemälde ist mehr als eine Sammlung von vergangenen Ideen. Es bekundet etwas *Ewiges*.

She is older than the rocks among which she sits; like the vampire she has been dead many times, and learned the secrets of the grave [...] and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and hands. The

fancy of a **perpetual life**,²⁰ sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea. (80)

Da die Figur der Mona Lisa „the symbol of the modern idea“ ist, muss jetzt erklärt werden, was diese moderne Idee behauptet, oder fragt, auch wenn die Verkörperung [„embodiment“] eine von der „old fancy“, den mysteriösen und mystischen Eigenschaften der Kunst ist: „But for Leonardo the distinction is absolute, and, in the moment of *bien-être*, the alchemy complete: the idea is stricken into colour and imagery: a cloudy mysticism is refined to a subdued and graceful mystery, and painting pleases the eye while it satisfies the soul“ (72-73). Hans-Günther Schwarz hat präzise erklärt, dass die moderne Idee in Paters „Conclusion“ zu finden ist – nämlich, der „Prozeß der ständigen Veränderung und Auflösung alles Festen, Bestehenden“ („Moderne und Antike“ 205).²¹ Obwohl *La Gioconda* von der modernen Idee durchdrungen ist, ist die Form von der „old fancy“ beeinflusst. Die Künste, die die moderne Idee am wesentlichsten verkörpern, sind Dichtung und Musik.

2.5 Dichtung

We have seen that the development of the various forms of art has corresponded to the development of the thoughts of man concerning humanity, to the growing revelation of the mind to itself. Sculpture corresponds to the unperplexed, emphatic outlines of Hellenic humanism; painting to the mystic depth and intricacy of the middle age; music and poetry have their fortune in the modern world. („Winckelmann“ 148)

²⁰ Hervorhebung von mir.

²¹ Vgl. Stamm, die den temporalen Aspekt betont (57).

Mit diesen Sätzen erklärt Pater im Umriss, wie die Kunstformen die geistige Entwicklung des Menschen ausdrücken. Das heißt nicht, dass jedes Kunstwerk genau mit dieser allgemeinen Bemerkung übereinstimmt (dies wird in den folgenden Unterkapiteln weiter diskutiert). Trotzdem ist es erforderlich, dass diese Übereinstimmung erkannt wird, vor allem in der Dichtung und Musik, um Paters Darstellung der Modernität zu verstehen. Das Entscheidende für Pater ist das sinnliche Element der Kunst – das, was uns erlaubt, die Künste zu unterscheiden und vergleichen. „All art has a sensuous element, colour, form, sound – in poetry a dexterous recalling of these, together with the profound, joyful sensuousness of motion, and each of them may be a medium for the ideal“ (134). Dichtung, im Gegensatz zu den anderen Kunstformen, ist besonders fähig, sich alle Kunstformen ins Gedächtnis zu rufen – und in sich hervorzurufen. Diese Fähigkeit existiert zwar in manchen Kunstwerken die, streng genommen, keine Werke der Dichtkunst sind.²²

„Let us understand by poetry all literary production which attains the power of giving pleasure by its form, as distinct from its matter. Only in this varied literary form can art command that width, variety, delicacy of resources, which will enable it to deal with the conditions of modern life“ („Winckelmann“ 148). Pater sagt nicht, dass die Form höher geschätzt wird als der Inhalt; die Form gewährt Vergnügen und führt den Betrachter in die „happy world“ der Kunst – auch wenn der Inhalt tragisch oder traurig ist. Hier geht es um die Merkmale der Dichtung, die durch die Form erkennbar sind.

²² Vgl. Die Dichtung in Architektur („School of Giorgione“ 85) und die Musik in Malerei („The School of Giorgione“ 95).

Wie man die Sprache benutzt, bestimmt die Kunst der Sprache. Die Briefe von Abelard und Heloïse sind ein Beispiel dafür, auch wenn sie aus dem Mittelalter stammen, denn sie zeigen eine Freiheit, die durch die lateinische Form geäußert wird.

Abelard and Heloïse write their letters – letters with a wonderful outpouring of soul – in medieval Latin; and Abelard, though he composes songs in the vulgar tongue, writes also in Latin those treatises in which he tries to find a ground of reality below the abstractions of philosophy, as one bent on trying all things with their congruity of human experience, who had felt the hand of Heloïse, and looked into her eyes, and tested the resources of humanity in her great and energetic nature. (“Two Early French Stories” 5).

Diese zu der Zeit ungewöhnliche Anwendung der lateinischen Sprache ist eine Art Befreiung. Die Welt der Sinne wird durch die lateinische Sprache, die in der Regel der Philosophie und anderen Wissenschaften gehört, ins Freie gebracht. Hier spürt man die „medieval Renaissance“:

In that poetry, earthly passion, with its intimacy, its freedom, its variety – the liberty of the heart – makes itself felt; and the name of Abelard, the great scholar and the great lover, connects the expression of this liberty of heart with the free play of human intelligence around all subjects presented to it, with the liberty of the intellect, as that age understood it. (2)

Diese Freiheit besteht aus der Sinnlichkeit der Form – in der Dichtung durch „expression“, durch Äußerung. Die Briefe von Abelard und Heloïse sind auf diese Weise modern, wenn man die „Renaissance“ als eine Bezeichnung der Modernität versteht.²³

Diese Freiheit der Sprache ist in dem Mittelalter höchst bemerkenswert: die wissenschaftliche Welt und die Welt der Liebe sind nicht mehr klar getrennt; die Sprache fungiert als ein wandelbares Medium zwischen zwei Welten. Durch diese Wandelbarkeit zählen die Briefe als Beispiel moderner Kunst in dichterischer Form.

²³ Vgl. Schwarz, “Moderne und Antike” 205.

Die Flexibilität und Vielfältigkeit der Dichtung wird auch in dem Werke Joachim du Bellays veranschaulicht. In seinem Lied *D'un vanneur de ble aux vents*, stellen die geschickt gebrauchten dichterischen Elemente (das heißt, die Sprache) eine fast konkrete Welt der Sinne dar:

One seems to hear the measured motion of the fans, with a child's pleasure on coming across the incident for the first time, in one of those great barns of Du Bellay's own country, *La Beauce*, the granary of France. A sudden light transfigures some trivial thing, a weather-vane, a windmill, a winnowing-fan, the dust in the barn door. A moment – and the thing has vanished, because it was pure effect; but it leaves a relish behind it, a longing that the accident may happen again. (“Joachim du Bellay” 113)

Die Wörter des Gedichts sind nicht nur Beschreibungen; sie weisen eine geschaffene Welt vor. Das Licht im Gedicht scheint durch die Wörter – durch die Form – und erfüllt das, was der Dichtung geeignet ist: „that true poetical quality, which is neither descriptive nor meditative merely, but [which] comes of an inventive handling of rhythmical language“ (“The School of Giorgione” 83). Dies wird bekundet, zum Beispiel, indem „one seems to hear the measured motion of the fans.“ Durch die Sinnlichkeit der Form entwickelt sich eine andere Welt, wie die von Bellay – *La Beauce*. Diese andere Welt ist die „happy world“ in der Dichtung, „generating around itself an atmosphere with a novel power of refracting, selecting, transforming, recombining the images it transmits“ (“Winckelmann” 137).

Die dichterische Qualität ist auf keine metrische Dichtung beschränkt. Die Romane von Goethe und Victor Hugo zeigen auch das moderne menschliche Befinden, indem sie die Verstrickungen des Lebens schildern, „in which certain groups of noble men and women work out for themselves a supreme *dénouement*. Who, if he saw through all, would fret against the chain of circumstance which endows one at the end with those

great experiences?“ (“Winckelmann” 149). Die Frage – wie kann man Freiheit in dieser Verstrickung finden – ist das Thema der modernen Kunst: „What modern art has to do in the service of culture is so to rearrange the details of modern life, so to reflect it, that it may satisfy the spirit. And what does the spirit need in the face of modern life? The sense of freedom“ (“Winckelmann” 148). Goethe, Hugo, du Bellay und die Briefe von Abelard und Heloïse sind einige Beispiele, die, durch ihre Umgestaltung der Details des Lebens und insbesondere durch ihre Sprache, eine Möglichkeit anbieten, die Seele durch die Kunst zu befriedigen.

Beim ersten Auftreten ist es zu bewundern, dass Pater diesen Trieb, die menschliche Freiheit zu behandeln, nicht nur in der (zeitlichen) modernen Kunst sieht, sondern auch in der im zwölften Jahrhundert entstandenen Kunst. Aber hier werden der Geist und die Form betont, und diese Idee der Modernität hebt die historische Zeit auf, indem sie sich als eine Entgrenzungsbewegung zeigt. Diese Entgrenzung ist keine Vernichtung der Unterschiede, sondern gleichzeitig eine Art Befreiung und Umdefinieren der Künste. Die Kunstformen zeigen, wie die Kunstwerke ineinander fließen und nach einander streben.

2.6 Verhältnis der Künste zueinander: Die Musik als Paradigma und Anders-streben in der Kunst

Für Pater unterscheiden sich die Kunstepochen voneinander und haben doch einen bestimmten Geist gemeinsam. Dadurch wird das Vorkommen einer Figur wie Winckelmann möglich: „because Winckelmann, coming in the eighteenth century, really

belongs in spirit to an earlier age“ (“Preface” xxxiii). Die Kunstformen zeigen eine ähnliche Dualität von simultaner Selbstbestimmung und Entgrenzung.

Um diesen Zusammenhang zu verstehen, müssen zwei Begriffe kurz geklärt werden. In „The School of Giorgione“ erwähnt Pater Matthew Arnolds Aufsatz, „Pagan and Medieval Religious Sentiment“ durch seinen Gebrauch des Begriffes „imaginative reason.“²⁴ Wichtig ist, dass sowohl die Sinne als auch der Verstand in der Rezeption der Kunst und der Kunstformen teilnehmen:

In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference; and a clear apprehension of the opposite principle – that the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind – is the beginning of all true æsthetic criticism. For, as art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the ‚imaginative reason‘ through the senses, there are differences of kind in æsthetic beauty, corresponding to the differences in kind of the gifts of sense themselves. (“The School of Giorgione” 83)

Es scheint, dieser Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten ist genau das, was das wechselhafte Streben der Kunst ermöglicht. Die Kunst strebt weder nach Inhalt noch Form, sondern nach der Aufhebung von beiden: „Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject matter“ (88). Dieses Streben wird als „Anders-Streben“ – der zweite Begriff – präzisiert, weil das Streben nach dem Zustand einer anderen Kunstform gerichtet wird, nämlich nach der Form der Musik. Nun, wie es schon gezeigt wurde, gilt *Anders-streben* auf eine Weise für alle Kunstformen. Malerei kann Elemente der Dichtung beinhalten, und das Beispiel von „The School of Giorgione“ zeigt, wie die Musik eine prominente Rolle in der Kunstform des Zeichnens und der Farben spielen

²⁴ Vgl. Matthew Arnold 230.

kann. Dies ist eine „partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces“ (85). Die gegenseitige Kräftigung ist keine Auslöschung der Eigenschaften der verschiedenen Kunstformen, sondern eine Eigenschaft der Kunst selbst. So ist es mit dem gemeinsamen Streben der Kunst: „*All art constantly aspires towards the condition of music*. For while in other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it“ (86). Man könnte es so formulieren: Die Kunstformen verflechten sich miteinander mit einem Faden, wie das Gold, das Pater in „The School of Giorgione“ beschreibt:

[I]n Italy all natural things are as it were woven through and through with gold thread, even the cypress revealing it among the folds of its blackness. And it is with gold dust, or gold thread, that these Venetian painters seem to work, spinning its fine filaments, through the solemn human flesh, away into the white plastered walls of the thatched huts. (97)

Die Darstellung wird dann zum bildlichen Ausdruck oder zu einem Gleichnis, das den Sinn der zusammenhängenden Kunstformen überträgt. Dass dieser Faden in den natürlichen Dingen zu finden ist, sollte seinen Wert in der Kunst nicht schmälern. An dieser Stelle wäre es auch sinnvoll, weiter von Pater zu zitieren. Er unterscheidet zwischen Natur und Kunst auf folgende Weise:

In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a few moments on the wall or floor: is itself, in truth, a space of such fallen light, caught as the colours are in an Eastern carpet, but refined upon, and dealt with more subtly and exquisitely than by nature itself. (84-85)

Wie der Künstler das Licht – oder das Gold, oder die Farbe – behandelt: daraus ergibt sich ein Kunstwerk. Die Kunstformen werden mit diesem goldenen Faden zusammen

verflochten. Es bleibt unklar, ob diese Verflechtung den Zustand des *Anders-strebens* ermöglicht, oder umgekehrt, oder ob sie nebeneinander bestehen. Man kann Folgendes daraus interpretieren: Die Idee der Verflechtung ist selbst mit der Idee des *Anders-strebens* verflochten.

Ulrike Stamm interpretiert Paters Darstellung des *Anders-strebens* als dreifacher Begriff. *Anders-streben* heißt: „zum einen die Vorstellung einer gegenseitigen Anregung der Kunstgattungen, zum andern die Idee der Einheit von Form und Stoff, für die die Musik als paradigmatisch angesehen wird, und drittens die Konzeption eines bewegten Stillstands der künstlerischen Form, die sich aus einem konzentrierten Moment entfaltet“ (119). Diese Einteilung führt zu dem nächsten Thema – zu der heraklitischen Dynamik.

2.7 Alles fließt, panta rhei

2.7.1 Erklärung der Bedeutung von Heraklits Diktum für Pater

Die Sekundärliteratur ist sich in zumindest einer Sache einig: für Pater ist die Tragweite der Idee des Fließenden von wesentlicher Bedeutung. Diese Einstimmung entsteht aus den Gedanken, die der letzte Aufsatz der *Renaissance* vermittelt. Wolfgang Iser identifiziert den Doppelaspekt des Lebens, in dem die Wandlungsfähigkeit des Menschen und seine Forderungen gegeneinander stoßen.²⁵ Im Zusammenhang mit der modernen Fassung der heraklitischen Idee nennt Hans-Günther Schwarz Paters Begriff der

²⁵ Vgl. Iser: „Einerseits prägt sie den Menschen, indem sie jenes *white paper* [*Misc. Studies* S. 177 Library Edition London, 1910] beschreibt und ihm dadurch die Wandlungsfähigkeit mitteilt, die mit dem Auftauchen und Verschwinden eines neuen Milieus zwangsläufig gegeben ist; andererseits aber empfindet der scheinbar determinierte Mensch die Wirklichkeit als unablässige Forderung, die von ihm Antworten heischt“ (*Walter Pater* 28).

Renaissance „ebenfalls Ausdruck des Fließenden“ (Schwarz, „Fest und Flüssig“ 26). Ulrike Stamm wendet sich in ihrem Kapitel „Figuren der poetischen Zeit“ auf folgende Weise an Paters „Conclusion“: „Paters ‚Conclusion‘, die ihren Ausgang nimmt von der wissenschaftlich erwiesenen Auflösung alles Bestehenden, dem modernen Herakliteismus, endet so mit der Forderung nach dem gesteigerten Augenblick, der vornehmlich von der Kunst erfüllt wird, ohne aber in ihr aufgehoben zu werden“ (74). Bernard Richards nennt Pater „a votary of the ephemeral and the transient“ (201). Robert Vilain beschreibt auch den Hauptgedanken in Paters „Conclusion“: „The argument of the ‚Conclusion‘ is that the self is a coincidental conglomerate of discrete elements. Life is flux, and external reality is only held up and given form by the accident of a moment of perception. [...] The goal of life is to intensify perception and refine one’s ability to continue perceiving [...]“ („Wer lügt, macht schlechte Metaphern“ 740).

Neben dem Thema des Fließenden ist das Thema der Verstrickung oder des Webens bedeutend. Die verschiedenen Gestalten des Lebens sind von verflochtenen Fäden konstruiert, aber sobald man tiefer hineinschaut, sieht man die Unbeständigkeit, die das Leben bezeichnet: „That clear, perpetual outline of face and limb is but an image of ours, under which we group them – a design in a web, the actual threads of which pass out beyond it“ (Pater, „Conclusion“ 150). Mit dieser Bemerkung bildet Pater einen Gegensatz zwischen der anscheinend stabilen Gestalt und dem fließenden, sich ständig verändernden Zustand des Lebens. Der Zustand steht nicht, sondern fließt, und ist, so gesehen, ein Paradox. Das was *ist*, wird ständig etwas anderes. Auch bemerkenswert ist, dass das Leben auf subtile Weise mit der Kunst verglichen wird. Das Wort „design“ ruft den formalen Aspekt der Kunst hervor, und die „threads of which [design] pass out

beyond it“ wiederholen die Idee des *Anders-strebens*. Pater verknüpft diese Schilderung mit dem sich ständig erneuernden Feuer: „This at least of flame-like our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways“ (150). Die heraklitische Flamme ähnelt dem Leben, aber hinter dieser Darstellung steckt die Kunst als Modell, denn die Kunst wurde schon als etwas Fließendes und Strebendes bezeichnet.

Die formale Ähnlichkeit hat aber ihren Gegenpol. Die Beschreibung der Kunst wurde bis jetzt als vorwiegend positiv angesehen. Die ähnliche Beschreibung des Lebens ist aber etwas melancholischer:

Analysis goes a step further still, and assures us that those impressions of the individual mind to which, for each one of us, experience dwindles down, are in perpetual flight; that each of them is limited by time, and that as time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; all that is actual in it being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is. To such a tremulous wisp constantly reforming itself on the stream, to a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by, what is real in our life fines itself down. It is with this movement, [...] that analysis leaves off – that continual vanishing away, that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves. (151-52)

Während die Kunst als *anders-strebend* beschrieben wurde und mit *Heiterkeit* verbunden ist, wird die Erfahrung als Lebensablauf, statt Lebenslauf beschrieben. Die Richtung der Bewegung des Ablaufs ist eher negativ: „dwindles down“ ist die vielleicht stärkste Beschreibung dieser negativen Bewegung. „Perpetual flight“ betont auch die Bewegung *von* etwas statt *nach* etwas. „Limited by time“ beschreibt Einschränkung statt Erweiterung. Die Wirklichkeit ist das, was schon vergangen ist – der Mensch kann sie nicht behalten. Die Wirklichkeit ist ständig passé – infolgedessen ist das Relikt oder das Übrige selbst nicht festbleibend, sondern auch vergänglich. Selbst das, was übrig bleibt,

bleibt nicht. Dies führt zu einer Identitätsbeschreibung: „that continual vanishing away, that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves.“ Diese markante Äußerung ist, wie die Gestalten, die der Mensch wahrnimmt, von Fäden gewebt, die über den Satz hinaus führen: „continual vanishing away“ ist mit dem Wasser und dem Feuer – und der Musik – vergleichbar; dass wir uns [„ourselves“] „strange“ sind, beschreibt nicht das Streben nach dem anderen, sondern die Selbstentfremdung. „Perpetual“ nimmt einen Sinn von Belastung an und ist paradoxerweise mit „limited by time“ kontrastiert. Der durch die Zeit beschränkte Mensch ist mit dem „perpetual, weaving and unweaving“ belastet. Man denkt wieder an Da Vincis Mona Lisa, die auch das Zerfließen der Zeit erfahren zu haben scheint: „and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one“ (“Leonardo da Vinci” 80). Der Ausschnitt kann jetzt auch von der Perspektive der Musik und Ewigkeit verstanden werden. Musik scheint etwas Vergängliches zu sein, nur in den „changing lineaments“ noch spürbar, und „fancy of perpetual life“ ist hier als eine zeitüberwindende Sammlung von Momenten dargestellt. Das Gesammelte ist aber auch fließend, wie die „sound of lyres and flutes“. Und was sind diese gesammelten Erfahrungen, die von Ewigkeit geprägt sind? Das Weben, was durch das Entweben²⁶ ergänzt wird. Die Gestalt verschwindet mit dem

²⁶ Ich habe versucht, die Einheit des Wortes „Weben“ mit seinem Gegenteil zu behalten, wie Paters „weaving“ und „unweaving“.

Entweben, eine neue Gestalt wird durch das Weben geformt, und so weiter. Wieder wird sie erlöst werden und wieder wird sie verschwinden.²⁷

2.7.2 Macht der Kunst mitten in der Strömung des Lebens:

Carolyn Williams schlägt vor, dass man Paters Ästhetik im Zusammenhang mit Geschichte versteht, und umgekehrt, dass sein Geschichtsverständnis von seiner Ästhetik geprägt ist: „he realizes at the same time that history itself is in part the result of an aesthetic reconstruction“ (4). Diese Verbindung zwischen Zeit und Kunst ist aber nicht nur in dem Entwicklungsprozess der Kunst zu sehen, sondern auch in der Verbindung zwischen Kunst und Leben. Was man für das zeitbegrenzte Entschwinden des Lebens braucht, ist eine Art homöopathisches Gegengift: nämlich die Kunst.²⁸ „For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments’ sake“ („Conclusion“ 153). Das heißt, Kunst existiert, um den Momenten im Leben eine „quickened, multiplied consciousness“ zu geben. Das Partizip „quickened“ hat zweierlei Bedeutung, die meines Wissens bis jetzt

²⁷ Vgl. Stamm: „In dem Bild des Webens, das hier für die menschliche Existenz steht [„that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves“], klingt der Mythos der Parzen an, die den Lebensfaden des Menschen spinnen. Indem Pater aber das Leben des Menschen nicht nur als Weben, sondern auch als Auflösung des Gewebten beschreibt, nimmt er Auflösung und Tod, die im Mythos der Parzen durch das Ende des gewebten Fadens dargestellt werden, in das Leben hinein“ (68). Die weitere Bedeutung des Teppichs als Bild des Kosmos in der *Frau ohne Schatten* wird später diskutiert werden.

²⁸ Man könnte an das Gedicht Goethes denken: „Der Deutsche Dankt“: Heiliger Ebusund, du hast’s getroffen! | Solche Heilige wünschet sich der Dichter: | Denn gerade jene Kleinigkeiten | Außerhalb der Gränze des Gesetzes, | Sind das Erbtheil wo er, übermüthig, | Selbst im Kummer lustig, sich bewegt. | Schlangengift und Theriak muß | Ihm das eine wie das andre scheinen, | Tödten wird nicht jenes, dies nicht heilen [...]“ (41).

nicht völlig erklärt wurden. Ulrike Stamm hat die erste Bedeutung klar dargestellt und die zweite fast gegriffen, so wie ich sie verstehe: „Intensivierung des Moments und Beweglichkeit sind die zwei Forderungen, die sich in dem folgenden berühmten gewordenen Satz verbinden: ‚To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life‘“ (71). Die erste Bedeutung von „quickened“ ist dann natürlich diese Schnelligkeit, die Beschleunigung des Lebens – und dadurch die Intensivierung. Aber die zweite Bedeutung von ‚to quicken‘ – etwas älter, aber genauso passend – ist, das Leben einzuflößen, oder beleben. Das heißt, erst in diesem Moment, wird die Erfahrung *lebendig*, was Pater eine Art Weisheit nennt: „Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most“ (“Conclusion” 153). Nun kann man verstehen, wie es möglich ist, dass, „While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist’s hands, or the face of one’s friend“ (152). Pater führt den Leser zurück zum Symbol und zur Schönheit der Gegenstände und Kleinigkeiten. Aber besonders durch die Kunst wird die Seele einen Augenblick lang entfesselt. Hier ist das entsprechende Gegengift für die „awful brevity“ (152) des Lebens. Das ist das Entweben im befreienden Sinne.

2.8 Zusammenfassung und Erklärung des Verhältnisses zwischen der Verflechtung der Künste und der Idee des Fließenden.

Der Anfang dieses Kapitels hat sich mit den schönen Gegenständen beschäftigt. Diese Gegenstände haben das Merkmal, dass sie den Geist durch Schönheit ansprechen. Man könnte sagen, dass diese Gegenstände nach dem Zustand der „Kunst“ streben; umgekehrt wurde es bewiesen, dass die Kunst im Ästhetizismus gegen Ende des Jahrhunderts eben mit diesen schönen Gegenständen und Ornamentik sich beschäftigt. Die verschiedenen Kunstformen sind wiederum *anders-strebend* in zweierlei Weise: sie streben gegenseitig nach einander, und sie streben alle nach dem Zustand der Musik – nach der Vereinigung von Form und Inhalt: „For it is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form“ (“The School of Giorgione” 88). Die Musik präsentiert auch das Fließende als Kunstwerk und dadurch ist sie am fähigsten, auf die moderne *conditio humana* zu erwidern.

Well! We are all *condamnés*, as Victor Hugo says: we are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve – *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*: we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among ‘the children of the world,’ in art and song’. (“Conclusion” 153)

Das Leben ist zeitbegrenzt und zerfließend. *Panta rhei* ist das Schlagwort für das Leben und für die *conditio humana*. Das Leben selbst ist keine Krankheit, aber um die Schmerzen dieser Verurteilung zu lindern, gibt es ein Mittel: das Leben *schön* zu machen, leidenschaftlich zu leben, die Kunst ins Leben zu bringen, und das Lebendige in der Kunst zu entdecken. Die Musik entspricht dem jetzigen menschlichen Zustand am

besten, nicht nur in ihrer befreienden Synthese von Form und Inhalt, sondern auch in ihrem fließenden Wesen.

Die heraklitischen Gedanken führen die Ästhetik Walter Paters. Aber Vilain zeigt einen Mangel auf:

[The] Conclusion of *The Renaissance* stresses the theory of flux [...] and offers only slight acknowledgement of the equally important component, namely Heraclitus' conviction that ,in some fashion the diversity of appearances is underpinned or colligated by some single thing or stuff.' *Marius*, however, gives a fairer picture, and one more amenable to Hofmannsthal. He absorbs Heraclitus' real message, via Pater, in that his symbols incorporate the ,animation' that results from partaking of the totality of existence. ("Wer lügt macht schlechte Metaphern" 60)

Wie Hofmannsthal Paters ästhetische Theorie in seiner Erzählung *Die Frau ohne Schatten* benutzt ist die nächste Frage. Alle die bis jetzt diskutierten Elemente in Paters *Renaissance* – Symbol, die Kunstformen, *Anders-streben*, das Weben, Bewegung und Stillstand – tragen große Bedeutung für die Entwicklung der Erzählung Hofmannsthals und ihre Darstellung, ihre eigene Kunstform. Dieses „partaking of the totality of existence“ wird untersucht und diskutiert. Inwiefern folgt Hofmannsthal der Paterschen Darstellung der Kunst in seiner Erzählung, und wo und wie weicht die Erzählung von *The Renaissance* ab?

KAPITEL 3: *DIE FRAU OHNE SCHATTEN* UND DIE KÜNSTE

In diesem Kapitel wird die Erzählung von Hofmannsthal hauptsächlich kapitelweise analysiert werden, mit der Voraussetzung, dass die Beschreibungen, die Handlung, und die Motiv-Wiederholungen in Übereinstimmung mit Walter Paters *The Renaissance* stehen. Wie behandelt Hofmannsthals Erzählung die Themen, die in *The Renaissance* auftauchen?

3.1 Hintergrund

Die Quellen der *Frau ohne Schatten* sind viele und verschiedene. Die Motive stammen aus europäischen und orientalischen Märchen und aus der Musik. Goethe, Gozzi und E.T.A. Hoffmann, *Tausendundeine Nacht*, und Mozarts *Die Zauberflöte* stehen alle im Hintergrund des Werkes. Der Stoff der Erzählung wurde zuerst als Oper konzipiert und auch als solche vollendet. Dass Hofmannsthal aber gleichzeitig den Stoff als Märchen ausgedacht hat, zeigt, dass die Kunstformen von Anfang an ein Thema waren. In einem Brief an Richard Strauss (15. Mai 1911) hat Hofmannsthal erklärt: „Hätten Sie mich vor die Wahl gestellt, es gleich zu machen oder auf Ihre Musik dafür zu verzichten, so hätte ich das letztere gewählt“ (*Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 414). Das heißt nicht, dass die Musik ihm unwichtig war; er hätte sich lieber die Zeit genommen, um das Märchen zu verbessern und weiterzuentwickeln, denn er sah vieles darin. Die Idee war ihm schon klar, wie sein Brief an Ottonie Degenfeld (5. September 1912) zeigt: „Die einige Einsicht in das Ganze, auch Eberhards Bemerkungen gaben mir dann eine Menge Details und Übergänge die ich seitdem vielfach notiere, so

daß ich jetzt sagen kann, daß dieses ganze Gedicht innerlich wirklich dasteht, also in gewissem Sinn gerettet ist“ (*Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 414).

Allerdings war dieses Werk Hofmannsthals schwerste Arbeit.²⁹ Die Mühe, die er sich gegeben hat, wurde oft während des Krieges notwendigerweise unterbrochen. Außerdem hatte diese neue Form einige Schwierigkeiten. Am 4. Oktober 1917 schrieb er an Rudolf Pannwitz Folgendes:

Die Arbeit [für die Oper] ist fertig geworden im Juli 1914, knapp vor dem Kriegsausbruch. Dann aber hat etwas eingesetzt, das Sie gut verstehen werden: die Lust, das Gedichtete noch einmal zu dichten, in ganz anderer Form: als Erzählung. [...] Die Erzählung könnte viel viel schöner werden als die dramatische, d.h. Opernform, aber es gibt in ihr große Schwierigkeiten, in der mythischen Erfindung die zu leisten ist. (Die Opernform hat ganz barocke Betrügereien, Möglichkeiten eines trompe l’oeil wie die barocken Architecturalmalereien, über solche Schwierigkeiten hinwegzutäuschen, sie zu eludieren.) (*Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 418)

Trotz der Unterbrechungen waren die Kunstformen immer ein Thema. Dies macht er noch klarer, indem er zwischen der Oper und dem Märchen auf folgende Weise unterscheidet. In einem Brief (4. November 1919) an Raoul Auernheimer schrieb er:

Der Schluß – ja mein Gott, das letzte Kapitel des Märchens ist eben der Schluß eines Märchens – wo alles bildhaftes Geschehen und beinahe alles stummes, zauberhaftes, im Kleinsten symbolhaftes Geschehen ist, alles Magie für das innere Auge – und der Schluß der Oper ist eben ein Opernschluß, ganz genau ein Opernschluß, nicht Schluß eines Dramas (einen solchen könnte ich Ihnen skizzieren) sondern Schluß einer Oper, wo vier Personen gleichzeitig den Mund aufmachen u. ihr Inneres aussprechen u. es wird eben ein Quartett daraus! (*Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 418)

Hofmannsthal hat die Erzählung völlig bewusst als Erzählung geschrieben. Er wollte die passende Kunstform finden. Mit diesem Ziel vor Augen, ist es sinnvoll, das Werk Paters auch in Betracht zu ziehen.

²⁹ Siehe den Brief, der am 7. Juli 1917 an Rudolf Borchardt geschrieben wurde: *Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 418.

3.2 Erstes Kapitel der Erzählung: Einführung in die Motive

Die sieben Kapitel der Erzählung sind Abschnitte der Handlung. Jedes enthält Motive, die schon in Paters *Renaissance* diskutiert wurden. Außerdem ist die Ausarbeitung in manchen Stellen so ausgestaltet, dass es sich lohnt, auf diese Stelle näher einzugehen. Im ersten Kapitel werden fast alle Motive vorgelegt. Es ist deshalb wichtig, sich mit diesem Teil intensiv zu beschäftigen, um die Fäden zu erkennen und damit den Entwurf des Textes in seinem Zusammenhang mit Paters *Renaissance* rekonstruieren zu können.

Die Beschreibung der Umgebung am Anfang der Erzählung schafft eine bestimmte Atmosphäre und zieht die Grenzen, die in der Erzählung überschritten werden. Der Kaiser und die Kaiserin leben im Sommer in einem Gemach, dessen Lage „auf der obersten Terrasse“ liegt (*Die Frau ohne Schatten* 109). In dieser ersten Beschreibung wird der Wohnort als etwas Märchenhaftes dargestellt. Auch wenn die Fee-Kaiserin nicht mehr in ihrem Zauberreich wohnt, ist dieses Reich auch von dem hässlichen Leben entfernt. Die Amme ist jedoch damit unzufrieden: „In ihrer Einbildung verweilte sie, wie so oft, mit dem ihr anvertrauten Feenkinde noch auf der einsamen kleinen Insel, umflossen von dem ebenholzschwarzen Wasser des Bergsees, den die sieben Mondberge einschlossen, wo sie stille abgeschiedene Jahre verbracht hatten“ (109). Belma Çakmur hat sehr darauf geachtet, wie Hofmannsthal auf verschiedene Weise Wasser dargestellt hat: im Geisterreich ist die Insel vom „ebenholzschwarzen Wasser“ umflossen, das heißt, begrenzt: „[D]ies deutet an, dass hier kein Fortströmen, sondern ein geschlossener Kreisstrom herrscht, eine Welt, die in sich geschlossen, vollkommen ist, ohne der Zeit

unterworfen zu sein“ (207). Die Situation ist doch etwas komplizierter als Çakmurs Interpretation andeutet. Das Geisterreich ist zwar wie eine vervollkommnete Phantasiewelt, wo man „verweilen“ kann. Die Amme könnte zu dem Geisterreich sogar sagen: Verweile doch! Du bist so schön. Diese Welt ist aber nicht völlig zeitlos, auch wenn sie nicht der Zeit unterworfen ist: hier hat die Amme „stille abgeschiedene Jahre verbracht“ (*Die Frau ohne Schatten* 109). Diese Welt ist zwar umgrenzt, ruhig, und nicht durch rasche Bewegungen markiert.³⁰ Allerdings sind ihre Grenzen halbdurchlässig. Diese Welt ist nicht fest, auch wenn ihre Bewegungen sanft fließend sind, wie die Verwandlungsfähigkeit der Kaiserin beweist: „Wieder meinte sie [die Amme] dem halbwüchsigen Kinde zuzusehen, das sich vor ihren Augen in einen hellroten Fisch verwandelte und leuchtend die dunkle Flut durchstrich, oder die Gestalt eines Vogels annahm und zwischen düsteren Zweigen hinflatterte“ (*Die Frau ohne Schatten* 109). Allerdings ist diese Verwandlungsfähigkeit nicht weit verbreitet.

Die Amme verweilt in den Gedanken an diese Zauberwelt. Die Gegenwart ist gar nicht so schön – so *heiter* – wie die Welt der Erinnerung (hier mit der Phantasie verbunden): „Aber mitten in ihre träumenden Gedanken brach mit Gewalt das widerwärtige zweideutige Gefühl der Gegenwart“ (*Die Frau ohne Schatten* 109). Woher diese Zweideutigkeit stammt, ist unklar, aber man könnte einen heraklitischen Gedanken dahinter erkennen: Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστὶ – der Vater aller Dinge ist

³⁰ Die Darstellung des Wassers hat auch ihre Entwicklung außerhalb der Literatur. In der Regierungszeit Ludwigs XIV, wurde das Wasser anders dargestellt: z.B. „In Versailles hat der Besucher den Eindruck, daß selbst die Wasser nicht fortfließen; man fängt sie auf, zwingt sie immer wieder und schleudert sie abermals himmelwärts: als wolle man sie in alle Ewigkeit dienstbar machen“ (Hazard 27).

Streit.³¹ Im Grunde ist die Zweideutigkeit das, was ist und nicht ist – ein Zwiespalt mitten in der Existenz der Welt des Kaisers, das heißt, der Gegenwart, die die Amme befällt. Die grausame Gegenwart – mit der hässlichen Seite der Wirklichkeit vergleichbar – erinnert an Paters Konzeption der „happy world“ der Kunst und „the meaner world“ des Alltags. Die Amme verweilt in der Erinnerung, weil die Welt der Menschen ihr widerlich ist. Andererseits ist die Harmonie (nach Heraklit) durch Streit erreichbar: τὸ ἀντίξουον συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἄρμονίαν καὶ πάντα κατ' ἕριν γίνεσθαι – das Zusammenbringen der Gegensätze ermöglicht die schönste Harmonie.³²

Plötzlich erscheint der zwölfte Bote, merkwürdig und wundersam: „Er trug einen Harnisch aus blauen Schuppen [...]. Sein blauschwarzes Haar war geflochten, und seine Augen funkelten“ (*Die Frau ohne Schatten* 109). Die Beschreibung des Aussehens des Boten ist der Atmosphäre der Geisterwelt angemessen und fungiert als Symbol. Die Rüstung aus Schuppen ähnelt seinem geflochtenen Haar, und man könnte sich einen wundersamen Kettenpanzer vorstellen. Die Haare und die Kleidung sind Symbole des Fließenden und Verwobenen. Auch als Bote ist er ein Bedeutungsträger, denn er verkündet Information über das Schicksal der Kaiserin. Der Leser erkennt sogleich die Welt des Märchens und des Symbols. Besonders wichtig ist das Bild des Webens – die geflochtene Haare, die Schuppen – denn es wird ständig auftauchen.

³¹ Siehe Heraklit in *Hippocrates* Fragment B 53. Die Übersetzung „Krieg“ scheint mir in diesem Kontext mangelhaft zu sein. Deshalb habe ich „Streit“ im Sinne Heideggers verwendet. Siehe seine *Einführung in die Metaphysik*: „Der hier genannte πόλεμος ist ein vor allem Göttlichen und Menschlichen waltender Streit, kein Krieg nach menschlicher Weise. Der von *Heraklit* gedachte Kampf läßt im Gegeneinander das Wesende allererst auseinandertreten, läßt Stellung und Stand und Rang im Anwesen erst beziehen. In solchem Auseinandertreten eröffnen sich Klüfte, Abstände, Weiten und Fugen. In der Auseinandersetzung wird Welt“ (66).

πόλεμος – wird von Heidegger ausführlich diskutiert.

³² Siehe Heraklit, Fragment B 8.

Der Dialog zwischen dem Boten und der Amme offenbart vieles: Die Kaiserin wirft keinen Schatten – stattdessen scheint sie wie Bergkristall zu sein,³³ was bedeutet, dass sie kein Kind im Schoß trägt. Man lernt, sie hatte von ihrem Vater die Gabe der Verwandlung bekommen, die sie, mit ihrem Talisman, nach der Wendung zur Welt des Kaisers verlor. Genau diese Gabe war das, was ihr ermöglichte, in die Menschenwelt zu treten. Die Amme beklagt:

Sollte ich einen glitschigen Fisch im Wasser mit meinen Händen festhalten?
Warum hat er ihr die Gabe der Verwandlung gegeben? So war sie ja schon den Menschen verfallen! [...] Und warum [...] hat sie die schöne Gabe wiederum verloren, die ihr jetzt nottäte, wodurch sie vielleicht dem Verhängnis auf dem gleichen Wege, so sie ihm verfiel, längst wieder entschlüpft wäre! (110)

Sobald die Kaiserin in die gegenwärtige Welt eintrat, verlor sie die Möglichkeit, durch Verwandlung wieder hinauszukommen. Mit diesem Schritt hat sie sich in die Welt des Kaisers hineinverflochten.

Der Bote verknüpft dann dieses Geschehen mit der Zeit: „Alles ist an eine Zeit gebunden, sonst wären es keine Prüfungen“ (110). Die unterschiedlichen Vorstellungen von Zeit werden also schon am Anfang der Erzählung erwähnt. Die Amme ist froh, dass nur noch drei Tage von der Prüfung übrig sind. Die Probezeit ist fast vorbei. Aber der Bote erwidert: „Wer hat dich belehrt [...] die Augenblicke gegeneinander abzuschätzen? Nimm dich zusammen und wache über ihr mit hundert Augen. Das goldene Wasser ist auf der Wanderschaft, es wäre nicht gut, wenn sie ihm begegnete“ (110). Drei Tage können viel mehr als die übrigen elf Monate enthalten, weil jeder Augenblick anders ist; sie können nicht gegeneinander geschätzt werden. Paters Momente fließen und können

³³ Das Leben steht im Gegensatz zu der versteinerten Welt. Dies war ein vielsagendes Motiv für die Romantik und die Moderne. Stein ist in diesem Märchen von großer Bedeutung und wird später ausführlicher diskutiert.

auch gesteigert sein, besonders wenn man die Kunst ins Leben bringt. Es geht hier, wie bei Pater, um die Qualität des Augenblickes, nicht um die Dauer. Der Text weist vielleicht auch darauf hin, dass die Zeit nicht mit festen Grenzen zu messen ist, denn sie ist fließend, wie das goldene Wasser – das Wasser des Lebens, das die Gefahr steigert. Es wäre möglich, dass die Kaiserin irgendwann innerhalb von diesen drei Tagen einen Schatten wirft. Das passt genau zu dem Bild der Kaiserin als „glitschige[r] Fisch im Wasser“ (110). Man kann die Zeit nicht fangen.

Sobald der Bote verschwindet, wendet sich der Fokus schnell an den Kaiser und die Amme. „Er achtete ihrer so wenig, als läge hier nun ein Stück Teppich“ (110). Diese Bemerkung ist flüchtig wie die Zeit, und wie manche Momente ist ihre Qualität von großer Bedeutung. Der Teppich ist eine Darstellung der Verwobenheit im Bereich der Kunst und, im weiteren Sinne, des Lebens. Wie bei Pater ist es so bei Hofmannsthal: die Verflechtung des Lebens ist auch in den Künsten vorhanden. Dass der Kaiser nicht darauf achtet – dass die Amme so wie ein Teppich ihm völlig unbeachtlich ist – ist ein Indiz dafür, dass er Sinn weder für Respekt dem Menschen gegenüber, noch für die Kunst hat.³⁴ Die Kaiserin hat mit ihrem Schritt in die Welt des Kaisers auch die zwei Welten verbunden. Das heißt, die Geisterwelt ist mit der Welt des Kaisers jetzt verflochten, und dass er auch diesen Anschluss nicht sieht, wird eine große Nachwirkung haben. Die

³⁴ Für Kovach ist der Kaiser ein Ästhet: „Just as Barak resembles the empress in his commitment to ‚ethical‘ values, so does the emperor resemble the dyer's wife; in their ‚aestheticism‘ they turn their back on the claims of life. The emperor's petrification is of course a perfect symbol for the predicament of the aesthete, who in trying to preserve a moment or a being of perfect beauty by isolating it from life or change, himself becomes divorced from life“ (383-84). Dass er aber die Kunst nur als Besitz ansieht, zeigt, dass er sich auch in der Kunst verschätzt. Sein Verhältnis zur Kunst ähnelt seinem Verhältnis zum Leben. Das ist keine Ästhetisierung des Alltags, sondern eine Veralltäglichen des Ästhetischen.

Bedeutung der Kunst ist schon hier zu sehen – der Kaiser lebt ohne Feingefühl dafür. Dies widerspiegelt sich in seiner Liebe zu der Kaiserin und später in seiner Erfahrung im Reich der Ungeborenen. Er will nicht mit seiner Frau bleiben, sondern auf die Jagd gehen, die ebenso gewaltig ist wie die Welt der Gegenwart widerlich sein kann. Die Umwandlung von der Jagd zu der Liebe – „von der tödlichen Drohung des Jägers zu der sanften Beseligung des Liebenden“ (112) – ist auch eine Art Vermenschlichung – das heißt, Verwandlung – was er allerdings jeden Tag vermeidet.

Beide – die Kaiserin und der Kaiser – erleben eine Vermenschlichung, aber auf verschiedene Weise.³⁵ Der Schrei der Todesfurcht, der von der Kaiserin hervorbricht als er sie in der Form einer Gazelle jagt, ist das was „ihn aus der Besessenheit aufgeweckt“ und beiden „das Leben gerettet“ [hat] (112). Dieser Schrei erscheint später als Liebestod und signalisiert noch eine Transformation. Wichtig sind hier die Rangordnung und die gegenseitige Verwandlungsfähigkeit. Wie die von Pater dargestellten Kunstformen ist jede tierische Form der Kaiserin fähig, sich in eine andere zu verwandeln (und neue Charakteristiken zu übernehmen). Sie konnte die Form eines Fisches annehmen oder die einer Gazelle, aber sie strebte nach ihrer eigenen Form, der menschlichen Form, der leidenschaftlichsten Form unter allen – wie durch den Schrei und die Liebe nachgewiesen. Der Kaiser versteht die Kunst, seine Frau und die Leidenschaft der Liebe aber nicht ganz: „Er hat mir zugeschworen, daß ein sterblicher Mensch, wie er, ein Glück von solcher jähren Stärke nicht öfter als einmal im Leben ertragen könnte“ (112). Er denkt, dass er dieses Glück nie wieder erfahren kann: Hier ist die Ablehnung von dem

³⁵ Die Jagd wäre ein weiteres Thema, das weiter erforscht werden sollte. Vgl. Helen Frink, die die transformative Kraft der Liebe betont (687).

Sinn des Lebens, den Pater beschreibt: „To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life“ („Conclusion“ 152). Diese Ablehnung der Leidenschaft und der Kunst – ein Thema für die Kunst seit Platon – wird hier vorgeahnt und später klarer bewiesen.

Das Schicksal der Kaiserin, die an dem in der Jagd und der ersten Liebesstunde verlorenen Talisman hängt,³⁶ wird komplizierter, seitdem sie der Welt des Kaisers beigetreten ist. Der Drang, das Schicksal zu enträtseln, steigert sich: „mit jedem Blick wollte sie [die Amme] sich des Zustandes vergewissern können [ob die Frau einen Schatten wirft], an den, wenn er jetzt nur noch drei Tage lang anhielte, eine fürchterliche Schicksalswendung geknüpft war“ (*Die Frau ohne Schatten* 113). Der Talisman erinnert an Paters Beschreibung der trivialen Gegenstände: „That sense of fate, which hangs so much of the shaping of human life on trivial objects, like Othello’s strawberry handkerchief, is thereby heightened“ („Two Early French Stories“ 6). Der symbolische Talisman, den der rote Falke zurückbringt, ist auch ein Objekt der Schönheit, ein Edelstein, in den Chiffren gemeißelt sind: „Die Schriftzeichen, die in den fahlweißen flachen Stein gegraben waren, glommen wie Feuer und zuckten wie Blicke. – Ich kann die Schrift lesen, sagte die Kaiserin und verfärbte sich“ (*Die Frau ohne Schatten* 114). Ihr Schicksal ist an das des Kaisers geknüpft. Sie versteht die Bedingungen: Wenn sie nach der Frist noch keinen Schatten wirft, stirbt der Kaiser. Um ihn zu retten, muss sie in die hässliche Welt der anderen Menschen hinabsteigen, wo *Heiterkeit* fehlt.

³⁶ „Unglückseliges Kind, daß du ihn verlieren konntest! Habe ich dir nicht auf die Seele gebunden, daß du ihn bewahrest: an ihm hängt dein Schicksal“ (*Die Frau ohne Schatten* 111).

Wegen der Amme verärgert (denn die Amme wusste schon von dem Schicksal der Kaiserin), offenbart sie im Subtext ihre Gedanken über die Zeit: „Ich will die Frist nicht wissen, vielleicht läuft sie in dieser Stunde ab, und ich könnte erstarren, wenn ich es wüßte“ (115). Die Dauer der Frist ist ihr in diesem Moment irrelevant – sie kann nichts dafür und will stattdessen versuchen – ohne die Frist zu kennen – ihr Schicksal zu führen: Wie der Kaiser geht sie auf die Jagd. Alles läuft in diesem Moment mit Schnelligkeit: „heute und nicht morgen, in dieser Stunde und nicht bis die Sonne höher steht“ (116). Die Zeit ist jetzt, und sie vergeht: „denn mir brennen die Sekunden auf dem Herzen“ (116). Mit der verbrennenden Zeit ist auch ihr Mut vergleichbar: „Ihr fester Mut loderte in ihr wie eine Flamme in einem Gefäß von Alabaster“ (116-17) – vielleicht sogar wie „a hard, gem-like flame“ (“Conclusion” 152).

Mit dem Plan, einen Schatten zu kaufen, bereiten sie sich vor, loszufahren. Davor aber schreibt die Kaiserin einen Brief, worin sie den Kaiser anlügt. Die ganze Situation fällt ihr schwer: „Alles schien ihr zweideutig, die schönen Zeichen selber wurden ihr fürchterlich, unter Seufzern brachte sie den Brief zu Ende, eine kristallene Träne fiel auf die Schwanenhaut“ (117). Die flüssig-harte Träne spiegelt den Zwiespalt in ihrer Brust und die zweideutigen Zeichen. Der Brief hat aber noch eine größere symbolische Bedeutung:

Sie [die Amme] nahm den Brief aus der Hand, rollte und faltete ihn zusammen, umhüllte ihn mit einem perlengestickten Tüchlein und schob alles in eine flache Hülse aus vergoldetem Leder. Die Kaiserin zog ihr eigenes Haarband durch die goldenen Ösen an der Hülse, sie knüpfte es in einen Knoten, den nur der Kaiser zu lösen verstand. (117)

Der Brief ist verknotet wie die Schicksale des Kaisers und der Kaiserin, und Gold fließt auch *hier* durch (nicht nur durch das Wasser), dem goldenen Faden Paters ähnelnd.³⁷

Dass die Amme an dem Schicksal teilnimmt, wird dadurch bewiesen, dass sie den Brief zusammenfaltet und in die Hülse schiebt. Der Kaiser wird diesen Brief an seiner Brust tragen, wie die Kaiserin ihren Talisman. Er wird aber den Brief nicht öffnen, bis er bereit ist, in das Reich der Ungeborenen einzutreten. Die Kaiserin wird inzwischen in die Menschenwelt eintreten und mehr Wunderliches in der „common world“ erleben.

Zusammenfassung

Wenn einem Paters *Renaissance* bekannt ist, scheint die Erzählung Hofmannsthals ein neues Licht anzunehmen. Was ist die Rolle der Kunst, und wie soll sie mit dem Leben verknüpft sein? Das Symbol als Einführung in die Erzählung, der goldene, verwebende Faden, die Entgrenzung der Welten und das Streben nach dem Menschsein, das ein Echo des *Anders-strebens* ist, werden in der Analyse weiter diskutiert. Auch in diesem ersten Teil konnte man sowohl die Motive des Fließenden und der Versteinerung als auch das Motiv der Zeit ahnen. Noch zu sehen ist, welche Künste in der Erzählung auftauchen und wie insbesondere die Musik – ähnlich wie das Wasser – die Erzählung durchströmt und leitet.

³⁷ Vgl. Pater “The School of Giorgione” 84 und 97.

3.3 Das zweite und dritte Kapitel der Erzählung: Die hässliche, vergängliche Welt der Menschen

In der großen Stadt der Menschen strömt ein Fluss mit gelblichem Wasser. Das schmutzige Wasser ist mit dunklen Farbflecken durchsetzt, weil das Wasser in der Nähe von dem Wohnsitz des Färbers fließt. Das unreine, unangenehme Gelb ersetzt das Gold, das in dem Wasser des Lebens zu sehen ist. Die Gerüche und das Getöse – wie das „Getöse fallender Hämmer“ und der „Geruch verbrannten Hufes“ (118) – sind genauso stark und sind auch Nebenprodukte der mühseligen Arbeit. Das Sinnliche hier ist widerlich – und dadurch erkennt die Amme den Weg, wie eine auf der Jagd, „als folge sie einer Spur“ (118). Der Mensch wird in seiner Hässlichkeit dargestellt: „Das Fürchterliche in den Gesichtern der Menschen [...]. Jede Hand, die sich regte, schien nach ihr zu greifen, gräßlich waren so viele Münder“ (118). Die Menschen sind beklemmend in ihrer Masse: „sie ging fast unter in einem Knäuel von Menschen“ und „fand sich, vom Strome geschoben, am Ende der Brücke, sie wußte nicht wie“ (118-19). Diese Darstellung der Menschen ist die Kehrseite von den schöneren Welten, die vorher beschrieben wurden. Das Wasser fließt in allen Welten – aber hier ist es verschmutzt. Das Motiv der Verknüpfung ist hier auch zu sehen – aber in den Menschen selbst, in dem Knäuel: Verwirrung statt Verweben; gelbes statt goldenes Wasser; Hässlichkeit statt Schönheit. So ist diese Menschenwelt.

Die allerdings bunte Welt wird auch mit dem Märchenhaften verbunden, indem die Menschen und die Umgebung grotesk sind. Tierkörper sind in Buden zu finden, und die drei Brüder des Färbers sind „ein einäugiger, ein einarmiger und ein dritter viel jüngerer, der verwachsen war und aus gelähmter Hüfte hinkte“ (119). Auch die Färberin,

obwohl schön, erscheint der Kaiserin abscheulich: „die junge Frau dünkte sie [die Kaiserin] böse und gemein“ (120). Die Kaiserin bleibt nicht makellos: „eine namenlose Bangigkeit wandelte sie an, wieder mußte sie die Augen schließen und fühlte sich taumeln, ja fast wäre sie über den langen Stiel einer Schöpfkelle, die auf der Erde lag, hingeschlagen und um sich zu stützen [sic] griff sie nach einem an einer Kette hängenden Kessel, der nachgab und sie mit einer scharlachroten Flüssigkeit bespritzte“ (121). Das Rot soll auch symbolisch verstanden werden. Sobald sie in diese Welt eintritt, wird sie schuldig. Einerseits ist das Rot nur eine Farbe, mit der der Färber arbeitet; andererseits erinnert die Farbe an Blut, an Leben, und auch an die Kunst. Es ist kein Zufall, dass die Kaiserin sich in der Welt eines Teppichfärbers findet.

Nach dieser ungeschickten Vorstellung denkt sich die Amme eine Geschichte aus, um die Färberin für sich zu gewinnen. Die Amme verstärkt ihre Geschichte mit tönender Stimme: „Die Alte sprach diese Sätze mit lauter Stimme und mit einer Art von feierlichem Singsang“ (123). Wie von ihren eigenen Wörtern besessen, singt sie; ihre Geschichte strebt fast nach dem Zustand der Musik, genau wie die Figuren in ihrer Geschichte nach dem Zustand der Wirklichkeit streben. Der Liebhaber wird, zum Beispiel, später als der Efrat hervortreten. Die Färberin hört das Lob, das von der Amme gesungen wird: „und nun sang es dieses fremde Weib ihr da in ihre Ohren, daß es klang wie eine Lobpreisung, es war durchflochten mit Prophezeiung und verknüpft mit der reizenden Botschaft von einem unbekanntem Liebenden“ (123). Das Durchflochtensein und die Prophezeiung verbinden diese fast musikalische Geschichte mit der Idee des prophezeienden Symbols. Hier sieht man bei Hofmannsthal, wie die Künste innerhalb einer Geschichte ineinander fließen – hier aber zum Zwecke der Verwirrung.

Als die Amme die Arbeit beginnt, ruft sie den Fischen zu, die sie kochen wird. Die Fische tauchen in der Erzählung wieder auf, diesmal nicht als die Kaiserin, oder als die Schuppen des Boten, sondern als etwas zum Verzehren. Die Fische aber schreien – „Ja, sie riefen ganz deutlich in singendem Ton diese Worte: Mutter, Mutter, laß uns nach Haus | Die Tür ist verriegelt: wir finden nicht hinein“ (125). Die Kaiserin scheint die einzige zu sein, die dieses schreiende Lied hören kann. Inzwischen wird die Färberin von der Amme so verführt, dass „das junge Gesicht [...] aus dem runden Spiegel wie aus purem Feuer wiedergeboren [glühte]“ (125). Der Kontrast zwischen den Leiden der singenden Fischlein und dieser Frau, die sich im Spiegel anschaut, wird durch die Machtlosigkeit der Kaiserin gesteigert: „ihr [der Kaiserin] wurde dunkel vor den Augen, aber die Sinne vergingen ihr nicht. [...] Das Gesicht der jungen Frau war seltsam verändert und ihre nächsten Worte waren nicht zu verstehen. Die Alte sprang auf sie zu wie ein Liebhaber, sie kniete bei ihr nieder, ihr Mund flüsterte dicht am Ohr: – Hat dir auch geträumt, daß es auf ewig sein wird?“ (125). Während die Kaiserin fast in Ohnmacht fällt, verwandelt sich das Gesicht der Färberin. Die Idee der ewigen Schönheit ist ein großer Anreiz, aber sie müsste erst diese drei Tage von ihrem Mann ehelich entfernt bleiben – dieselbe Probezeit, die jetzt die Kaiserin übrig hat.

Um den Schatten zu übergeben, ist eine bestimmte Vorgehensweise nötig:

Du schleichst dich zwischen Tag und Nacht aus dem Haus an ein fließendes Wasser [...] – Dem fließenden Wasser kehrst du den Rücken und tust die Kleider ab, behältst nichts an dir als den Pantoffel am linken Fuß. [...] Dann nimmst du sieben solcher Fischlein, wirfst sie mit der linken Hand über die rechte Schulter ins Wasser und sagst: Weichet von mir, ihr Verfluchten, und wohnt bei meinem Schatten. Dann bist du die Ungewünschten für immer los und gehst ein in die Herrlichkeit, wovon dieses Haarband und das Mahl, das ich hier bereitet habe, nur ein erbärmlicher Vorgeschmack ist. (126)

Wasser wird wieder als ein magisches, transformatives Element dargestellt – wie das Wasser des Lebens. Die Färberin muss ins Wasser steigen, wie bei einer rituellen Taufe. Genau wie ihr Gesicht im Licht des Feuers wiedergeboren wurde, wird sie durch das Wasser ohne Schatten und ewig schön wiedergeboren sein. Die (schreienden) Fischlein muss sie herzlos wegwerfen, genau wie sie sich von ihrem Schatten trennen muss, und von irgendwelchen Kindern, die sie bekommen könnte. All das soll als *Bund* verstanden werden (126), denn das Schicksal muss in das Gewebe des Lebens genäht sein. Als die Amme und die Kaiserin das Haus verlassen, fragt die Kaiserin, ob alles vollbracht ist. Die Amme rät Geduld, denn „alles will seine Zeit“ (127).

Dies alles wird im nächsten Kapitel verknüpft, als die Amme ihre Herrin, die Färberin, anspricht: „Die Augenblicke sind rinnender Goldstaub, [...] heran, daß ich dich schmücke und mit dir ausgehe“ (129). Sie müssen fort, um die märchenhafte Geschichte weiter zu verwirklichen. Die Dringlichkeit, alles sofort zu schaffen, wird in diesem Satz betont. Die Ewigkeit ist von der Zeit abhängig. Die Augenblicke sind nicht mehr gegeneinander abgeschätzt; sie sind *rinnend* oder fließend und golden wie das Wasser des Lebens. Sie sind aber auch aus Staub wie feiner Sand in einer Sanduhr,³⁸ was in Kontrast zu der verschmutzten Menschenwelt steht. Das Bild taucht noch einmal auf, als die Färberin ihr trauriges Leben beschreibt: „und so lebe ich einen Tag um den andern, und das geht so fort, bis ich dein runzliges Kinn habe und deine rinnenden Augen, ich Unglückselige“ (132). Die Färberin versteht die Zeit in ihrer älter machenden Kraft; sie

³⁸ Man könnte dies mit der Arie aus dem *Rosenkavalier* vergleichen: „Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts. Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie: sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen. In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie, in meinen Schläfen fließt sie. Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder. Lautlos, wie eine Sanduhr“ (42).

versteht das Fließende als Vergehendes, ohne irgendeine Freude an schönen Augenblicken zu haben.

Entscheidende Augenblicke kommen trotzdem, manchmal unerwünscht. Die Kaiserin will nicht, dass die Färberin mit dem Efrit zusammenkommt. Sie kann es aber nicht verhindern, und ihr Betätigungsfeld wird verengt wie durch das eiserne Schicksal. Der Raum, die Luft, und die Gegenstände wirken an dem Gefühl mit, dass auch die Färberin spürt: „Vieles war unrein, und ihr habt es rein gemacht, [...] aber es ist nichts besser geworden, die Geräte sind mir nicht lieber als zuvor, und das Haus ist mir trauriger als ein Gefängnis“ (132). Der Mangel an Freiheit wird durch die beklemmende Atmosphäre verstärkt, und diese wird auch in dem mitleidslosen Verlauf der Zeit geschildert: „Es kann nie geschehen, sprach die Kaiserin in sich, sie will es ja nicht! Es kann nie geschehen, wiederholte sie, indessen die Augen der Frau schon gegen ihre flachen Hände schlugen. Es war schon geschehen, indem sie es aussprach“ (132). Dieser Moment geschieht trotz der inneren Unruhe der Kaiserin; die Momente sind vorbei, sobald man daran denkt: „all that is actual in it [experience] being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is“ (“Conclusion” 151).

Der Efrit ist der, der „den Knoten deines [der Färberin] Herzens lösen soll,“ und damit die Schicksale verbinden (134). Dass das verwirklicht wird, versetzt die Kaiserin in Erstaunen und wie die Amme durch das zweideutige Gefühl der Gegenwart bestürzt wurde, so wird die Kaiserin durch „das beklemmende Gefühl der Wirklichkeit,“ das alles zusammenhält, schwer betroffen (134). Aber alles in diesem Bereich des Menschen scheint ungeschickt, unschön zu sein; selbst die Musik, die den Eintritt des Färbers

begleitet, ist „eine Art von mißtönendem Gesang“ (135). Die Amme erkennt die Gefahr der Situation, und verkündet: „es ist Zeit“ – der Efrit muss verschwinden (135). Die menschliche, unschöne Musik wirkt wie eine Ankündigung der Zeit und des Übergangs, auch in diesem Detail. Der Efrit, der die Färberin mitnehmen will, ist im Gegensatz zu der Musik und den Farben der menschlichen Welt „schön in seiner knirschenden Ungeduld“ (135), aber ihm fehlt die Freude und Liebe, die den Färber Barak charakterisieren. Aber seine Frau bleibt unzufrieden, und, indem sie ihr Schicksal mit dem des Efrits verbindet (durch das Verkaufen ihres Schattens), nimmt sie an der märchenhaften Welt teil. Was daraus folgt muss im Kontext der Liebe und der Kunst verstanden werden.

Zusammenfassung

Das Leben des Färbers und der Färberin spielt sich im hässlichen, widerlichen Viertel der menschlichen Welt ab. Die Schönheit fehlt, obwohl das Material da ist: Die Stadt hat reichlich Farben, Handlungen, Geräusche und das fließende Element des Wassers und des Feuers, nichtsdestoweniger ist sie ein Gegenbild für die Schönheit. Diese scheinbare Hässlichkeit ist aber ein Teil des Lebens – und ein Teil der Kunst.³⁹ Wie die Handlung sich entwickelt, spielt die Musik langsam eine immer größere Rolle, und das fließende Wasser dringt durch, entweder als goldener Staub der Zeit oder als der gelblich verfärbte Fluss. Das Knotenmotiv wird sich weiter entwickeln, besonders im vierten Kapitel.

³⁹ Kunst existiert nicht ohne Arbeit und Mühe. Im Bereich des Teppichs ist das besonders klar zu sehen: „Orient und Teppich besitzen eine Schlüsselrolle in der Aufhebung dieser negativen Wirklichkeit. Von seinen märchenhaften Assoziationen, über Herstellung bis zu den Farben gibt er die Möglichkeit Kunst, Natur und Leben symbolisch als Totalität zu erleben“ (Schwarz, *Orient - Okzident* 188).

3.5 Das vierte Kapitel der Erzählung: Kunst, Teppich, Versteinerung

In dem vierten Kapitel – dem Scharnier der Erzählung⁴⁰ – spielen die Künste eine besonders wichtige Rolle. Der Fokus der Handlung liegt auf dem Kaiser und seiner kommenden Versteinerung; den Künsten wird aber eine Handlungsfähigkeit gegeben, indem sie den Kaiser ständig begleiten, dann von ihm bewundert werden, und ihn endlich besitzen.

Um die Rolle der Kunst zu behandeln, wird vorwiegend die Szene im Reich der Ungeborenen erörtert. Der Kaiser ist auf der Suche nach seinem Falken.⁴¹ Aus der Perspektive seines Falkners werden seine Schultern und sein Nacken als „felsenstark, unnahbar, ohne Gnade“ beschrieben, welches eine Vorahnung der Versteinerung des Kaisers ist (141). Von außen scheint sein Leben schon wie etwas Versteinertes – aber er trägt den Brief seiner Frau, den er vorsichtig behütet, an seinem Hals; er ist nicht gefühllos (140).

Er reitet in einer romantischen Landschaft, deren Beschreibung Paters Schreibart ähnelt:

Der Kaiser sah hinab: Glanz ohnegleichen lag auf den Tälern und Bergen, da und dort fielen Wasserfälle ins Tal hinab und leuchteten, aus den tiefsten Schluchten fing an bläulicher Nebel sich emporzuziehen. In der Ferne kreuzten sich Bergkämme, dunkle Wälder standen auf den Hängen, oben war alles kahl und zerrissen. Niemals glichen sich zwei dieser Klippen, aber Alles ging leuchtend

⁴⁰ Hofmannsthal selbst hat dieses Kapitel „das schönste [...] von dem Märchen“ genannt. Sieh den Brief (27. Mai 1918) an Ottonie Degenfeld (BW 359), *Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 421.

⁴¹ Die „Jagd“ ist dann ein Streben nach dem Zustand, den er hatte, als der Falke bei ihm war.

ineinander über wie die Zeichen in dem Brief der Kaiserin, die alle wundervolle waren, keines dem andern gleichend, und nirgends ein Anfang zu finden – das Ende verflocht sich mit dem Anfang, so als ob in unsäglicher Scheu und Schamhaftigkeit die Anrede vermieden sein sollte; und ein solcher reiner, starker Duft, wie über diesen Schluchten hin und her wogte, drang aus dem Brief für den Einen, dem er zu lesen bestimmt war. (141)

Man sieht hier die allgemein menschliche psychologische Landschaft in ihren Tiefen und Höhen. Dazu ist sie ein visuelles Beispiel des *Anders-strebens*. Die Landschaft, ein Gemälde aus Worten, beinhaltet das Motiv des Verflochtenseins, was (später) äußerst eindrucksvoll in dem Teppich zu sehen ist, und ähnelt manchen Aspekten aus dem „Giorgionesque“. Dem durch alles dringenden, goldenen Faden ähnelnd, fließen das Wasser und die Gestalt der Berge und Wälder. Dass Ende und Anfang sich ineinander verlieren, wird auch später in der Kunst geschildert; hier sieht man diese märchenhafte Verbindung in der Landschaft, die eben wie ein Gemälde aussieht.

Wohin der Kaiser geht, verwandelt sich die Landschaft explizit ins Kunstwerk (als Handwerk): „die verfallene Schwelle war übersprüht von der Nässe des wehenden Schleiers, ein paar Stufen führten vom Wasser herauf, sie schienen von Menschenhand geglättet aber uralt“ (143). Dieses offenkundig menschliche Handwerk ist eine angemessene Schwelle, und dass er dazu Singen hört (143), ist völlig in Ordnung, wenn man in der Handlung auch eine Diskussion der Kunst sieht. Die Höhle ist mehr als eine natürlich vorkommende Höhle – sie ist auch ein altes Gewölbe. Und die Stimmen begleiten den Kaiser weiter in die Höhle:

[D]ie singenden Stimmen, das Unerklärliche, die Umstände des Ortes bannten alle seine Sinne. Gerade hier drang alles tief in ihn, er war im Bereich seines ersten Abenteuers mit der geliebten Frau. [...] Für ein neues Abenteuer wäre kein Platz in ihm gewesen – oder doch? wer hätte es sagen können. – Er dachte nichts Bestimmtes, aber alles, was ihm ahnte, verknüpfte sich innig mit seiner Geliebten. (144)

Das Abenteuer entspricht ungefähr den erfüllten Momenten, die Pater beschreibt; hier werden auch seine eigenen Worte – dass der Mensch „ein Glück von solcher jähen Stärke nicht öfter als einmal im Leben ertragen könnte“ (112) – mit dem „oder doch?“ in Frage gestellt. Wo Pater die Kunst betont, betont Hofmannsthal die Kunst *und* die Liebe. Sie sind in diesem Bereich nicht zu trennen. Die Sinne des Kaisers sind gebannt – was auch Paters Beschreibung entspricht; aber sie sind mit seiner Geliebten verknüpft. In beiden Bereichen seines Lebens – der Kunst und der Liebe – lauert aber etwas Unklares. Deswegen kann er die Worte des Gesangs nicht verstehen. Die Worte, die er hört – „was fruchtet dies, wir werden nicht geboren!“ – könnte genauso gut zur Kunst als zur Liebe und den ungeborenen Kindern passen, eine Verbindung, die Hofmannsthal auch selbst in einem anderen Kontext geäußert hat.⁴² Auch hier ist die Grenze zwischen Leben und Kunst undeutlich. Hofmannsthal beschreibt kein ästhetisches Leben in dieser Erzählung, aber es wird immer klarer, dass er durch die Darstellung der Kunst ein Bedürfnis offenbart: Das Gefühl für Kunst und Schönheit muss auch im Leben vorhanden sein, um das Leben zu verschönern, zu beleben und um die Momente zu „quicken“ oder *erquicken*. Um das zu lernen, muss der Kaiser die Gefährdung der Gefühllosigkeit konfrontieren. „In der Leidenschaft wie in der Kunst ist das Schöpferische wirksam: das vom höchsten, ersten Schöpfer Entsprungene, Hergeleitete, in den Geschöpfen, womit sie gegen das Chaos sich zur Wehr setzen“ („Shakespeare und Wir“ 113).

⁴² Hofmannsthal hat die Metapher *Kunstwerk-als-Kind* in seinem Brief (Rodaun, 22. XII [1913]) an Strauss benutzt: „Jedes Auseinanderkommen zwischen uns [...] ist ja ein Unglück höherer Ordnung, eine blutende Wunde oder bleibende Krüppelhaftigkeit unseres gemeinsamen Kindes.“ *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal* 249.

Ungeduld wurde schon mehrmals in der Erzählung erwähnt, am auffälligsten in der Beschreibung des Efrits als „schön in seiner knirschenden Ungeduld“ (*Die Frau ohne Schatten* 135). Hier wird der Kaiser in seiner Ungeduld geschildert: „Er hatte keine Zeit, über den Sinn dieser Worte nachzudenken“ (144). *Warum* er keine Zeit hat, wird nicht erklärt, aber er leidet unter der menschlichen Eile. Er ist im künstlichen Bereich, wo die messbare Zeit nicht existiert – im Unterschied zu dem Geisterreich. Das versteht er aber genau so wenig wie die Bedeutung des Gesangs. Und die Atmosphäre – durch die Architektur und die karge Wände erschaffen – spiegelt sein inneres Gefühl. Es ist in diesem Bereich nicht seine Frau, die unfruchtbar ist, sondern er. Jetzt spürt er, wie beklemmend seine Tendenz ist, denn trotz dem Mangel an Geräten, „atmete das Ganze eine seltsam altertümliche Pracht, die dem Kaiser die Brust beengte“ (144). Wenn man die Macht der Architektur so versteht, wie Pater sie beschreibt, wird es klar, was für eine Rolle die Architektur hier spielt. Der Kaiser ist da, wo alles unklar ist, wo „these spiritualities, felt rather than seen, can but lurk about architectural form [...] not really sensuous at all“ („Winckelmann“ 135). Man könnte auch sagen, dass sein innerer Bereich ungefähr den Geist dieser Architektur hat.

Der Kaiser muss sich Mühe geben, um informiert zu werden, ebenso wie die Kunst nicht ohne Arbeit existiert.⁴³ Eine Stimme ruft „Es ist an dem!“ und dann, nach dem Schweigen des Knaben, der vor ihm steht, versteht er, „daß es in jedem Fall an ihm

⁴³ Der Künstler selbst weiß das genau. Vgl. Hofmannsthals Brief (14. November 1919) an Marie Luise Vogt, wo er seine Arbeit an der Erzählung beschreibt: „Mit der heutigen Post geht das ‚Märchen‘ an Sie, die Geschichte von der Frau ohne Schatten, an der ich, wie an einer Handarbeit, die ganzen finsternen Kriegsjahre gearbeitet und viele traumhafte Gedanken und Hoffnungen und Intuitionen hineingestickt oder –gefädelt habe.“ *Die Frau ohne Schatten: Zeugnisse. Erläuterungen* 427. Das Teppichmotiv als Symbol der Arbeit und der Kunst taucht also wieder auf.

wäre, die ersten Worte zu sprechen“ (145). Die Verlockung der Kunst und seine Erinnerung an die Liebe haben ihn hierhergebracht, aber er darf nicht passiv sein.⁴⁴ Er spricht, und zeigt seine Unwissenheit auf. Direkt danach gleitet ein junges Mädchen herein und legt einen gerollten Teppich vor ihn. Wie seine Worte in Bezug auf Abenteuer und Glück fraglich geworden waren, so ist jetzt seine Nicht-Beachtung des Teppichs im ersten Kapitel der Erzählung umgestürzt. Der Teppich wiederholt das Motiv der Landschaft und des Knotens:⁴⁵ „Sollte er aber würdig werden bei der Mahlzeit, mit der wir dich vorlieb zu nehmen bitten, unter dir zu liegen, so durfte der Faden des Endes nicht abgerissen, sondern er mußte zurückgeschlungen werden in den Faden des Anfanges“ (146). Außerdem sind die Motive auch ineinander verwoben, so dass der Anfang und das Ende kreisförmig einander vervollständigen: „er sah nur einen Teil und nur die Rückseite, aber er hatte nie ein Gewebe wie dieses vor Augen gehabt, in dem die Sichel des Mondes, die Gestirne, die Ranken und Blumen, die Menschen und Tiere ineinander übergangen“ (146). Dieses ideale Kunstwerk wird in der Erzählung nicht von einer der ungeborenen Töchtern gemacht; der Teppich aber zeigt, wie die Kunst mit der Verkettung einen Aspekt der *conditio humana* schildert. Der verknotete Brief, das gezackte Gebirge, und der Knoten des Herzens sind alle ebenso Beispiele dieses Verhältnisses, was auch in den Schicksalen des Ehepaares, der Amme und des Efrits zu

⁴⁴ Er muss, wie ein „schöpferischer Leser“, an den Künsten und seinem Leben teilnehmen. Vgl. Hofmannsthal, „Shakespeares Könige und große Herren“ 79.

⁴⁵ Diese Verbindung von Motiven war auch in dem Libretto sehr wichtig, wenn auch nicht auf den ersten Blick zu sehen. Das er in einem Brief an Strauss selbst geäußert hat (Rodaun, Anfang April 1915) an Strauss: „Es wird unbedingt nötig sein, daß eine Einführung in die Dichtung [...] dem Verständnis der ineinandergreifenden Motive und Symbole den Weg ebnet. Dies ist mir immer ganz klar vor Augen“ (*Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal* 295).

sehen ist. Der Teppich hier ist besonders wichtig, denn er erreicht den Zustand der Musik, den Pater beschreibt: „this artistic ideal, this perfect identification of matter and form“ (“The School of Giorgione” 88). Der Teppich ist sozusagen eine visuelle Darstellung des Zustandes der Musik. Beide fließen.⁴⁶

Hofmannsthal erlaubt sich zweimal, den Teppich zu beschreiben, denn jeder Schritt ist der Erzählung wichtig. Die zweite Beschreibung ist eine Ausarbeitung der ersten.

Das Gewebe war unter seinen Füßen, Blumen gingen in Tiere über, aus den schönen Ranken wanden sich Jäger und Liebende los, Falken schwebten darüber hin wie fliegende Blumen, alles hielt einander umschlungen, eines war ins andere verrankt, das Ganze war maßlos herrlich, eine Kühle stieg aber davon auf, die ihm bis an die Hüften ging. (147)

Hofmannsthals Schreibstil ist die schriftliche Entsprechung des Teppichs, denn seine Worte fließen ohne Pause, außer dem verbindenden Komma. Leben und Kunst sind wieder schwer zu unterscheiden. Das Leben des Kaisers wird sogar im Teppich dargestellt – die Jagd, die Liebe, sein Falke auch. Diese Motive sind aber typisch; von daher verkörpern sie sowohl den Typus als auch das individuelle Leben des Kaisers. Andererseits wird sein Leben als *typisch*, nicht *individuell* dargestellt.⁴⁷ Noch merkwürdiger ist die Kühle – ein Symptom der Versteinerung – die er spürt. Nur danach fragt er nach der Vollkommenheit des Teppichs. Es ist als ob genau diese

⁴⁶ Hans-Günther Schwarz hat über den Teppich in der Literatur ausführlich geschrieben. Vgl. “Hugo von Hofmannsthal“ in *Orient – Okzident* besonders 183-88. „Der Teppich ist das augenfällige Dingsymbol für Verkettung und Verknüpfung“ (187).

⁴⁷ Vgl. Hofmannsthals Brief an Strauss (Rodaun, 28. XII [1913]): „Der Kaiser ist von den fünf Hauptfiguren des Stückes die mindest hervortretende: sein märchenhaftes Geschick, zu Stein und wieder erlöst zu werden, ist sein stärkster Zug im Bilde -- sein Physiognomie ist minder individuell als typisch: der Jäger und der Liebende“ (252).

Vollkommenheit – oder vielleicht das Typische – mit der Kühle verknüpft wäre. Wenn der Kaiser sich hauptsächlich mit den typischen Motiven – mit der *Allgemeinheit* statt der *expression* oder *intimité* – seines Lebens identifiziert, dann findet er sich von seinem eigenen, individuellen Leben entfernt.

Als er fragt, wie so ein Werk entsteht, sagt ihm das Mädchen fast sibyllinisch: „Ich scheidet das Schöne vom Stoff, wenn ich webe; das was den Sinnen ein Köder ist und sie zur Torheit und zum Verderben kirrt, lasse ich weg“ (147). Man könnte wieder an die Erklärung Paters denken: „it is the constant effort of art to obliterate“ den Unterschied zwischen Form und Inhalt (“The School of Giorgione” 86). In diesem Bereich ist das möglich, und es ist *an ihm*, an dem Kaiser, das Wunderbare an diesem Werk zu preisen. Sie erklärt weiter: „Beim Weben verfare ich [...] wie dein gesegnetes Auge beim Schauen. Ich sehe nicht was ist, und nicht was nicht ist, sondern was immer ist, und danach webe ich. – Aber er hörte sie nicht, so verloren war sein Blick im Anschauen [...]“ (*Die Frau ohne Schatten* 147). Dass es an ihm ist, aus der selbst gewählten Isolation herauszutreten, wird durch das Anschauen angedeutet. Andererseits liegt etwas in der Kunst, das nicht an die Zeit gebunden ist. Das versteht er unglücklicherweise nicht.

Als er weitere Fragen stellt, breitet sich ein Gefühl der Kälte aus, aber nach innen. Diese Kälte kündigt die Versteinerung an – seinen Übergang in die *Allgemeinheit* der (griechischen) Skulptur. Die Fragen und die Antworten sind mittlerweile alle kreisförmig geworden: Der Kaiser will zwischen Anfang und Ende unterscheiden, er will alles messen: „Ist das das Ende einer Reise oder der Anfang? Liegt mehr vor Euch oder mehr hinter Euch?“ (148). Die Antworten scheinen auch rätselhaft zu sein, wie ein wörtliches Weben: „Du liegst vor uns, und du liegst hinter uns!“ (148). Sie sind aber ein Ausdruck

der Zeitlosigkeit (und Raumlosigkeit) dieses Bereiches. „Du liegst vor uns“ bezieht sich auf seine zukünftige Vaterschaft; „und du liegst hinter uns“ bezieht sich auf die Tatsache, dass er – als Besucher – nicht bei ihnen bleiben kann. Diese Worte sind auch eine Beschreibung des schöpferischen Genies, wie Hofmannsthal in einem Brief an Strauss (Rodaun 22. XII. [1913]) beschrieb: „Es gibt ja kein zu ‚lang‘ oder zu ‚kurz‘, kein ‚schwach‘ und kein ‚stark‘ an sich, aber den Zauber der Verhältnisse stärker und stärker zu fühlen, scheint mir die normale Entwicklung des schöpferischen Genies“ (*Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal* 251-52). Deswegen sind die Fragen des Kaisers „ungereimt, [...] wie eines kleinen Kindes. [...] Wenn du zu Tische gehst, [fragt das kleine Kind] geschieht es, um in der Sättigung zu verharren oder dich wieder von ihr zu lösen? Und wenn du auf Reisen gehst, ist es, um fortzubleiben oder um zurückzukehren?“ (*Die Frau ohne Schatten* 148). Das Kind, in seiner ungeborenen Zeitlosigkeit, kann von dem Kaiser gar nicht erfasst werden. Das scheinbar ältere Mädchen schilt aber den scheinbar jüngeren wegen seiner Kühnheit, als gäbe es *in diesem Moment* eine altersdifferenzierte, menschliche Hierarchie. Objektives gibt es hier nicht; das Alter ist eine Sache des Verhältnisses, des Zusammenhangs.

Trotz der künstlerischen Vollkommenheit des Teppichs, sind die Kinder *als ungeborene Menschen* unvollkommen. In diesem Moment sieht der Kaiser die Kinder als Kunstobjekte: „Der Kaiser sah nur ihre Hand, die unvergleichlich schön war und von alabasterhaft durchscheinendem Glanz. – Ihr seid’s, die ich besitzen und behalten muß, rief er aus, es sei auf welchem Wege immer! – Ihre Hand zuckte zurück, ihr Auge traf ihn

mit unsäglicher Scheu und Ehrfurcht, er bereute seine überheblichen Worte [...]“ (148).⁴⁸ Er sieht sie als Besitztümer, und da das Mädchen eine fast ängstliche Scheu vorzeigt, erkennt er, dass er dabei einen Fehler begangen hat, aber er versteht nicht, was genau der Fehler war. Der Kaiser zeigt seine Begierde nach Vaterschaft; jedoch ist das Ethos falsch.

Bevor er sich völlig zusammennehmen kann, reiten ein paar ältere Kinder auf Pferden herein. Dieses „Schauspiel“ ist wie alles, das er bis jetzt gesehen hat: wunderbar, reizend und blitzschnell. Er findet keine Gelegenheit mit ihnen zu sprechen, denn sie treten zurück, bis sie fast am Ende des Schauspiels sind. „Dann brachten sie sie mit einem leisen Anzug der Zügel dazu, sich hoch aufzubäumen, die Vorderhufe griffen in die Luft, sie glichen Vögeln in der Beweglichkeit ihrer Häse und spielten mit ihrer eigenen Last wie schuppige Fische im Mondlicht, der eine zur Linken, der andre zur Rechten des Saales“ (148). Diese Bewegung verbindet das Motiv des Falken mit dem des Fisches und dadurch ähnelt sie dem wundersamen Teppich: „Gleicht dies, o großer Kaiser, nicht meinem Teppich und den Rundungen und Verschlingungen, die deinem gepriesenen Auge wohlgefällig waren [...]?“ (150). Das behauptet er und fragt nach der Schnelligkeit: „Aber warum diese Hast?“ (151). Die Frage hängt von seiner Erfahrung der menschlichen Zeit ab, und niemand antwortet ihm. Stattdessen führen sie weiter ihre seltsame Bewegung aus: „sie kreuzten einander, aber nie stieß einer an den andern“ (151). Ihre tänzerische Bewegung⁴⁹ steht im klaren Gegensatz zu dem menschlichen Knäuel in der Stadt (118). Der Kaiser verlangt, diese Schönheit zu behalten, aber wenn er

⁴⁸ Vgl. den früheren erwähnten schönen Gegenstand, das „Gefäß von Alabaster,“ 117.

⁴⁹ Tanz als bewegende Kunst hat Hofmannsthal auch sehr interessiert, wie er in seiner schriftlichen Beschäftigung damit zeigt. Vgl. Hofmannsthal. *Ballette, Pantomimen, Filmszenarien*. Siehe auch Gabrielle Brandstetter.

nach einem Paar greift, spürt er nur kalte Luft. Es scheint, als ob sie schnell alt werden, aber dann waren sie auch gleich „wieder solche Kinder wie die anderen“ (152). Die Verwirrung gibt ihm Anlass zu fragen, wer er sei. Diese Identitätsfrage wird aber begleitet von einem fast unwillkürlichen Greifen nach einem goldenen Trinkgefäß, dessen kühles Getränk ihn durchfließt: seine Versteinerung wird angekündigt.

Die Situation verbindet angenehme und unangenehme Gefühle im Kaiser. Das Mädchen erwähnt wieder die Zeitlosigkeit und den Wert des Kaisers: „Alles ist staunenswert in deiner Nähe, erwiderte das Mädchen, die regungslos hinter ihm stand, und dieser Augenblick, da du unser Gast bist, ist für uns über alle Augenblicke“ (152). Diese ehrerbietigen Worte erwecken in dem Kaiser ein „Gefühl von Glück und Sicherheit“ (152), was ihm ermöglicht, die Kühle in seinem Körper zu vergessen. Der Kaiser selbst aber kann diese Ehrfurcht nicht als Gegenleistung geben. Sie ist sogar das größte Rätsel: „Zwischen uns und dir gibt es nur ein Geheimnis: die vollkommene Ehrfurcht“ (152). Das kleine Mädchen äußert diesen Gedanken auch: „Wahre Größe ist Herablassung, o großer Kaiser“ (153). Der Bezug zu Matthäus 23:12 und Lukas 14:11 ist auch indirekt mit der Kunst verbunden: Der Teppich, den der Kaiser am Anfang der Erzählung für nicht beachtenswert hält, wird erhöht, während die kaiserliche Autorität und Andachtslosigkeit im Hinblick auf die Kunst erniedrigt werden. Sogar der Spruch ähnelt dem Teppich und der Verflechtung des Lebens, bzw. der Kunst in ihrer chiastischen Struktur; die kreuzweise Gegenüberstellung ist auch eine Verknüpfung, die eine der wichtigsten Fragen der Erzählung aufwirft: was ist das Verhältnis zwischen Kunst und Leben? Die Antwort hat mit dieser Zusammenhang zu tun. Hier heißt Gegenseitigkeit auch Vollkommenheit. Der Kaiser kann diese Vollkommenheit weder im

Leben noch in der Kunst schaffen, was eine große Enttäuschung für die Kinder, die mit der Möglichkeit des Lebens rechnen, ist: „ihre Gesichter [waren] von Tränen überströmt, Tränen flossen über die Gesichter der Stehenden herunter, und unaufhörlich drangen Seufzer aus ihrer Brust“ (153). Jeder bedient den abwesenden Gast und weint danach. Was Hofmannsthal an Paters Schriften lobt, fehlt dem Kaiser. Da er schöne Sachen im Leben nicht in ihrem eigenen Wert begreifen kann, ist er letztendlich auch unfähig, diese Welt in ihrer Vollkommenheit zu verstehen. Diese Fähigkeit ziemt sich dem Künstler, dem Liebhaber, und auch dem Kritiker:

Jedes solche Vollkommene, das wir auf unserem Wege liegen finden, ist ein verirrtes Bruchstück aus einer harmonischen fremden Welt, wie Meteorolithen, die irgendwie auf die Wege unserer Erde herabgefallen sind. Es handelt sich darum, aus dem verirrteten Bruchstück durch eine große Anspannung der Phantasie für einen Augenblick eine Vision dieser fremden Welt hervorzurufen, im Leser hervorzuführen: wer das kann und dieser großen Anspannung und Verdichtung der reproduzierenden Phantasie fähig ist, wird ein großer Kritiker sein. Er wird gleichzeitig sehr gerecht und sehr nachgiebig sein, denn er wird jedes Kunstwerk an einem Ideal messen, aber an dem subjektiven, aus der Persönlichkeit des Künstlers geschöpften Ideal, und er wird die Schönheit vor allem spüren, was in Wahrhaftigkeit empfangen und geboren ist. (“Walter Pater” 203)

Es fehlt ihm die Andacht (was bei Pater eher implizit vorkommt) und die Fähigkeit zur Gegenseitigkeit, denn er greift immer nach etwas, als ob er seinen Reichtum und seine Habe vergrößern wollte. Als er die Vollkommenheit in der Welt der idealen Kunst trifft, wird er mit seinem eigenen Verlust konfrontiert. In dem Blick des Küchenmeisters spürt er die Verachtung, die auf ihn gerichtet ist: „es war der Blick, mit dem damals der blutende Falke seinen Herrn von einem hohen Stein aus zum letzten Male lange und durchdringend ansah, bevor er mit zuckenden, mühsamen Flügelschlägen in die Dämmerung hinein verschwand“ (153). Der Vorwurf gegen den Versuch, etwas Fließendes als Eigenes festzuhalten, stößt den Kaiser gegen sein eigenes Ich, in dem er

gefangen wird. Er kann das Fließende nicht halten, und als Strafe muss er selber gehalten werden. Seine Bewegungen werden immer schwerer.

Im Gegensatz dazu wird das Wasser des Lebens dargestellt. Zwei Jungen wollen das Wasser über die Hände des Kaisers gießen, aber das Wasser scheint seinen eigenen Willen zu besitzen: „Das Wasser sprang aus dem Krug, es fiel hart auf die Hände des Kaisers und rann an ihnen herunter wie an totem Stein“ (154). Der Kontrast ist nicht nur einer zwischen dem Harten und Fließenden (Stein und Wasser), sondern auch zwischen Leben und Tod. Geschwindigkeit – man denkt wieder an Paters „quicken“ – wird hier auch mit dem Leben assoziiert, während Verlangsamung die Versteinerung begleitet. Dieser Kontrast ist aber vielseitig, denn der Kaiser wird im Gegensatz zu den sich bewegenden Ungeborenen dargestellt. Aber der Kaiser sieht die anderen nun langsam zu ihm kommen. Dass ihre Bewegung „den dumpfen Schlägen seines Herzens“ folgt, ist noch ein Indiz dafür, dass der Kaiser der Maß aller Dinge ist, auch wenn die Langsamkeit ihm „unerträglich lang“ ist (154). Als Mensch aber hat er auch Verantwortlichkeiten.

Die Kinder werfen ihm vor:

bedauerst du nicht, daß wir umsonst für Sie [*sic*] gedeckt haben? -- Nichts kam der Gewalt des Vorwurfes gleich, den diese einfachen Worte enthielten. [...] Zum Zeichen, daß er niemandem erlaube, zu ihm von seiner Frau zu sprechen, und daß er sich von niemand zwingen lassen würde, preiszugeben, was ihm allein gehörte, sah der Kaiser starr vor sich hin. Die Kälte, die ihn umgab, tat ihm jetzt für einen Augenblick wohl; nichts konnte an sein Herz heran. (155)

Der Bezug auf seine Frau ist eine Beschuldigung seiner Unehrebarkeit seiner Frau und im weiteren Sinne der Kunst und dem Leben gegenüber, denn Liebe und Kunst geben dem Menschen seine Besonderheit. Alles ist an ihm; aber das heißt *nicht*, dass er allein fähig ist, agieren zu können. Um sich selbst zu finden, muss er das Dasein des anderen würdigen. Dadurch wird man zum Menschen. Gegenseitige, facettenreiche Ehrfurcht ist

auch in der Frage des Kindes zu sehen. Die Frage, was der Kaiser den Kindern sei, reflektiert die sich aneinanderknüpfenden Schicksale. *Was sei er ihnen?* Jedes Teil dieses Satzes wurde bis jetzt in Frage gestellt: *was ist er?* Weder Mensch noch Kunstobjekt, und doch beides. Was heißt ‚sein‘, wenn sein Dasein in dieser Zeitlosigkeit unsicher scheint? Was ist ‚er‘, dessen Identität schwankt? Und was sind sie, die Ungeborenen, wenn der menschliche Bestand des Kaisers noch fragwürdig ist?

Als die Ungeborenen ihm singend von den Bemühungen seiner Frau singend erzählen, versteht er endlich, dass der Gesang, den er früher hörte, genau dieser war. Die Erwähnung von Barak hallt durch den Raum, „mit strahlendem Klang, der oben ans Gewölbe schlug“ (156). Hier wird der rauschende Gesang als die Anbindung von allem offenbart; körperlos füllt er den Raum, berührt den Bereich der Architektur, und erzählt das Leben des Menschen und seine rätselhaften Fäden, wie es auch der wunderbaren Teppich auch tat. Architektur wird weiter thematisiert: “Die Wände rückten zusammen, die Türen waren verschwunden, das Gemach war kreisförmig. Von oben öffnete sich’s, die Sterne sahen herein, die Gestalten waren verflogen, und in der Mitte die Statue des Kaisers blieb allein” (156). Am Ende des Kapitels werden die Musik, Architektur und Skulptur so versponnen, dass Ursache und Wirkung nicht mehr zu erkennen sind. Die Kunst ist das, was den Kaiser antrieb und was ihm sein Leben und Fehler präsentiert. Er wird zur Statue – das heißt, auch sein Dasein ähnelt jetzt dem einer Statue. Das heißt nicht, er wird zur Kunst, was eine oberflächliche Interpretation der Kunst wäre. Mit Hilfe der Kunst erfährt er seine eigene Unfähigkeit, seine menschliche Machtlosigkeit, die er bisher nie erkannte. Der Leser, andererseits, erfährt den Zusammenhang zwischen Leben und Kunst.

Zusammenfassung

In diesem vierten Kapitel der Erzählung, wird vieles über die Künste vermittelt. Die Landschaft sieht wie ein Gemälde aus und begleitet den Kaiser auf seinem Weg, bis die Musik ihn anlockt. Architektur wird dann als Ort des Geschehens dargestellt, und die Skulptur stellt den Menschen – den Kaiser – in die Mitte, wo er allerdings seine eigene Identität verliert. Die Künste arbeiten zusammen, um das Leben widerzuspiegeln – und nicht nur als Nachahmung. Der vollkommene Teppich schildert und *ist* die schicksalhafte Verflechtung des Menschseins. Der Kaiser erfährt die Verflechtung aber eher als gordischen Knoten, denn er ist steinummantelt und unfrei. In dieser zeitlosen Welt findet der Kaiser seine Zeitlichkeit, bis zu seinem Pseudo-Tod im künstlichen, steinernen Gefängnis.

3.6 Das fünfte und das sechste Kapitel der Erzählung:

Die Töne, der Ritus, das Fließende

In den nächsten zwei Kapiteln der Erzählung wird der seelische Abstand zwischen der Färberin und der Kaiserin unterstrichen. Um den Schatten zu lösen, müssen die Kaiserin, die Amme und die Färberin dem Färber heimlich entweichen. Sie müssen aber nicht weit von dem Haus gehen, denn das Haus des Färbers liegt neben dem Fluss. Es gibt aber Stimmen von jenseits des Flusses, die der Kaiserin ihre Schuld und Abhängigkeit bewusst machen: „Denn ich bin an ihn [an Barak] gekettet mit eisernen Ketten“ (163). Das Wasser neben dem Haus wird in den Augen der Kaiserin als Hinweis auf Sterblichkeit wiederspiegelt: „[...] sie war hereingeglitten, mit sprachlosem

Staunen sah die Amme, daß ihr Wasser aus den beiden Augen schoß, daß ihr Gesicht in Schmerz und Tränen schwamm, wie das einer sterblichen Frau“ (163).

Sie ist schmerzlich überwältigt von der Musik – der fließenden Kunst –, die sie hört: „Die Kaiserin in der Kammer hielt sich die Ohren zu, die einzelnen Worte drangen nicht zu ihr, aber der Klang der Stimme, die ihr verhaßt war“ (164). Der Sinn ist ihr klar, auch wenn sie die Wörter nicht hören will. Klang grenzt hier an das Entsetzliche, statt an das Schöne. Dass die Wörter mit dem Menschenleben verknüpft sind, wird durch ihre Gedanken betont: „Wehe, sagte sie zu sich selber, die Fische tauchen bei ihrem Anblick ins Wasser, die Vögel schwingen sich in die Luft, die Rehe werfen sich ins Dickicht, und ich habe mich unter sie mischen müssen. – Ihr Herz schlug dumpf“ (164). Ihr Herzschlag erinnert an den Kaisers Herzschlag, und ihre Selbstbewahrung und ihre Angst vor dem Entsetzlichen ähneln der Versteinerung des Kaisers. Ihre Situation ist aber anders, denn sie hört *mehr* als nur das Abscheuliche: „Aber im Innersten traf sie ein Laut, ganz zart, wie eines Kindes Stimme, und doch mußte er aus des Färbers Mund gekommen sein. [...] es wurden keine Worte, nur ein ganz hoher schmeichelnder Klang“ (164). In seinem Ton hört die Kaiserin die liebkosende, schöne und angenehme Seite des Menschen. Durch den schönen Ton, der mit der Musik verwandt ist, sieht sie die Zweiheit im Leben: Die Färberin begehrt nur die unendliche Schönheit; ihr Mann aber erweckt durch seine Aufmerksamkeit und Liebe ein menschliches Mitgefühl in der Kaiserin. Während ihr Mann, ein Mensch, durch seine Begierde und Unachtsamkeit zum Stein wird, wird sie, durch ihr Mitleid und ihre Demut langsam zum Menschen. Es ist bemerkenswert, dass *der Klang* seiner Stimme die Kaiserin darauf aufmerksam macht, dass eine angenehme Zärtlichkeit auch in den Menschen dieser Welt zu finden ist.

Im sechsten Kapitel ist die Metapher des Fließenden weiter ausgearbeitet. Sie wird mit dem Begriff „greifen“ verknüpft, wie in dem Verhältnis zwischen dem Färber und der Färberin, und in dem Versuch, den Schatten der Färberin zu fassen. Dies wird durch manche Details mit dem Festen kontrastiert.

Das Feste wird, wie im vorigen Kapitel, mit dem Tode verbunden, aber auch mit der Angst. Als die Färberin sich ihrem Mann zu entziehen versucht, hört sie den Ruf ihrer Mutter. Sie beugt sich vor dem Grabstein, der an die Versteinerung des Kaisers erinnert. Aber mit dieser Bewegung zeigt sie eine Ehrfurcht ihrer Mutter gegenüber.

Sie bog die Stirn gegen den Stein, ein gekrümmter Weidenbaum hing über ihr, sie schien mit dem ersten Atemzug in das tiefste Gebet hineingestürzt. Die Sonne versank hinter ihr in schweren Dunst wie in einen Trichter. Säulen von Staub hoben sich lautlos überall zwischen den Gräbern auf und sanken in sich zusammen wie die Säcke. Ein Windstoß fuhr dahin; er riß das letzte Wort des Gebets von den Lippen der Färberin. Sie stand jäh auf; ihr Aufspringen war wie eines Tieres, in dessen Gebärde kein Gedächtnis wohnt von der letztverstrichenen Sekunde. Ihr Gesicht glich sich selber nicht mehr; sie war schöner als je. (168)

Diese Bewegung ist eine Vorahnung von der ähnlichen Geste, die die Kaiserin später vor der Statue ihres Mannes macht. Die Sonne – als Anzeichen der vergehenden Zeit und Bestandteil der Erscheinung des Schattens – sinkt verhängnisvoll „wie in einen Trichter“. Die Darstellung der „Säulen von Staub“ ist ein visuelles und literarisches Paradox, indem Säulen eher als fest, stabil und aus Stein gedacht werden, statt als Staub. Der Staub wurde schon als Metapher der fließenden Zeit verwendet (129). Die Staubsäulen sinken wieder, wie die Sonne, wie die Zeit. Aber im Kontrast zu der niedergehenden Sonne, dem Staub und der Zeit springt die Frau auf mit tierischen Bewegungen. Sie spürt die nähernde künstliche Ewigkeit und will den Ritus sofort erfüllen, der die heraklitischen Elementen des Vergehens braucht: „Es muß nicht beim Wasser, es kann auch beim Feuer geschehen, nicht wahr?“ (168).

Der Ritus läuft nicht ohne Hindernisse, und der Färber will nicht, dass seine Frau, die seine ungeborenen Kinder geopfert hat, ihm entkommt. Er folgt der Gruppe der drei Frauen, und als er sie erreicht und das Licht kurz blitzt, sieht die Amme, „das Weib an der Wand des Schuppens stehen und die Kaiserin ganz nahe vor ihr, regungslos wie ein Standbild“ (172). Die Reglosigkeit und der Vergleich mit einem Kunstwerk verbindet die Angst der Kaiserin mit dem Zustand ihres versteinerten Mannes. Beide sind voneinander entfernt, aber auch durch die Kunst verbunden. Andererseits ist die Vereinigung zwischen dem Färber und der Färberin eine weitere Darstellung der Verknüpfung, die in einem Augenblick stattfindet. Ihre Blicke trafen sich „für die Dauer eines Blitzes und verschlangen sich ineinander, wie sie sich nie verschlungen hatten“ (174). Was in dem Teppich dargestellt wurde, wird auch in der unsichtbaren Liebe erkennbar. In der Liebe besteht Hingebung, statt Opferung der Ungeborenen. „Sie gab sich ihm hin in dieser Sekunde, wie sie sich nie gegeben hatte, in einer Umarmung ohne Umschlingungen und einem Kusse, in dem die Lippen sich weder berührten noch trennten“ (175). Ergriffen wird hier nichts. Alles fließt. Nur die Amme will den entflohenen Schatten greifen. Sie treibt die Kaiserin an: „Heran und ergreife, was dein ist!“ (175). Hier sind wieder die Jagd und die Habgier zu sehen, die der Kaiser früher vorgewiesen hat. Aber „das Fließende wie das Lodernde zog [den Schatten] an und er suchte sich zu retten vor greifenden Händen und vor fremder Dienstbarkeit“ (175). Der Schatten, wie die Kunst, will keinen fremden Dienst leisten – das heißt, sie wollen nicht bloß als Besitz existieren. Die Zeit ist ein Verbündeter, denn sie fließt und lodert genauso gut wie Wasser und Feuer. Der Geisterbote kommt über das Wasser und „an seinen wehenden Mantel hing sich der Schatten der Färberin [...]“ (175).

Dagegen liegt die Kaiserin immer noch erschöpft auf dem Boden. Sie strengt sich nicht an, den Schatten zu verfolgen. Sie hat den Schatten nicht erworben, „aber ein Grauen malte sich in ihrem Gesicht und sie schloß wieder die Augen. Unerträglich war es der Amme, das Gesicht zu sehen, das nun völlig dem Gesicht einer irdischen Frau glich“ (176). Das Grauen ist das Zeichen des Irdischen, wie die Amme es versteht.

Zusammenfassung

Die Kraft der Musik und die angenehme Zärtlichkeit hinter den unangenehmen Tönen macht die Kaiserin darauf aufmerksam, dass der Mensch doch an Schönheit teilnimmt. Musik ist der Übergang in der Darstellung des Fließenden und des Festen.

Vergänglichkeit wird nicht nur durch die Grabstätte der Mutter der Färberin, sondern auch durch die Säulen von Staub, die sich von dem Festen des Steins absetzen, dargestellt. Der entscheidende Augenblick wird als folgenschweres Gegenbild gezeichnet, denn er offenbart die Verbindung, die das Leben bestimmt. Das Fließen und die Verflechtung triumphieren gegen das Festhalten und das Greifen durch Wegziehen.

3.8 Das siebte Kapitel

Das Thema des Begreifens wird in der Figur der Amme wiederholt. Ihr Verständnis kann nicht *begreifen*, z. B., den Blick der Kaiserin, als sie bei dem Färberhaus waren; auch jetzt, als sie sich aus dem Fluss ziehen lassen, kann die Amme „nichts von dem, was die Kaiserin bewegte“ begreifen (179). Diese fremden Gefühle – was man als Mitleid in der Kaiserin identifizieren könnte – hat für die Amme die Eigenschaften des Wassers, der Zeit, des glitschigen Fisches, oder des Schattens. Noch

schwieriger zu interpretieren ist, warum die ganze Erinnerung von der Amme mit dem Abwaschen ihres Gesichts verschwindet: „Als sie ihr Gesicht wusch, hatte sie auch die letzte Erinnerung an die zwei Menschen und ihr armseliges Haus weggewaschen“ (179). Das Wasser des Flusses scheint aus dem griechischen Mythos von Lethe zu stammen. Andererseits behält sie klar in Erinnerung, wie der Fischer, der hervortritt, sie „rauh“ behandelt hat (179). Sie kann an ihre eigenen Schmerzen denken, aber sie kann die von den Anderen nicht fassen. Die Amme wird ständig behindert. Ihr Versuch, den Kahn von dem Ufer zu lösen, ist dank des Knotens ebenfalls vergeblich: „sie begriff nicht, wie er dies so blitzschnell unterm Aussteigen vollbracht hatte“ (180). Wieder wird die Verflechtung mit der Zeit verbunden; keine von beiden kann die Amme begreifen.

Dagegen ist die sterbliche Färberin auch im Schlaf mit dem Weben und Entweben beschäftigt: Ihre Hände, „die sich ineinanderrangen und voneinander lösten wie in einem heftigen bedrückenden Traum“ (180), erinnern an Paters Beschreibung des menschlichen Lebens als „continual vanishing away, that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves“ (“Conclusion” 152). Jeder Augenblick ist gleichzeitig Weben und Lösen, Geburt und Tod, Zusammenbringen und Auseinanderreißen. Der Teppich wird in den Bewegungen der Färberin vorgeahnt, dann wird er herausgebracht. „Ein Richtsschwert und ein blutroter Teppich! rief sie [die Frau des Fischers] halblaut. Ist der Teppich für ihre Knie und das Schwert für ihren Hals? [...] Das Schwert blitzt [sagt die Färberin] und der Teppich leuchtet von dem vielen Blut, das er getrunken hat, so wird niemand sehen, daß ich keinen Schatten werfe“ (*Frau ohne Schatten* 181). Der Teppich ist gleichzeitig Symbol und Instrument. Dass er seine Farbe durch das Menschenblut bekommt, ist noch ein Indiz dafür, dass die Kunst mit dem Leben verknüpft ist. Das Blutrot erinnert auch an

die Kaiserin, als sie die Welt des Färbers und der Färberin betrat. In dieser Szene ruft Hofmannsthal die Vielfältigkeit des Symbols hervor, indem er dieser einzigen Farbe viele Verbindungen zuordnet und Gedankenverknüpfungen entstehen lässt: Blut als Verwandtschaft durch das Leben und Sterben der Menschen bestimmt; die Farbe als Verbindung der zwei Welten; die Farbe als Beweis der Belebung und des Sterbens. Der Färber arbeitet mit Teppichen und stellt die Farben für ihre Wolle her. Davon leben er und seine Frau. Die Verbindung zwischen der Arbeit des Färbers und dem eventuellen Tod der Färberin erscheint dann auch als Paradox. Das Leben und der Tod sind genau so ineinander verschlungen wie die möglichen Bedeutungen des Symbols, wie die Fäden des Teppichs und wie die Schicksale der Menschen.

Zudem hat der Teppich (des Todes) sein Spiegelbild in dem Wasser des Lebens – was als Richter bezeichnet wird. Das goldene Wasser spricht aber kein Urteil, sondern „verwandelt das Unsichtbare“ (182) – eine Gabe, die viel höher als die Verwandlung der äußeren Dinge steht. Sie könnte vielleicht sogar als die Vollendung der Verwandlung verstanden werden, wie die Musik die unsichtbare Vollendung der Kunst sei. Die Gabe der Verwandlung wurde der Kaiserin gegeben, als sie Kind war. Jetzt sieht sie aber eine andere Art Verwandlung, indem die ungeborenen Kinder des Färbers und der Färberin vor ihr erscheinen. Die Ankündigung dafür ist wieder das Geräusch des Wassers. Die Farben der Kinder sind auch wunderbar, wie die Farben des Teppichs, den der Kaiser sah. „Er trug ein Gewand von wunderbar blauer Farbe, nicht so, als hätte man ein weißes Gewebe in die Küpe gelegt, darin sich die Stärke des Indigo und des Waid vermischten, sondern so, als wäre die Bläue des Meeresgrundes selbst hervorgerissen und um seinen Leib gelegt worden“ (184). Die intensiven Farben werden hier nicht der menschlichen

Arbeit zugeschrieben und ihre Vollendung ist in den Ungeborenen zu sehen. Diese Vollendung ist aber nicht starr: Die Farben verwandeln sich: „Indessen hatte sein Gewand sich verändert: es glich jetzt dem nächtlichen Schwarzblau, bevor die ersten Strahlen der Sonne den Himmel erhellen. [...] Die Farbe schien aus der Ewigkeit her zu ihm zu kommen, so auch die Antworten“ (184-85). Die Fragen und Antworten sind wieder geheimnisvolle Paradoxe. Man kann „da und nicht da“ sein, „wie es dir beliebt wird!“ (185). Sein Gewand schildert auch diese Möglichkeit von Da- oder nicht-Da-sein, indem sich seine Farben verändern, „wie Blut, das sich in Gold verwandelt“ (185). Aber es gibt noch eine dritte Möglichkeit – „die Vereinigung der beiden“, die „im entscheidenden Augenblick“ stattfindet (185). Man könnte wieder an Paters Behauptung denken, dass „art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments’ sake“ (“Conclusion” 153). Die „highest quality“ soll im Zusammenhang mit dem entscheidenden Augenblick verstanden werden; dies wird durch die zauberischen Effekte der vollendeten Kunst bewiesen. Jeder Moment ist von der Kunst geprägt. Die Ungeborenen selbst „bestellen nichts, [...] verkünden nichts“ (*Frau ohne Schatten* 185). Sie haben keine gemeine, nützliche Funktion. Wie die Kunst sind sie da, die Momente ins Licht zu bringen, die sie selbst nicht erfahren. Sie sind eine Art *via negativa*; sie zeigen die Ewigkeit, indem sie nicht am Leben teilnehmen. Deswegen können sie keine Antworten geben, die zu dem alltäglichen, sterblichen Leben passen. Sie benutzen die allgemeine Sprache von Zeit: „dies ist die Stunde“ (185), aber „Stunde“ hier bedeutet keine Frist von sechzig Minuten; die „Stunde“ bedeutet *Jetzt*. „Diese Stunde“ ist der entscheidende Augenblick, in dem die Kaiserin lebt.

Die seltsame Kunst begleitet die Betonung des jetzigen Moments. Die Verbindung mit dem Urteil Gottes – mit dem jüngsten Tage – ist bewusst gemacht: Aber hier ist kein Gott im ersichtlichen christlichen Sinne, sondern das Unsichtbare. Der Unterschied zwischen ihrer Erfahrung mit dem Ungeborenen und der des Kaisers ist bemerkenswert: ihm war nicht klar, was er begangen hat. Sie erkennt ihr Verbrechen – nämlich, dass sie an dem menschlichen Leben teilnimmt. „Die Seele trat in seine Augen; er schien die Worte zu lieblosen, die aus ihrem Mund kamen. – Das muß jeder sagen, der einen Fuß vor den andern setzt. Darum gehen wir mit geschlossenen Füßen“ (186). Das Teilnehmen am Leben – das Geborene sein – erfordert das Verbrechen. Es ist unvermeidlich. Was aber dagegen wirkt, ist die Ehrfurcht, die dem Kaiser gefehlt hat, aber der Kaiserin nicht: „Ihre Augen hingen an seinem Mund, ihre Ehrfurcht vor ihm, der so mit ihr sprach, war nicht geringer als die seine vor ihr“ (186). Mittlerweile sind die Farben noch imposanter und werden mit Vögeln und Blumen verglichen. Der Vergleich mit dem Teppich wird hier widerspiegelt.

Das Problem des Augenblicks ist für die Kaiserin anders als für die Färberin. Ihr Reden „wird geschehen im Augenblick und sie wird unwiderruflich sein: so ist dein Los gefallen. [...] Im Augenblick ist alles, der Rat und die Tat!“ (186). Diese Worte werden mit „einer Art von stillem Tanz“ (187) begleitet, als ob es ein Ziel wäre, diese Überzeitlichkeit zu zeigen. Sie sind ihresgleichen, indem sie auch die Verwandlungsfähigkeit haben. Die Kaiserin erkennt in ihnen etwas Bekanntes, dem Geisterreich zugehörig.

Die paradoxe Bewegung der gefärbten Ungeborenen ist auch in dem im Stein verhüllten Kaiser zu sehen, aber als Gegenbild. Während die Ungeborenen sich bewegen,

ohne sich Mühe zu geben, ohne sich zu bewegen im menschlichen Sinne, wehrt sich der Kaiser gegen seine steinige Hülle. Die Bewegung ist auch unmenschlich, und die Statue ist gleichzeitig fremd und erkennbar in ihrer Schönheit. „Jeder Zug war da, Mann und Jüngling, der Fürst, der Jäger, der Geliebte, der Gatte, und nichts war da“ (189). Ohne Paters Beschreibung der Skulptur zu kennen, ist diese Darstellung zwar kurios, aber verständlich aus einer psychologischen Perspektive. Die Kaiserin sieht ihren Mann, aber er ist anders. Er ist nicht wie er war. Durch seine Versteinerung ist er ihr entfremdet geworden. Es ist aber noch interessanter, wenn die Paterschen Elemente sich herausstellen; dadurch sind andere, vielleicht sonst verborgene Merkmale erkennbar. Die drei Begriffe – *Allgemeinheit*, *Heiterkeit* und *intimité* oder *expression* – bearbeitet Hofmannsthal, indem er die Statue als Resultat eines Scheiterns im Leben darstellt. Die Statue zeigt ihre *Allgemeinheit* ohne große Schwierigkeiten. „Jeder Zug“ der verschiedenen Rollen, die der Kaiser im Leben spielte, ist augenscheinlich. Die *Heiterkeit*, andererseits, fehlt. *Heiterkeit* soll „the hardness and unspirituality of form“ („Luca della Robbia“ 43) lindern, indem sie eine „happy world“ darstellt, was im starken Gegensatz zu dem „fremd[en] und gräßlich[en]“ (*Die Frau ohne Schatten* 189) Blick der Statue steht. Die Statue ist fremd, aber das ist nicht zu verwundern. Pater hat die Fremdheit als der Mangel an *expression* oder *intimité* des inneren Lebens ausgedrückt. Der Ewigkeitscharakter der Skulptur ist auch in Hofmannsthals Darstellung gestaltet, aber, wie der Blick, als nicht gerade heiter: „In solcher Nähe drang von der Statue ein Etwas auf sie ein, es war nicht Kühle, nicht Kälte, aber das Gefühle einer unnahbaren Ferne, wie eine aufgetane Kluft, aber ins Unendliche. Je näher, je ferner“ (189). Warum

gibt es keine *Heiterkeit*? Das Unendliche ist mit der Märchenwelt verbunden – und dadurch mit der *Heiterkeit*. Warum ist diese Statue mangelhaft?

Die Antwort kann man in dem Vorgehen des Kaisers finden. Skulptur soll „express only what is structural and permanent, to purge from the individual all that belongs only to him, all the accidents, the feelings and actions of the special moment, all that (because in its own nature it endures but for a moment) is apt to look like a frozen thing if one arrests it“ („Luca della Robbia“ 42-43). Der Kaiser muss auch wie ein Künstler sein. Er kann den fließenden Moment nicht halten, und genau das versucht er. Er kann nur scheitern. Deswegen ist er „like a frozen thing“, obwohl er ein sterblicher Mensch ist. Er kann sich noch bewegen, aber nur langsam und mühselig. Die Kaiserin erkennt in der Statue ihren Mann und in ihrer eigenen Reglosigkeit „gleich [sie] selbst einer Statue, dem Teil eines Grabmals“ (*Die Frau ohne Schatten* 189). Sogar ihre Tränen ähneln harten Kristallen.

Die Kaiserin kann den furchtbaren Blick der Statue nicht ertragen und wendet ihren Kopf; dann sieht sie den fremden Schatten, aber sie schließt die Hände nicht um ihn, sondern öffnet sie: „es war die Gebärde des Sklaven, der sich völlig dahingibt, auf Leben und Tod“ (190). In die Hände bekommt sie eine Schale mit dem wie Feuer schimmernden, goldenen Wasser: Es überspannt die Grenze zwischen den Elementen, zwischen Feuer und Wasser. Sie trinkt nicht von der Schale, denn sie sieht den Färber Barak. Alles fließt: „Sie sah mit einem Blick, als schwebte sie außerhalb, sich selber dastehen, zu ihren Füßen den Schatten des fremden Weibes, der ihr verfallen war, drüben die Statue. Das furchtbare Gefühl der Wirklichkeit hielt alles zusammen mit eisernen Banden“ (191). Die Wirklichkeit ist das Schwindelgefühl, die Unsicherheit, die

Instabilität und das Fließende. Die Kaiserin empfindet die Wirklichkeit als ein Band, weil sie sich selbst nicht bewegen kann – wie die künstliche Statue. „Die Kälte wehte zu ihr herüber bis ins Innerste und lähmte sie“ (191). Ihr Wirklichkeitsgefühl ähnelt der Versteinigung des Kaisers. Kunst und Wirklichkeit sind miteinander verwoben. Statt das goldene Wasser zu trinken, gießt sie es aus, wie bei einem Trankopfer. Damit entschuldigt sie sich: „aus ihrer eigenen diamantenen Tiefe stiegen Worte in ihr auf, deutlich, so als würden sie gesungen in großer Ferne; sie hatte sie nur nachzusprechen“ (191). Da sie nicht denken muss, da sie fast singt, erinnert man sich an den Rhapsoden, an Inspiration und an das Thema der Ehrfurcht und Kunst. Auch ihre andächtige Gestik, die „Gebärden des Sklaven“, ist mit der Kunst verbunden. Dieser ernsthaften Tat wird mit einem Ausbruch des Wassers gefolgt, worin das Licht und die Finsternis ineinander schwimmen: „abwechselnd überflutete strahlende Helligkeit und tiefe Nacht das Gesicht der Kaiserin“ (191). Das Wasser hebt sie und die Statue nach oben, wo sie einander umarmen und die Statue sich langsam vermenschlicht. Der Tod und das Leben (der Statue) werden der Kaiserin inne. Leben und Tod, Kunst und Wirklichkeit, Licht und Finsternis: alle fließen ineinander und dabei begründen sie einander. Als sie sich draußen im Tageslicht finden, sieht die Kaiserin ihren eigenen Schatten. Der Kaiser ist auch wieder zum Menschen geworden, sterblich aber auch mit einem „unerschöpfliche[n] Leben“ in seinem Blick. Das Grässliche ist hinter ihm. In einer Gestik der Liebe und Verflechtung, „umarmten [sie] einander ohne Wort, [und] ihre Schatten flossen in eins“ (192).

Die Kunst hat ihre Rolle noch nicht ganz ausgespielt. Die Farben und der Klang, die Malerei und die Musik, sind in der Erzählung noch höchst wirkungsvoll, sowohl als

ästhetisches Element in der Erzählung als auch als wirkende Mittel für die Entfaltung der Handlung. Die Landschaft wird wieder mit Farben, Licht und Schatten bemalt: „mit solchem Entzücken hing [...] [das] Auge [des Kaisers] immerfort an dem leuchtenden Gewölbe des Himmels, wo über dem rötlich glänzenden Grat eines Berges der wunderbare Vogel kreiste. Ein Wasserfall leuchtete unter ihm. Zwischen dunklen Felsen, hohen, dunklen Stämmen schwebte aus dem Bergesinnern ein bläulicher Schein hervor“ (193). Der Schein ist der Schatten der Färberin, der sich mit ihr verknüpft. Die Umrisse des Korbes, den sie trägt,

wurden unbestimmt, wie ein schwärzlicher Dunst; aus diesem blitzte wechselweise das Schwert und leuchtete das Blut, dann löste sich alles in ein wunderbares Spiel von Farben auf, als wäre ein zusammengeballter Regenbogen in dem Korb gewesen. Die Farben glitten wie Flammen an der Färberin herab, das zarteste Grün, ein feuriges Gelb, Violett und Purpur; sie spielten an ihrem Leib und offenbarten die ganze Herrlichkeit der Sonne, dann schwanden sie in das Weib hinein, schneller als Worte es sagen können. [...] Bunt stand die Färbersfrau da, geschmückt wie eine Meereskönigin, zugleich trat die Farbe des Lebens in ihr Gesicht, ihre Augen leuchteten wie die eines jungen Rehes über den Fluß hinüber [...]. (193)

Die Farben sind gleichzeitig ein Merkmal der malerischen Kunst und ein Zeichen des Lebens. Als der Schatten seine Besitzerin wiederfindet, ergießen sich die Farben hervor, als ob sie der Färberin ihr Leben schenken. Die Färberin hat ihre ganze Ehe mit dem Abfall des Farbstoffes und mit dem Verlust ihrer Schönheit assoziiert. Nie hat sie gesehen, was für eine Schönheit daraus kommen könnte. Jetzt aber hat sie die Schönheit der Farben verinnerlicht.

Der von Freude überwältigte Färber rast mit seinen Füßen, wie sein Herz es tut, und „von seinen Lippen floss ein ununterbrochener Schrei der Liebe und Zärtlichkeit“ (194). Die jetzt gedemütigte Färberin wirft sich mit ihrem zurückgekehrten Schatten zu den Füßen des Färbers. Der Kaiser erkennt auch seine Schuld und wirft sich auch „in den

Staub vor seiner Frau“ (194). Der Staub taucht in der Erzählung wieder auf: diesmal im Zusammenhang mit der Demut des Kaisers. Er ist bereit, sich selbst zu erniedrigen. Die Erniedrigung und Staub werden dann neben dem zauberischen Mantel der Amme gesetzt. Der Teppich spielt hier auch eine Rolle, diesmal als Zugang zu einer neuen Welt: „Der Färber warf sein Weib auf die aufgetürmten Teppiche [...] Der Kahn leuchtete in allen Farben der Schöpfung und der Färber sang, wie ihn nie jemand hatte singen hören [...]“ (195). Die Schilderung hat eine große Wirkung. Farben und Gesang sind zusammengebracht, als ob die Künste einander unterstützen. Der Gesang des Färbers wird noch durch den Gesang der Ungeborenen erweitert. „Unbegreiflich fanden zarte Worte, leise Töne den Weg aus dieser Höhe zu dir. *Vater, dir drohet nichts / Siehe, es schwindet schon / Mutter, das Ängstliche, / Das dich beirrte! / Wäre denn je ein Fest, / Wären nicht insgeheim? Wir die Geladenen, / Wir auch die Wirte?*“ (196).

Die letzte Darstellung der Kunst ist das Zusammenkommen von Künsten, die insbesondere *Die Frau ohne Schatten* betreffen. Die Erzählung als Oper hat sich in eine schriftliche, poetische Erzählung verwandelt. Diese letzte Szene ist gleichzeitig von der Musik und der Dichtung geprägt – den zwei Künsten der Moderne. Die Botschaft des Gesangs ist mysteriös, aber nicht beziehungslos. Die Kaiserin „wagte kaum zu fassen, was sich doch hörte, kaum zu begreifen. Sie wußte nicht, daß auf dem Talisman an ihrer Brust längst die Worte des Fluches ausgetilt [*sic*] und ersetzt waren durch Zeichen und Verse, die das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen priesen“ (196). Die Verbindungen in dem Gesang – Vater und Mutter, Drohen und Angst, die Eingeladenen und die Wirte – werden zusammengebracht und durcheinander konstruiert. Die Worte passen auch zu den Worten auf dem Talisman. Es ist für die Kaiserin nicht nötig, die

Worte allein zu fassen. Durch die Liebe zu ihrem Mann versteht sie die Bedeutung der Worte. Mit den letzten Absätzen betont Hofmannsthal den Zusammenhang der Künste als Echo oder Teil des Zusammenhangs des Lebens. Dies wird durch die Musik und Dichtung erkundet.⁵⁰

Zusammenfassung

Das letzte Kapitel verbindet Motive, die in der Erzählung schon eingefädelt waren. Das Thema des Begreifens ist hier in den Vordergrund getreten, besonders als Kontrast zu Wasser und Feuer. Mit anderen Worten, das Fließende, wie bei Pater, charakterisiert sowohl die menschlichen Verhältnisse als auch die Kunst. Der Teppich wird oft als Motiv der Verflechtung benutzt und, am Ende, als Teil der Beurteilung. Das Urteil am Ende verkündet aber das, was man schon weiß: das Leben ist vergänglich. Der Augenblick ist alles; die Zeit ist jetzt. Dies wird, wie bei Pater, mit der Kunst verbunden, indem die Kunst das Leben belebt. Alle Kunstformen haben diese Möglichkeit – aber wenn etwas misslingt (wie bei der Versteinerung), dann wird sogar das Kunstwerk den Fehler zeigen. Die Statue und die Farben, und letztendlich die Dichtung und die Musik, werden ins Leben gebracht, und dadurch kann das Leben an der Schönheit teilnehmen.

⁵⁰ Musik und Dichtung überwinden Stasis, Statue, und Skulptur und zeigen einen „Bruch ins Moderne“ an. Siehe Schwarz, „Moderne und Antike“ 208.

KAPITEL 4: KONKLUSION

Es wäre unrecht zu sagen, es gäbe ein Hauptthema in Hofmannsthals Erzählung. Vielmehr bringt das Märchen verschiedene Themen zusammen. Die Bedeutung der Kunst (das heißt: Architektur, Skulptur, Malerei, Dichtung, und Musik) und ihrer Verflechtung durch den Begriff *Anders-streben*, wie von Pater beschrieben, bietet eine von vielen möglichen Interpretationen der Erzählung. Hofmannsthals Interesse an der Funktion der Kunstformen ist offensichtlich und vielfältig. Wie er dieses Interesse in seinen eigenen Kunstwerken entwickelt, ist die schwierigere Frage. Dieser grundlegende Aspekt der Erzählung wird eindeutiger, wenn man sich mit Paters *The Renaissance* auskennt. Ohne darauf zu achten, wie die Gedanken Paters einen Einfluss auf die Schriften Hofmannsthals hatten, wird diese Schicht der Erzählung vielleicht auch unbeachtet bleiben, oder nur kaum analysiert, wie bis jetzt der Fall war.

Hofmannsthals frühe und intensive Beschäftigung mit dem Werk Paters wurde von einer kleinen, aber bedeutenden Anzahl von Wissenschaftlern diskutiert.

Hofmannsthals Schriften verdeutlichen, dass Paters Begriff des *Anders-strebens* eine Sonderstellung in den Gedanken Hofmannsthals hatte:

Man hat gesagt, daß unter den Künsten ein wechselseitiges Bestreben fühlbar sei, die eigene Sphäre der Wirkung zu verlassen und den Wirkungen einer Schwesterkunst nachzuhängen: als das gemeinsame Ziel alles solchen Andersstrebens aber hebt sich deutlich die Musik hervor, denn das ist die Kunst, in der das Stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist. („Poesie und Leben“ 266)

Der Aufsatz „Poesie und Leben“ erschien im Jahr 1896. Jahre später kann man noch sehen, dass Hofmannsthal diese Idee in der *Frau ohne Schatten* behandelt hat. Das Märchen als Gattung scheint dazu geeignet zu sein, wenn man an Hofmannsthals

Kommentar zu *Tausendundeiner Nacht* denkt: „Unvergleichbar ist diese Lebenswelt und durchsetzt von einer unendlichen Heiterkeit, einer leidenschaftlichen, kindlichen, unauslöschlichen Heiterkeit, die alles durcheinanderschlingt, alles zueinanderbringt [...]“ („Tausendundeine Nacht“ 276). Musik war für Hofmannsthal, wie für Pater, die Kunst „in der das Stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist“. Das Märchen aber hat den Vorteil, ins Unendliche zu gehen, Heiterkeit mitzuteilen und vor allem alles zusammenzubringen. Das Märchen ist das Pendant zur Musik. Die Musik löscht den Stoff aus – das Märchen manipuliert und organisiert den Stoff (ohne Rücksicht auf die Realität), mit dem Resultat, dass alles zusammengebracht wird, dass die Grenzen überschritten werden, wie ein Faden einen anderen Faden überkreuzt und dadurch einen Anknüpfungspunkt herstellt. Diese Idee wurde am klarsten im Reich der Ungeborenen dargestellt, wo Musik und Dichtung zusammenwirken, und wo der Teppich diese Verflechtung versinnbildlicht.

Es ist besonders wichtig, dass Hofmannsthal auch andere Kunstformen in seiner Erzählung hervorbringt, denn sie strahlen durch ihre eigenen Besonderheiten. Die Architektur wird als Raum des Geschehens dargestellt. Sie schafft insbesondere die Atmosphäre in dem Reich der Ungeborenen. Skulptur in ihrer Allgemeinheit wird als Beispiel des menschlichen Scheiterns in Bezug auf Heiterkeit und das Individuum geschildert, nicht weil Skulptur in sich mangelhaft ist, sondern weil der Mensch (hier der Kaiser) versucht hat, das zu tun, wovor Pater gewarnt hat – nämlich, das Fließende festzuhalten. Malerei wird durch Farben und Szenen geschildert. Die Farben des Färbers und die zauberischen Farben der Ungeborenen sind zusammen ein Beispiel der Zweiheit des Lebens: Farben sind schön und belebend (die Färberin ist die Darstellung dafür). Das

Wasser des Lebens ist golden. Die Farben können auch mit dem Hässlichen einhergehen, indem das Wasser der Stadt gelb und schmutzig ist. Rot erinnert an Blut, das heißt, sowohl an das Leben als auch den Tod. Flecken sind Beispiele der Verfärbung. Es ist allerdings durch die Farben und den Zusammenhang der Farben, dass ein Teppich sein schimmerndes Wesen zeigt und die kosmischen Zusammenhänge im Leben darstellt. Außerdem zeigt Hofmannsthal, wie Pater, die Malerei nicht nur durch Farben, sondern auch durch die Linie – die beschriebene Landschaft ähnelt einem Gemälde, dessen Herkunft in der Landschaftsmalerei zu finden ist.

Dichtung und Musik sind freilich besonders wichtig für Hofmannsthal, und hier folgt er Pater. Sein Verhältnis zur Musik ist komplex. Als er die Opernversion mit Strauss schrieb, äußerte er sich in einem Brief (1913) an Strauss auf folgende Weise: „Nun bin ich ja ein musikalischer Analphabet, Idiot, was Sie wollen. Aber Stilgefühl, das Gefühl für Kongruenz und Inkongruenz habe ich“ (*Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel* 240).⁵¹ Musik war *nicht* die Kunst, die er beherrschte. Das war die Dichtung. Allerdings war ihm die Musik so innerlich prägend, dass er mit Strauss sehr erfolgreich gearbeitet hat. *Die Frau ohne Schatten* als Erzählung nimmt ihre Gestalt teilweise von der Musik. Dass die zwei Kunstformen so eng zusammengebracht werden – der Gesang der Ungeborenen ist kein reiner Gesang, sondern auch ein Gedicht – ist von zentraler Bedeutung für Hofmannsthals Märchen. Die zwei „moderne[n]“ Kunstformen

⁵¹ Stil ist für Hofmannsthal sehr wichtig und ist auch mit Pater verbunden: „Ich setze die Zeile her, in denen sich die Gesinnung des großen englischen Kritikers Pater über das gleiche ausdrückt: Es ist Stil darin. Ein Geist hat das Ganze bestimmt; und alles, was Stil hat, was in einer Weise gearbeitet ist, wie kein anderer Mensch, keine andere Zeit es hätte hervorbringen können und wie es mit dem wahrsten Bemühen nicht wieder fertigzubringen wäre, hat seinen wahren Wert.“ Siehe Hofmannsthal „Gedichte von Stefan George“ 242-43.

sind hier auch in der Erzählung geschildert, als die, die am klarsten die *conditio humana* schildern. Die Musik ist das Fließende, die Dichtung ist das Verknüpfende – oder auch umgekehrt.

Hofmannsthal benutzt noch ein anderes Kunstobjekt zur Erweiterung der Paterschen Gedanken. Der Teppich in dem Reich der Ungeborenen ist gleichzeitig fließend (die Motive fließen ineinander) und in seiner Struktur verknüpfend. Der Teppich ist eine Schilderung des Stoffs des Lebens und der Idee von Heraklit – *panta rhei*. Dass die zwei zusammengebracht werden ist für Hofmannsthals Erzählung entscheidend. Vilains These, dass Hofmannsthal die zweite Hälfte des Heraklitschen Gedanken benutzt, ist richtig. Der unterliegende Stoff ist ein Element des Lebens, im Gegensatz zu dem stofflosen, aber dafür kosmischen Teppich im Reich der Ungeborenen. Auf diese Weise kombiniert Hofmannsthal auch Bewegung und Stillstand. In ähnlicher Weise ist das Hässliche ein Teil des Lebens, genauso wie das Schöne. Arbeit ist in der menschlichen Welt ein Teil der Herstellung von Kunstobjekten. Die Schönheit existiert mitsamt dem Hässlichen, ein Element, das Hofmannsthal stark in der Figur des Färbers betont. Ohne den Färber, gäbe es keine Teppiche; ohne die Mühsamkeit gäbe es keine Kunst; und ohne das unangenehm Hässliche gäbe es nichts Schönes auf Erde.

In Hofmannsthals Erzählung werden Kunstformen, Anders-streben, *panta rhei* und die Zusammenhänge im Leben geschildert. Alle Themen sind auch in Paters *The Renaissance* zu finden, freilich in der Form eines Aufsatzes, und mit anderer Betonung. *Die Frau ohne Schatten* ist eine Erzählung der Kunst und des Lebens. Ohne Paters Gedanken zu kennen, würde das Licht der Kunst schwächer scheinen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- Arnold, Matthew. "Pagan and Medieval Religions Sentiment." *Lectures and Essays in Criticism*. Ed. Robert Henry Super. Ann Arbor: U Michigan P, 1990. 230. Print.
- Gauguin, Paul. *Oviri: Écrits d'un sauvage*. Selected and presented by Daniel Guérin. Paris: Gallimard, 1974. Print.
- Goethe, J.W. von. *West-Östlicher Divan*. Stuttgart: Reclam, 1999. Print.
- Hegel, G.F.W. *Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1971. Print.
- Heidegger, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Gesamtausgabe, Vol. 40. Ed. Petra Jaeger. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 1983. Print.
- Heraklit. "Heraclitus. On the Universe." *Hippocrates*. Ed. W.H.S. Jones. Loeb Classical Library: London, 1931. Print.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Ad me ipsum." *Aufzeichnungen*. Ed. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1959. 211-44. Print.
- . *Sämtliche Werke. XXVII. Ballette, Pantomimen, Filmszenarien*. Ed. Bärbel Schmid and Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2006. Print.
- . "Die Frau ohne Schatten." *Sämtliche Werke. XXVIII. Erzählungen I*. Ed. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1975. 109-445. Print.
- . "Gedichte von Stefan George." *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*. Ed. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1956. 242-50. Print.

- . "Poesie und Leben." *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*. Ed. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1956. 260-68. Print.
- . "Der Rosenkavalier." *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen*. Vol. 5. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979. 11-44. Print.
- . "Shakespeare und Wir." *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3*. Vol. 2. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979. 107-13. Print.
- . "Shakespeares Könige und große Herren." *Sämtliche Werke XXXIII. Reden und Aufsätze 2*. Ed. Konrad Heumann and Ellen Ritter. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2009. 76-92. Print.
- . "Tausendundeine Nacht." *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1956. 270-78. Print.
- . "Walter Pater." *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*. Ed. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1956. 202-06. Print.
- Hofmannsthal, Hugo von, und Richard Strauss. *Briefwechsel*. Ed. Willi Schuh, Franz Strauss and Alice Strauss. Atlantis-Verlag: Zürich, 1952. Print.
- Pater, Walter. *The Renaissance*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1986. Print.
- Rilke, Rainer Maria. "Auguste Rodin." *Sämtliche Werke in sieben Bänden: Fünfter Band: Worpswede. Rodin. Aufsätze*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1965. 208-14. Print.

Schiller, Friedrich. "Wallenstein." *Sämtliche Werke in 5 Bänden: Werke 2: Don Karlos. Wallenstein. Maria Stuart. Die Jungfrau zu Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Kleinere dramatische Arbeiten.* Vol. 2. München: Hanser, 1962. 270-75. Print.

Wilde, Oscar. "Pen and Pencil and Poison." *The Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism, Intentions, the Soul of Man.* Ed. Josephine M. Guy. Vol. 4. Oxford: Oxford UP, 2007. 105-22. Print.

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard. "Hofmannsthals Wandlung." *Über Hugo von Hofmannsthal.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1958. 142-70. Print.

Brandstetter, Gabrielle. "Hofmannsthals 'Tableaux vivants': Bild-Bewegung 'im Vorübergehen'." *Hofmannsthal Jahrbuch* 15 (2007): 281-307. Print.

Çakmur, Belma. *Hofmannsthals Erzählung Die Frau ohne Schatten: Studien zu Werk und Innenwelt des Dichters.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1952. Print.

Fickert, Kurt J. "'Die Frau ohne Schatten' and Nietzsche's apotheosis of the arts." *Germanic Notes and Reviews* 31:1 (2000): 36-44. Print.

Frink, Helen. "The *Hunting Motif* in H.'s Work." *Modern Language Notes* 95 (1980): 685-93. Print.

Goff, Penrith. "Hugo von Hofmannsthal and Walter Pater." *Comparative Literature Studies* 7.1 (1970): 1-11. Print.

- Hazard, Paul. *Die Krise des europäischen Geistes: 1680-1715*. Ed. Erich Brandenburg, Erich Rothacker, Friedrich Stieve, and I. Tönnies. Trans. Harriet Wegener. Hamburg: Hofmann und Campe Verlag, 1939. Print.
- Iser, Wolfgang. "A German View of Pater." *The Reception of Walter Pater in Europe*. Ed. Stephen Bann. New York: Thoemmes Continuum, 2004. 142-51. Print.
- . *Walter Pater: Die Autonomie des Ästhetischen*. Tübingen: Niemeyer Max Verlag, 1960. Print.
- Kovach, Thomas. "Die Frau ohne Schatten: Hofmannsthal's Response to the Symbolist Dilemma." *The German Quarterly* 57.3 (1984): 377-91. Print
- Renner, Ursula. "*Die Zauberschrift der Bilder*": *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2000. Print.
- Richards, Bernard. "Pater and Architecture." *Pater in the 1990s*. Ed. Laurel Brake and Ian Small. Greensboro: U of North Carolina P, 1991. 189-204. Print.
- Ritter, Ellen. "Hofmannsthal's Narrative Prose: The Problem of Individuation." *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*. Ed. Thomas A. Kovach. Rochester, NY: Camden House, 2002. 65-84. Print.
- Rizza, Steve. *Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal: Criticism as Art: The Reception of Pre-Raphaelitism in fin de siècle Vienna*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997. Print.

- Ryan, Judith. "Die 'allomatische Lösung': Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970): 189-207. Print.
- Schmid, Martin Erich. *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal*. Heidelberg: C. Winter, 1968. Print.
- Schwarz, Hans-Günther. "Fest und Flüssig. Bewegung und Auflösung als Prinzipien der Moderne." *Die Welle: Das Symposium*. Ed. Hans-Günther Schwarz, Geraldine Gutiérrez de Wienken, and Frieder Hepp. München: Iudicium, 2010. 21-30. Print.
- . "Moderne und Antike: Walter Paters *The Renaissance*. Bemerkungen zu einer englisch-deutschen Literaturbeziehung." *Fenster zur Welt: Deutsch als Fremdsprachphilologie. Festschrift für Friedrich Strack zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen*. Ed. Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim und Franz Loquai. München: Iudicium, 2004. 203-15. Print.
- . *Orient - Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*. München: Iudicium, 1990. Print.
- Seelig, Harry E. "Musical Substance and Literary Shadow? *Die Frau ohne Schatten* reconsidered." *German Literature and Music: An Aesthetic Fusion: 1890-1989*. Ed. Claus Reschke and Howard Pollack. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992. 61-73. Print.

- Stamm, Ulrike. "Ein Kritiker aus dem Willen der Natur": Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997. Print.
- Vilain, Robert. "The Reception of Walter Pater in Germany and Austria." *Walter Pater: Transparencies of Desire*. Ed. Laurel Brake, Lesley Higgins, Carolyn Williams. Greensboro, NC: ELT Press, U of North Carolina, 2002. 63-72. Print.
- . "'Wer lügt, macht schlechte Metaphern': Hofmannsthal's 'Manche freilich...' and Walter Pater." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65:4 (1991): 717-54. Print.
- Williams, Carolyn. *Transfigured World: Walter Pater's Aesthetic Historicism*. Ithaca: Cornell UP, 1989. Print.