

Wien als Kulturraum in Hermann Brochs *Hofmannsthal und seine Zeit*

Wang Yanhui
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: Hermann Brochs essayistisches Werk *Hofmannsthal und seine Zeit* liefert nicht nur eine einsichtsvolle Analyse zu Hofmannsthals Leben und Werk, sondern ebenso zum Kulturraum Wien, zumal sich dieser als erlebter und gelebter Raum Hofmannsthals in dessen Leben und Werk manifestiert. Brochs Diskurs von der „fröhlichen Apokalypse“ Wiens liefert sinnreiche Bemerkungen zur Kultur des alten Österreich und umfasst Themen wie das Österreichische, das Mythische der habsburgischen Monarchie u. a., die für das Verstehen der österreichischen Moderne von grundlegender Bedeutung sind.

Zum innigen Verhältnis der Dichter der Wiener Moderne zur Stadt Wien schreiben die beiden Großstadtbiographen Julius Bab und Willy Handl folgendes:

Da saßen sie im Cafe Griensteidl, [...] Fast alles Wiener, von Geburt oder doch von früher Kindheit auf; es hätte sich keiner von ihnen ein Leben außerhalb Wiens auf die Dauer erträglich denken können. Was um sie war, das war ungefähr auch in ihnen; sie fühlten sich keineswegs berufen, Gewesenes umzustürzen und erschütternd Neues heraufzubringen. Ihr Wollen war nicht ethisch, sondern rein ästhetisch gerichtet. Nur die Form war zu finden, der Stoff gab sich von selbst. Dieser Stoff war immer wieder Wien. Denn alles, was sie in sich und außerhalb entdecken konnten, war ja Wien.¹

Unter den Dichtern dieses seinerzeit führenden Wiener literarischen Kreises war Hofmannsthal der Genialste, auch sein Leben und Werk ist aufs innigste mit dem damaligen Wien verbunden. Die Räumlichkeit des hofmannsthalischen Daseins kommt auch in Hermann Brochs kulturhistorischer Studie *Hofmannsthal und seine Zeit* gut zum Ausdruck.

Einen ersten Beleg dafür liefert schon der Aufbau der Studie: Im ersten Kapitel gestaltet Broch in einem europäischen Horizont sein Wienbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ein Wien nämlich, das von der Stimmung der „fröhliche[n] Apokalypse“ durchzogen eine Metropole des „Wert-Vaku-

¹ Julius Bab/Willy Handl, *Wien und Berlin. Vergleichende Kulturgeschichte der beiden deutschen Hauptstädte*. Berlin 1926, S. 264.

ums“² sein soll. Während diese Darstellung noch ein gewissermaßen allgemeines Wien für alle Wiener vorstellt, wird sodann im zweiten Kapitel Hofmannsthals gelebtes Wien bzw. sein Leben in Wien dargestellt, wie die Kapitelüberschrift zeigt: „Aufbau und Behauptung einer Persönlichkeit inmitten des Vakuums“³. Hofmannsthals Leben wird als „Symbol im Vakuum“, „edles Symbol eines verschwindenden Österreichs“⁴ verstanden. Das dritte und auch letzte Kapitel trägt eine raummetaphorische Überschrift: „Der Turm von Babel“⁵. Nicht nur, dass „im Wert-Vakuum [...] weder Sprach- noch Wertverständigung zwischen Mensch und Mensch stattfinden kann“, nicht nur ein „solch babylonische[r] Zustand“ entspricht dem biblischen Ereignis „Turm von Babel“, sondern auch die Unmöglichkeit, einen solchen Zustand zu überwinden, „indem man das Pferd vom Schwanz her aufzäumte und sozusagen künstlich eine auf Allgemeingültigkeit angelegte Symbolsprache sich ausheckte“⁶. Das Wertvakuum mit Kunst auszufüllen erweist sich letztlich als ein unerfüllbarer Wunsch etlicher wienerischer bzw. österreichischer Künstler. Auch der Autor der zu besprechenden Hofmannsthalsstudie, Hermann Broch, hegte zu seinen Lebzeiten einen solchen Wunschtraum. Auch er war ein geborener Wiener und projizierte bei der Darstellung von Wien mit dem Stadtsohn Hofmannsthal eigene Erlebnisse in sein damaliges Wienbild. Paul M. Lützeler kommentiert dazu:

Hofmannsthal und seine Zeit ist ein stark autobiographisch geprägtes essayistisches Werk. Es dokumentiert die persönlichen Erfahrungen des Wiener Schriftstellers Hermann Broch, der auch im Exil von dieser Stadt nicht loskam und ihr mit dieser denkwürdigen und bedenkenswerten Studie sein kulturhistorisches Vermächtnis hinterließ.⁷

1 Hermann Brochs Raum-Begriff

Als Zeitanalytiker denkt Hermann Broch oft räumlich, wofür bereits der erste Satz seiner Hofmannsthal-Studie einen guten Beleg liefert: „Die Wesensart einer Periode läßt sich gemeiniglich an ihrer architektonischen Fassade ablesen“⁸. Warum? Eine Antwort darauf findet sich in seinem Wertzerfall-Essay, der in seinem ersten Roman mit dem Titel *Die Schlafwandler* eingefügt worden

² Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 1/Kritik*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1975, S. 145.

³ Ebenda, S. 175.

⁴ Ebenda, S. 221.

⁵ Ebenda.

⁶ Ebenda, S. 234.

⁷ Paul Michael Lützeler, Nachwort, in: Ders. (Hg.), *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. Frankfurt a. M. 2001, S. 247.

⁸ Hermann Broch, *Kritik*, a. a. O., S. 111.

ist. Dort wie hier betont Broch die „Prävalenz des Baustils innerhalb der Charakteristika einer Epoche“, die „ganz merkwürdige Vorzugsstellung“⁹ der bildenden Kunst innerhalb der Historie. Um dafür eine Erklärung zu finden, philosophiert Broch wie folgt:

Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heißt Raum. Selbst die Musik, die bloß in der Zeit ist und die Zeit erfüllt, wandelt die Zeit zum Raume, und daß alles Denken im Räumlichen vor sich geht, daß der Denkprozeß eine Verquickung unsagbar verwickelter vieldimensionaler logischer Räume darstellt, diese Theorie besitzt allergrößte Wahrscheinlichkeit. Ist dem aber so, dann mag es auch klar sein, daß allen jenen Manifestationen, die sich unmittelbar auf den Raum beziehen, eine Bedeutung und eine Sinnfälligkeit zukommt, wie sie keiner andern menschlichen Tätigkeit je zukommen kann.¹⁰

Die bildende Kunst einschließlich der Architektur gehört nach Broch offenbar zu den hier erwähnten „Manifestationen, die sich unmittelbar auf den Raum beziehen“. Das ist eigentlich nichts Besonderes, originell jedoch ist sein Raumbegriff im Sinne von Zeitaufhebung. Denn bedenkt man, dass er Kultur auch als Zeitaufhebung versteht¹¹, so fallen sein Kultur- und Raumbegriff zusammen: Vielleicht kann man feststellen, dass ihm Kultur eben nichts als die Verwandlung der Zeit zum Raum bedeutet, die Verräumlichung der Zeit, die Skulptierung der Zeit. Er schreibt:

Wird also der Begriff »Form« genügend weit gefaßt, so zielt jede menschliche Handlung auf Formung eines Objektes, ist das Resultat jeder menschlichen Handlung ein im Räumlichen ruhendes geformtes Objekt.¹²

Wenn man Brochs Raumlogik folgend an den einmal von ihm zitierten Herder-Satz „Menschen schaffen Zeiten“ denkt,¹³ soll ihm eine Zeit im Sinne einer Epoche bzw. Periode eine geschaffene, geformte Zeit, einen im wahrsten Sinne des Wortes „Zeit-Raum“ bedeuten.

⁹ Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1978, S. 444.

¹⁰ Ebenda, S. 445.

¹¹ Vgl. Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 2/Theorie*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1975, S. 124f.

¹² Ebenda, S. 128.

¹³ Vgl. Hermann Broch, *Philosophische Schriften 2/Theorie*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1977, S. 11.

2 Brochs Wienbild der fröhlichen Apokalypse

Im Kontrast zu Brochs abstraktem Raumbegriff ist Wien ein konkreter Raum. Auch ein konkreter Raum hat seine Geschichte, ist ein Gefäß, worin ein Teil der Geschichte bzw. Kultur des Menschen oft für gewisse Zeit, aber wohl nie für immer versiegelt wird. Denn die Geschichte und Kultur entwickeln sich schon immer selbstaufhebend. Raum hat Zeit nie vernichtet, dieser wird jedoch oft mithilfe von Zeit zerstört. Als Beispiel dafür ist eine beeindruckende Szene in Brochs Hofmannsthalstudie zu nennen:

Für Österreich wurde es auch zur Schlußphase seines staatlichen Bestandes, und es mag wohl sein, daß der inzwischen zum Manne herangereifte Franz Joseph solche Vorausahnungen hatte, als er längs der Trümmer der damals in Abtragung befindlichen Wiener Stadtmauern und über das noch unausgebaute Glacis-Feld – später sollte dort die Ringstraße erstehen – zu dem provisorischen Holzgebäude des neuen Parlaments vor dem Schottentor fuhr, um die erste Sitzung zu eröffnen.¹⁴

Es ist diese „Schlußphase“ des franz-josephinischen Österreich, in die Hofmannsthals Geburt fiel; es ist das Österreich und Wien dieser Phase, wo er aufwuchs. Eben mit dieser Zeit, diesem Raum, dieser Persönlichkeit in diesem Zeit-Raum befasst sich Hermann Broch in seiner Studie *Hofmannsthal und seine Zeit*.

Seiner Ansicht nach herrschte in Wien um 1880 „die fröhliche Apokalypse“ bzw. „das Wert-Vakuum“¹⁵. Um das spezifisch Wienerische herauszuarbeiten, vergleicht er kulturhistorisch Wien und München. Während die Stadt München der deutschen Gründerzeit Kunstblüte spielte, Stichwort „Isar-Athen“, war das Wien der österreichischen Backhendlzeit, sich auch als Kunststadt par excellence verstehend, doch „eine Stadt [...] der Dekoration par excellence“¹⁶. Bei der Literatur waren Stifter und Grillparzer „ohne Nachfolge“ heimgegangen, bei den bildenden Künsten herrschte „der große Dekorateur der Epoche“¹⁷ Hans Makart. Zur Hoch-Dekoration war Wien deshalb befugt,

nicht nur weil Dekorativität überhaupt ein grundlegendes Charakteristikum der Epoche bildete, sondern noch viel mehr, weil sie in der Musik- und Theatertradition Österreichs ihre reinste und schönste Aus-

¹⁴ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 160f.

¹⁵ Ebenda, S. 145.

¹⁶ Ebenda, S. 146.

¹⁷ Ebenda, S. 147.

wirkung erfahren hatte. [...] Wenn irgendwo, so war in Wien Dekorativität legitim.¹⁸

Allerdings entlarvt Broch diese Legitimität als eine zur Etablierung und Instandhaltung eines Museums: „In Erfüllung seiner Traditionspflicht verwechselte Wien Museumshaftigkeit mit Kultur und wurde [...] zum Museum seiner selbst.“¹⁹ Dabei weist Broch nicht ohne Leid darauf hin, dass Wien im Architektonischen wegen „ärgerster Verwüstungen“²⁰ nichts mehr zum Ausstellen hatte – damit ist der Stadtumbau Wiens um 1860 gemeint, wodurch das alte Wien weggefegt wurde. Allerdings bedeutet ihm das Museale durchaus ein „österreichisches Verfallszeichen“, denn es ist zwar reich an Tradition bzw. tradiertem Kulturgut, aber eben deshalb arm an Kreativität. Dem Kulturbegriff Brochs zufolge bedeutet es nichts als Kulturverfall bzw. -tod.

Wenn je Armut durch Reichtum überdeckt wurde, hier geschah es.²¹ Verfall im Elend führt zum Vegetieren, doch einer im Reichtum führt zum Museum. Das Museale ist Vegetieren im Reichtum, ist heiteres Vegetieren, und Österreich war damals noch ein reiches Land.²²

Die wienerische Heiterkeit rückt Wien allerdings in die Nähe von Paris, worauf es gerne stolz ist. Der Volkscharakter und die Theatertradition beider Städte wurzelt in einem historischen Ursprung. Im 17. und 18. Jahrhundert waren Paris und Wien Machtzentren des europäischen Kontinents, und die Rivalität zwischen den Häusern Bourbon und Habsburg bildete die Achse der Weltpolitik. Der zentralistische Staatsaufbau förderte eben die für das Barock ganz eigentümliche Hypertrophierung des Höfischen. Vor dem Glanz des Hofes wurde dem Volk zwar oft nur die Rolle eines staunenden Zuschauers zugewiesen, aber als Partizipant des Macht- und Prachtbewusstseins beider Dynastien war das Volk beider Städte zum Träger eines gemeinsamen Lebensstiles geworden.²³ Aber nachdem sich die Theatertradition im Volksleben beider Städte gefestigt hatte, wurde das monarchisch-höfische Element allerdings immer mehr zum leeren Schema. Einen geeigneten Beleg dafür sieht Broch in der damals in jedem Theater bereitgehaltenen Hofloge:

Für ein wahrhaft sehendes Auge freilich wirkte diese ständig unbenützte, ständig verdunkelte Loge eher als Museumstück, ja eigentlich, eben infolge der Museumshaftigkeit, als ein Symbol für das leergewordene Schema der monarchischen Barockgeste.²⁴

¹⁸ Ebenda, S. 147f.

¹⁹ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 148.

²⁰ Ebenda, S. 148.

²¹ Ebenda, S. 111.

²² Ebenda, S. 148.

²³ Vgl. ebenda, S. 149f.

²⁴ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 151.

Nicht nur im Geistigen, sondern auch im Politischen war Österreich im 19. Jahrhundert museal geworden:

Während Paris seine Barockstruktur in Revolutionsstößen überwand und sich hierdurch die Entfaltung zu der in ihm bereits keimenden Weltstadt ermöglichte, ist Wien Barockstadt geblieben, fern von der jeder Weltstadt eigentümlichen leidenschaftlichen Dürsterkeit und ihrem latenten Revolutionismus, [...] Nach 1848 geriet die Stadt, selbst ihre Proletarierviertel nicht ausgenommen, immer tiefer ins Unrevolutionäre, ins Hedonistische, ins Skeptisch-Freundliche, Freundlich-Skeptische; Wien wurde zur Un-Weltstadt, und ohne darum zur Kleinstadt zu werden, suchte es kleinstädtische Ruhe, kleinstädtische Engsicht, kleinstädtische Freuden, den Reiz des Einst: es war noch Metropole, aber Barock-Metropole, und zwar eine, für die es keine Barock-Politik mehr gab.²⁵

Broch bezeichnet Wien als „Zentrum des europäischen Wert-Vakuums“ und versucht dieses nachzuweisen, indem er „das für Europa ganz einzigartige sozialpolitische Gefüge dieser Stadt, das Sozialgefüge des eigentlichen Österreichertums“²⁶ analysiert. Dazu zieht er wiederum einen Vergleich zwischen England und Österreich, deren Vergleichbarkeit auf der „repräsentative[n] Aufgabe der victorianischen wie der francisco-josephinischen Monarchie“, d. h. der „einheitsstiftende[n] Kraft der Krone“²⁷ für die Staatsorganisation, beruht.

Trotz dieser merkwürdigen Ähnlichkeit galten für beide Länder allerdings entgegengesetzte Vorzeichen, England nämlich befand sich im Aufstieg, Österreich hingegen im Abstieg. England fand den ihm adäquaten kolonial-imperialistischen Weg, das in diesem Weltimperium sich abspielende einzigartige Kräftespiel zeitigte „ein eminent politisches Resultat: den konservativ-progressiven Konsensus, auf dem die englische Demokratie beruht“²⁸. Broch stellt fest, dass England politisch niemals vom „Konkreten“ abgewichen ist, während die habsburgische Politik von allem Anfang an „in seltsamer Kombination dem Lavierenden wie dem Abstrakten zugetan“²⁹ war. Konkret war in Österreich doch die „Entfesselung der zentrifugalen Nationalitäten-Kräfte“³⁰, die seit 1848, als Franz Joseph Kaiser wurde, nicht mehr aufzuhalten waren. Anders als in England gab es in Österreich kein „zur Staatsverantwortung bereites Gesamtvolk“³¹, stattdessen eine „tunlichst entpolitisierte, tun-

²⁵ Ebenda, S. 151f.

²⁶ Ebenda, S. 153.

²⁷ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 154.

²⁸ Ebenda, S. 155.

²⁹ Ebenda, S. 156.

³⁰ Ebenda, S. 159.

³¹ Ebenda, S. 159.

lichst einheitliche, tunlichst harmlose, einem einfachen Lebensgenuß und seinen friedlichen ästhetischen Werten zugekehrten gesamt-österreichische Bevölkerungsmasse“³². Statt einer vollpolitischen Demokratie wie der englischen gab es nach Broch in Österreich bloß eine „Stil-Demokratie“, von ihm auch „Gallert-Demokratie“ genannt:

Vom Erzherzog bis zum Volkssänger, doch auch vom Großbürgertum bis zum Proletariat prävalierte die hedonistische Haltung; sie war die Basis jener »Stil-Demokratie«, die den Adel mit dem Volk verband, [...] Das Sozialgebilde hier hatte mit politischer Demokratie überhaupt nichts zu tun: als Produkt der österreichischen Substanzlosigkeit, in der keiner keinen ernst zu nehmen vermochte, weil außer der Staatssubstanz der Krone nichts ernst zu nehmen war, wurde auch das Sozialgebilde substanzlos, wurde zu einer Art Gallert-Demokratie.³³

Stellvertretend für den hedonistischen Lebensstil stand wohl der Stil des kaiserlichen Burgtheaters: die österreichtreuen Wiener Bürger besaßen dort „eine Kunst, in der das Eklektische zur Originalität, das rein Ästhetische ins rein Ethische gehoben wurde“³⁴. Die Wiener ahnten demnach den Untergang und nahmen ihn fröhlich hin, in Wien herrschte fröhliche Apokalypse.

3 Wien als Hofmannsthals gelebter Raum aus Brochs Sicht

Erst nachdem Broch im gesamteuropäischen Horizont ein allgemeines Wienbild gezeichnet hat, wendet er sich Hofmannsthals Leben und Werk zu, in das er vieles von seinem eigenen poetologischen Verständnis hineinprojiziert. Allerdings erhält seine Vorgehensweise einen objektiven Anstrich, indem er Hofmannsthals Familiengeschichte und -milieu analysiert. Von seinem Urgroßvater bis zu seinem Vater vollzog Hofmannsthals Familie, eine jüdische, „die Wendung ins Bürgerliche“ wie die „zur Voll-Assimilation“³⁵. Er wurde in einer „so ungemein wienerischen Umgebung“ geboren, wurde dann „durchaus ein Wiener und Österreicher“³⁶.

Zur Rekonstruktion des Milieus, in dem Hofmannsthal aufwuchs, betont Broch insbesondere den Erziehungseinfluss, den Hofmannsthals Vater auf den Sohn ausübte. Es war nämlich eine Erziehung, die sich auf Vermittlung und Entwicklung von ästhetischen Fähigkeiten konzentriert, „durch welche die Mußestunden des Bürgertums zu »edlem Genuß« verwandelt werden, zu »Kunstgenuß« im Winter, zu »Naturgenuß« im Sommer, oder richtiger in der

³² Ebenda, S. 170.

³³ Ebenda, S. 170f.

³⁴ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 173f.

³⁵ Ebenda, S. 180.

³⁶ Ebenda, S. 181.

Sommerfrischenzeit.“³⁷ Broch meint, dass schon in der bürgerlichen Schule, die „ein Minaturmodell der bürgerlichen Gesellschaft“³⁸ war, Hofmannsthals Genialität und sein Adelsprädikat ihn zu einem „Märchenprinz[en]“ gemacht hatte, der „mit dem [Kaiser], dessen ornatbekleidete Gestalt vom Bild an der Klassenzimmerwand auf ihn herabblickte, eine engere Realitätsbeziehung hatte als mit den Lehrern und Kameraden“³⁹. Es war der Traum, der unmerklich in seine Alltagsrealität hineinglitt: „Traum war die Stadt, doch Traum in ihrem Traum war der Kaiser“⁴⁰.

Hofmannsthals Leben war eines des wienerischen Dichters. Broch versucht aus seiner eigenen Perspektive Hofmannsthals Entscheidung zum Dichterberuf innerhalb eines kierkegaardischen Modells zu verorten:

[...] es wächst das Heilige über das Ethische hinaus, während das Künstlerische höchstens aus dem Ästhetischen ins Ethische wächst, [...] wenn er das Ästhetische überwindet und dem Heiligen entsagt, begab er sich, [...], auf die ethische Suche: das war der Impuls zu seiner Dichtung.⁴¹

Davon ausgehend ist Broch der Ansicht, dass Hofmannsthal im Cafe Griensteidl, wo der damals führende Wiener literarische Kreis unter dem Präsidium Hermann Bahrs residierte, keine Gleichgesinnten fand, denn der dort herrschende Ästhetizismus entsprach nicht der „Ethik seines neugefundenen Dichterberufes“⁴². Eine Ausnahme war Beer-Hofmann, der über den Tod sprach und Hofmannsthal am ähnlichsten war:

Denn wo es keine echte Beziehung zum Tode gibt und seine Absolutheitsgeltung im Diesseitigen nicht ständig erkannt wird, da gibt es kein wahres Ethos.⁴³

Brochs Ansicht nach bedeutete Hofmannsthals Entscheidung zum Dichterberuf zugleich dessen „Bruch mit dem von Vater und Großvater eingerichteten bürgerlichen Sein“⁴⁴. Da war Hofmannsthal sozial heimatlos geworden. Seinem Kindheitswissen entsprechend, das von ihm als Märchenprinz geträumt hatte, der zusammen mit der träumerischen Kaisergestalt in dessen träumerischer Stadt wohnte, und damit den jüdisch-feudalen Traum seines Urgroßvaters erstehen ließ, suchte er als Künstler seinen ethischen Halt, seine geistige

³⁷ Ebenda, S. 182f.

³⁸ Ebenda, S. 185.

³⁹ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 188.

⁴⁰ Ebenda, S. 188.

⁴¹ Ebenda, S. 192.

⁴² Ebenda, S. 194.

⁴³ Ebenda, S. 194.

⁴⁴ Ebenda, S. 206.

Heimat im Burgtheater, wo eine hierarchische Werte-Ordnung noch intakt war, „im Symbol- und Sprachraum des Volkes“⁴⁵, das mit dessen Kaiser einen „ethischen Zusammenklang gehorsamen Herrschens und freien Gehorsams“⁴⁶ bildete.

Denn die Realität der österreichischen Monarchie blieb nach wie vor von mystischen Zügen durchsetzt, und ihr staatlicher Bestand hing zu einem nicht geringen Maß von ihnen ab, eine Realität, die sich auf den Traum stützen mußte, um real sein zu können. Es war sozusagen die menschlichste Qualität Österreichs, und es war die österreichischste Qualität des Dichters Hofmannsthal.⁴⁷

Broch ist der Meinung, daß Hofmannsthal in seinen ersten Kunsteindrücken im Burgtheater „nicht nur den einzigen, noch gültigen Stil der Epoche entdeckte, sondern auch des daneben herrschenden Vakuums gewahr wurde“⁴⁸. So näherte sich Hofmannsthal nicht nur dem Bürgerstil an, sondern auch dem Vakuum. Sein Konservatismus und seine künstlerische Genialität machten ihn zum edlen „Symbol eines verschwindenden Österreichs“, zum „Symbol im Vakuum, doch nicht des Vakuums“⁴⁹.

Für Österreich und besonders für Wien um die Jahrhundertwende war die Abschiedsstimmung bezeichnend, die die Habsburgermonarchie den Tod hatte vergessen lassen. Angesichts des Neuen konservierte man sich im Alten, wenn auch in einem Vakuum. Hofmannsthals Konservatismus berührte sich nach Brochs Ansicht mit dem Neuerungs-Hass des Kaisers: „War es Todesfurcht? Nein, es war eher die Furcht vor dem Wert-Ende, und es war österreichisch.“⁵⁰

Hofmannsthal war konservativ, obwohl er auch Neues schuf. Diesen Satz kann man auch umgekehrt formulieren. Als Beispiel dafür nennt Broch Hofmannsthals unvollendeten Roman *Andreas*. Obgleich Hofmannsthal in dem Werk experimentierte, weshalb Broch es als „paradigmatisches Werk der Hofmannsthalschen »szenischen Epik«“⁵¹ bezeichnet, „wollte er [gleich Proust] das Sein und die Stimmung seiner jungen Jahre festhalten, doch das hieß Österreich festhalten“⁵². Obwohl der Schauplatz des Romans statt Wien Venedig ist, merkt Broch an:

⁴⁵ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 208.

⁴⁶ Ebenda, S. 209.

⁴⁷ Ebenda, S. 209f.

⁴⁸ Ebenda, S. 215.

⁴⁹ Ebenda, S. 221.

⁵⁰ Hermann Broch, Kritik, a. a. O., S. 231f.

⁵¹ Ebenda, S. 249.

⁵² Ebenda, S. 252.

Venedig hatte, als es von seiner Größe Abschied nahm, seinen Guardi und seinen Canaletto, und ähnliches hätte für Österreich der *Andreas* werden sollen, als ihm Hofmannsthal das österreichische Venedig der ersten Jahrhunderthälfte zum Schauplatz anwies, um Österreich als Ganzheit zu zeigen, als das was es war - das glückliche Land ohne Hoffnung.⁵³

Auch der Turm von Babel steht für die Hoffnungslosigkeit manchen menschlichen Bemühens, wozu sicherlich ein Versuch hofmannsthalschen Stils, „Österreich als Ganzheit zu zeigen“, gehört. Als repräsentativer Schriftsteller der sog. Klassischen Moderne strebte Broch auch stets die Totalität an⁵⁴, dieses wiederum gleich dem Turmbau zu Babel. Sich dessen durchaus bewusst erkannte er das Wertziel eines Gesamtwertsystems eben deshalb an, weil es unerreichbar ist.

Zum Vergleich sei zum Schluss eine chinesische Anekdote erzählt: Vor tausend Jahren fuhr ein Mann, der dem damaligen Habitus gemäß ein Schwert trug, mit einem Boot ans andere Ufer. Auf halbem Wege löste sich das Schwert unmerklich aus der Halterung und glitt jäh ins Wasser hinab. Da nahm der Mann rasch ein Messer heraus und schnitzte eine Kerbe in das Schiff, um den Unfallort festzuhalten. Er dachte nämlich, wenn er die Stelle markierte, an der das Schwert entglitten war, könne er es nach dem Anlegen des Bootes wiederfinden.

Man kämpft gegen die Zeit, indem man den Raum kerbt und festhält. Der Kulturraum Wien zu Hofmannsthals Zeit ist zwar bereits verloren, aber viele Kerben bestehen wohl noch – Denkmäler, die dem Gedenken der Geschichte des Kulturraumes Wien dienen.

⁵³ Ebenda, S. 253.

⁵⁴ Vgl. Werner Frick, *Avantgarde und *longue durée**. Überlegungen zum Traditionsverbrauch der klassischen Moderne, in: Sabina Becker/Helmuth Kiesel (Hg.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin, New York 2007, S. 97-112.