

## Der Zusammenhang des Zusammenhanglosen

### Über einen Satz Hofmannsthals

Am 3. April 1896 erschien in der *Frankfurter Zeitung* eine *Studie* Hugo von Hofmannsthals, *Englischer Stil*.<sup>1</sup> Den größten Teil des Essays nimmt die Beschreibung einer Nummer im Varieté ein: Fünf Mädchen, die Barrisons, tragen mit zierlichen Bewegungen kecke Lieder vor. Hofmannsthal stellt den verwirrenden Reiz dieser Erscheinung in eine würdige Tradition: Seit Shakespeare bevorzuge die englische Dichtung die Gestalt des knabenhaften Mädchens. An der Übereinstimmung zwischen erlebten und erdichteten Körperbildern zeige sich der durchgängige Stil der englischen Kultur; selbst englische Möbel seien »mädchenhafter« als etwa französische und deshalb an der »Schlankheit und Leichtigkeit der Formen« zu erkennen.

Solche Ähnlichkeiten zwischen entfernten Bereichen wahrzunehmen oder zu konstruieren, gehört zu den anziehenden und doch bedenklichen Freiheiten der Form Essay. Hofmannsthal selbst sieht den Einwand voraus, daß er unter dem Begriff des »Mädchenhaften« verschiedene »Dinge durcheinanderwerfe, die miteinander nichts zu tun haben«. Seine skeptischen Leser könnten einwenden, daß die Barrisons keine Engländerinnen, sondern Amerikanerinnen seien, daß englische Empiremöbel sich kaum von französischen unterschieden, daß man nicht von lebendigen Künstlerinnen wie von toten Gegenständen und von Stühlen nicht wie von Menschen reden dürfe, daß also »alle diese Dinge nicht zusammengehören, daß aus dieser ganzen Konfusion nichts weiter folgt und daß es nichts Willkürlicheres und Ausmaßenderes gibt, als solche Gruppen zu schaffen, denen nichts Wirkliches zugrundeliegt«.

Der letzte Absatz des Essays stimmt den Zweiflern zunächst zu, »Ja, es gehört wirklich nichts zusammen«, hält ihnen jedoch sogleich brüsk eine Rechtfertigung entgegen, die »sie ohnehin nicht verstehen werden«. Sie ist in der Tat schwierig zu verstehen, da sie sich in poetische Bilder und dunkle Vergleiche hüllt. Man müsse »das Leben der Menschen« mit den Augen betrachten, »die uns den Springbrunnen vorlügen« (der eine feste Form zu besitzen scheint, in Wahrheit jedoch nur aus dem Chaos steigender und fallender Tropfen besteht); man müsse an einem Stürzenden den Augenblick festhalten, der an »die unsterblichen Stellungen der antiken Gladiatoren« erinnere, oder beim Sonnenuntergang das eigene Bewußtsein dem »eines alten und starken Gottes« angleichen.

Diese knappen, andeutenden Vergleiche bereiten den letzten und umfangreichsten vor, der die *Maxime* illustrieren soll, »Völker« seien nur zu erkennen, »wenn man viele Einzelheiten aufeinander bezieht«. Mit diesem Ver-

---

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Prosa I*. Frankfurt: Fischer 1956, S. 251–259.

gleich schließt der Aufsatz: »Man muß zu ihnen (den Völkern) gehen wie einer, der an einem Sommerabend in den Strom hinabsteigt und der untergehenden Sonne nachschwimmend auf Kopf und Schultern eine leise Wärme fühlt, während rückwärts ihn das dunkelnde Wasser anschauert, hoch im Licht ein leichter Wind die ahnungslosen Wolken treibt, unten die Formen der Berge sich verändern und er, zwischen so ungeheurer Bereicherung, so unwiederbringlichen Verlusten, sein Auge nicht groß genug, alles aufzufassen, seiner selbst unsicher wird und nur eines gewaltigen Daseins grenzenlos versichert.«

Wo es um die Frage geht, wie eine Erkenntnis von Kultur möglich sei, soll die Beschreibung, wie Natur erlebt wird, eine Antwort geben. Fluß, Sonne, Berge, Wind, Wolken haben an diesem Sommerabend so viel und so wenig miteinander gemein wie Stühle, poetische Gestalten und fünf Sängerinnen in England. Nicht nur die »ahnungslosen« Wolken haben keine Ahnung von den Bergen, dem Fluß und dem Schwimmer unter ihnen; auch alle anderen Bestandteile jenes zufälligen Ausschnitts von Ort und Zeit treffen zufällig aufeinander. Jedes Teil ist durch eine je selbständige Kausalkette in diese Landschaft gelangt: die Sonne durch astronomische Gesetze, die Berge durch Erosion, der Fluß durch Niederschläge, die Wolken durch den Wind und er wiederum durch Luftdruckunterschiede. Die Ursachen der hier vereinten Phänomene liegen weit entfernt vom Schauplatz ihres Aufeinandertreffens. Lediglich den Schwimmer hat eigene Absicht – die Hoffnung nämlich, jenen absichtslosen Dingen zu begegnen – in die abendliche Flußlandschaft geführt. »Sein Auge« und nur »sein Auge« verbindet die kontingenten Einzelheiten zu scheinbarer Kohärenz, zum stimmigen Bild, zur sinnvollen Konstellation.

Das Auge des Schwimmers erfaßt einen Augenblick. Da sich Sonne, Wind, Wolken, Wasser bewegen, nimmt dieses Jetzt eine immer neue Gestalt an. Wenn der Schwimmende sich fortbewegt, den Fluß hinab, verändert sich, abhängig vom jeweiligen Ort der gleitenden Bewegung, selbst das Unbewegte, »die Formen der Berge«. So prekär ist der Augenblick, daß er sogar den Körper aufteilt: Kopf und Schultern sind der untergehenden Sonne zugewandt und spüren deshalb noch »eine leise Wärme«, während den Rücken bereits »das dunkelnde Wasser anschauert«. Zwischen Glück und Gefahr, zwischen »ungeheurer Bereicherung« und »unwiederbringlichen Verlusten« schwebt der Schwimmer in der vergehenden, sich immer wiederherstellenden Gegenwart. Ihm ist die physikalische Ursache des Landschaftsbildes, das sich ihm gerade zeigt, nicht zugänglich, aber dessen Schönheit sichtbar – wie der Umriss des Springbrunnens schön ist, weil »Myriaden Tropfen ... in einem Augenblick« zusammenkommen, und wie ein Stürzender »für einen Augenblick« nicht weniger schön ist als das Marmorbild eines stürzenden Gladiators.

Schönheit ist an den Augenblick gebunden, in dem sie erfahren wird. Demnach – so antwortet Hofmannsthal denen, die an der Stimmigkeit seines Bilds von der englischen Kultur zweifeln – ist die Verbindung zwischen englischen Mädchen und Möbeln wegen der Schönheit gerechtfertigt, die

durch diese Verbindung im Auge des Betrachters wie in der Imagination des Lesers entsteht. Nicht die klassische Schönheit der Dauer, sondern die moderne Schönheit des Flüchtigen gibt sich dem zu erkennen, der im Chaos des Ephemeren das Versprechen eines Zusammenhangs erblickt, unbesorgt darum, ob das Versprechen eingelöst wird oder nicht. Wer die »Völker«, das heißt ihre Kultur, verstehen will, darf sich nicht mit historischem Wissen begnügen; er muß mit dem Sinn für schöne Erscheinung ausgestattet sein.

Ob diese These Hofmannsthals, in Bilder gefaßt und also selbst mit dem Zauber des Schönheit umgeben, die Zweifler überzeugen wird? Hätten sie – entgegen der Vorhersage des Autors, sie würden nichts verstehen – seine Erwiderung dennoch verstanden, so könnten sie einwenden, daß er unzulänglicherweise die unwillkürliche Einheit der Stimmung, wie sie uns beim Anblick einer Landschaft überkommt, auf die willkürliche Verknüpfung disparater Erscheinungen der Kultur übertrage. Einzig bei einem Kunstwerk ließe sich der Eindruck von Schönheit auf die Absicht seines Urhebers zurückführen, der die Einzelteile des Werks um der Gesamtwirkung willen angeordnet hat. Um eine innere Übereinstimmung zwischen Shakespeares Dramen, dem Schreinerhandwerk und einer Nummer im Varieté annehmen zu können, müßte man auf einen anonymen Autor, den englischen »Volksgeist«, setzen. Er könnte, als wäre er ein Künstler, für eine gewisse Gleichförmigkeit seiner Produkte sorgen.

Doch Hofmannsthal beruft sich nicht auf diese romantische Idee, sondern verlegt gerade durch den Vergleich mit dem Schwimmer am Sommerabend die Einheit des Wahrgenommenen in das wahrnehmende Subjekt. Im Betrachter eines Kunstwerks (aber eben nur eines Kunstwerks) spiegelt sich, wenigstens zu einem guten Teil, die Intention des Künstlers. Dieser hat, um die Betrachtung zu begrenzen und damit zu konzentrieren, seinem Werk einen Rahmen gesetzt, der die Welt im Werk von der Welt außerhalb des Werks scheidet. Sobald etwas einen Rahmen hat, hat es auch einen Zusammenhang. Wer aber wäre der Künstler und was wäre die Intention, die sich im Betrachter der Natur oder der Kultur zu spiegeln scheinen, zweier unendlicher Bereiche, deren Rahmen, den subjektiv erfäßbaren Ausschnitt, niemand anders festgelegt hat als das begrenzte Aufnahmevermögen des Betrachters?

Jahre später hatte Hofmannsthal die Aufgabe übernommen, für die Pandora-Ausgabe von Goethes Werken eine Einleitung zur Alterslyrik zu schreiben. Doch in einem Brief vom 24. Dezember 1913 an den Herausgeber Georg Witkowski gesteht er, daß er unfähig sei, den Auftrag auszuführen, obwohl er diese Gedichte schätze: »dies alles blickt mich an – es ist Teil meines besten Besitzes – aber ich habe nichts darüber zu sagen ... Die Fähigkeit, mich journalistisch, oder sagen wir impressionistisch über eine solche Materie zu äußern, ist mir mit reifenden Jahren völlig abhanden gekommen.« »Journalistisch« ist die Wahrnehmungsweise der frühen *Studie über Englischen Stil*, die ja in einer Tageszeitung erschien. Dagegen stehen nun die Gedichte Goethes ihrem sprachlosen Interpreten in zusammenhangloser Vielfalt gegenüber. Was einst auf dem weiten Gebiet der englischen Kultur

müheles gelang – »aphoristische, aufblitzende« Ähnlichkeiten im Verschiedenen zu entdecken –, mißlingt jetzt auf dem engeren Gebiet von Goethes später Lyrik.

Man kann Zusammenhangloses sehen, schreiben kann man aber nur Zusammenhängendes. Die Syntax im Kleinen, die Komposition im Großen erzwingen, daß sich Wörter zu Sätzen, Sätze zu Absätzen, Absätze zu einem Essay verknüpfen. Innerhalb des begrenzten Textes sind die Gegenstände, so fern sie sich auch in der Welt standen, in eine überraschende Nachbarschaft gebracht, so daß an ihnen gemeinsame Züge deutlicher hervortreten als bei der Wahrnehmung, die dem Text vorauslag und stets der Zerstreung ausgesetzt war. Ohne das journalistische Ziel, einen Zeitungsartikel über englische Kultur zu schreiben, wäre die Erkenntnis des Gemeinsamen im Verschiedenen nicht »aufgeblitzt«.

Es ist schwer, Zusammenhangloses darzustellen. Nach Hofmannsthal, bei den Dadaisten und Surrealisten, wird der Verzicht auf einen Zusammenhang zum destruktiven, gegen die literarische Tradition gerichteten Programm. Einen ersten Versuch hatte bereits Jean Paul in seinem Roman *Flegeljahre* unternommen, im Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift »Das Leben«. Es zählt auf, was der Held des Romans, Walt, auf einer Fußreise zu sehen bekommt: »unten im Strom ein Meßschiff – ein niedriger Dorfkirchhof an der Straße, über dessen Rasenmauer ein fetter Schoßhund springen konnte – eine Extrapost mit vier Pferden und vier Bedienten vornen – der Schatte einer Wolke – nach ihr ins Licht der Schatte eines Rabenzugs – zerrissene hohe graue Raubschlösser – ganz neue – eine polternde Mühle – ein zu Pferde sprengender Geburts-Helfer – der dürre Dorfbalbier mit Schersack ihm nachschießend« – so geht es noch länger fort. Die Gedankenstriche markieren die Stellen, an denen Jean Paul (der über die Gabe kühner Kombination verfügt) den Wunsch des Lesers, etwas über den Zusammenhang dieser Einzelheiten zu erfahren, ignoriert. Allein das unerfüllte, immer aufs neue sich regende Verlangen nach Zusammenhang verleiht dieser Passage einen Zusammenhang.

Nicht leicht läßt sich der »Verknüpfungszwang«, wie Aby Warburg die unvermeidliche Paranoia der menschlichen Kultur genannt hat, von seinem gewohnten Drang zum Interpretieren abhalten. Es ist ein Vorzug von Hofmannsthals Verfahren, daß er – im Unterschied zum Wahnsystem der Paranoia oder zur Sinnkonstruktion der Religion – den Verknüpfungszwang reflektiert, indem er selbst die Einwände gegen seine Konstruktion eines »englischen Stils« als epistemologisches Problem formuliert und dieses Problem in die poetische Gestalt eines Vergleichs transformiert. Daran wird die doppelte Freiheit des essayistischen Schreibens sichtbar: Der Essay darf voneinander entfernte Dinge halb ernst, halb spielerisch aufeinander beziehen und dabei den hergestellten Bezug durch Hervorheben der rhetorischen Mittel als gelinde Übertreibung erscheinen lassen. Deshalb behält auch der Leser die Freiheit zu entscheiden, ob er den beschriebenen (vielleicht nur erschriebenen) Zusammenhang für eine aphoristische Erkenntnis oder für einen anmutigen Irrtum halten will.

Zwischen dem Zusammenhang kultureller Phänomene in England und dem Zusammenhang natürlicher Phänomene am Sommerabend stellt der Vergleich »wie einer, der« einen weiteren Zusammenhang her. Dieser ist ungewisser noch als die beiden anderen, da er von vornherein zu verstehen gibt, daß diese Art von Verknüpfung mehr sprachlich als sachlich begründet ist. Es macht den Reiz eines Vergleichs aus, daß seine beiden Teile – der Sachverhalt und seine Parallele – aus weit voneinander entfernten Sphären stammen und diese plötzlich, wie durch Zauberei, einander so nahe gekommen sind: Mitten unter den hauptstädtischen Vergnügungen Londons tut sich das Panorama eines ländlichen Sommerabends auf. Mittelalterliche Allegorese hatte darauf vertraut, daß der Vergleich eine Wesensverwandtschaft, eine *analogia entis*, zwischen den natürlichen Bestandteilen der Welt und ihren geistigen Bedeutungen enthülle; theologischer Scharfsinn wollte aufdecken, was göttlicher Sinn in der Schöpfung versteckt hatte. In der Neuzeit dagegen sind Vergleiche nichts anderes als poetische Mittel zum Divertissement der Phantasie, die sich innerhalb der Umfriedung der Vernunft bewegt. Gottfried Benn tat alle Vergleiche grob als »Leerlauf« ab.

Ob der Vergleich wirklich einen Gehalt an Erkenntnis besitzt, kann erst nach einer sachkundigen, methodischen Überprüfung festgestellt werden. Im vorliegenden Fall würde sie monieren, daß ein Kulturhistoriker, der aus einer Unzahl historischer und aktueller Erscheinungen drei oder vier willkürlich auswählt, um daraus auf einen typischen »englischen Stil« zu schließen, keineswegs so handelt »wie einer, der« in einem Fluß schwimmt und daher unwillkürlich die Umgebung sieht, die sich ihm darbietet. Offensichtlich soll dieser Vergleich dazu dienen, die Verantwortung für die Konstruktion eines Zusammenhangs vom Schreiben ans Sehen abzugeben. So verlockend ist das Bild vom Schwimmen bei Sonnenuntergang, so eindrucksvoll der Satz, der sich vom Bericht einer Erfahrung zur Theorie des Daseins steigert, daß die skeptische Besonnenheit des Lesers unter der Euphorie dichterischer Schönheit zu erliegen droht. Doch schließt poetische Beredsamkeit nicht aus, daß sie einem Gedanken dient, der des Nachdenkens wert ist.

Auf die philosophische Frage, wie eine Erkenntnis kultureller Eigenschaften möglich sei, antwortet Hofmannsthals *Studie* mit einem Vergleich aus der Empirie des Lebens. Jeder hat schon solche Stimmungen der Übereinstimmung zwischen Gemüt und Landschaft verspürt. Der Vergleich will mehr sein als poetischer Schmuck; er soll ein Argument liefern: Was in der Wirklichkeit geschieht – beim Aufenthalt in der Landschaft –, muß auch von der Theorie bedacht werden. Deshalb wendet sich der zweite Teil des Satzes, durch Anschauung befestigt, wieder dem Erkenntnisproblem zu, für das sich nun eine lebensphilosophische Lösung abzeichnet. Der Schwimmer gewinnt die Einsicht, daß er »zwischen so ungeheurer Bereicherung, so unwiederbringlichen Verlusten, sein Auge nicht groß genug, alles aufzufassen, seiner selbst unsicher wird und nur eines gewaltigen Daseins grenzenlos versichert«. Obwohl es Heideggers Begriff damals noch nicht gab, könnte man Hofmannsthals Auslegung dieses Vorgangs eine »existenziale Interpretation« des Daseins nennen.

Zwischen »Bereicherung« und »Verlusten« bewegt sich – schwimmt – das Subjekt, weil seine Existenz der Zeit unterworfen ist und ihm daher kein fester Standpunkt für den Erwerb sicheren Wissens zugeteilt ist. Wie könnte das Subjekt seiner Erkenntnis sicher sein, wenn es doch »seiner selbst unsicher« ist? Immer wird »alles«, das es zu erkennen gälte, umfangreicher bleiben als der schmale Ausschnitt, den das Auge, das erste Medium des Erkennens, zu erfassen vermag. Doch wird die epistemologische Verzweiflung des Satzes durch seinen existentialen Trost besänftigt. Nur wenn das begrenzte Subjekt in einer grenzenlosen Welt existiert, die sich um das Subjekt gar nicht kümmert und nur wenn es diese Differenz der Dimensionen anerkennt, ist es »eines gewaltigen Daseins grenzenlos versichert«. Nicht durch die Unterstellung eines aufeinander bezogenen Lebens- und Weltsinns gelingt dem Subjekt die paradoxe Verbindung der eigenen »Unsicherheit« mit einem kosmischen »Versichertsein«, sondern allein durch die Anerkennung des Faktums, daß das Subjekt in einer rätselhaften, seinen Horizont überschreitenden Welt existiert. Sobald das Subjekt diese unvermittelte, nicht vermittelbare Spannung, die Zusammenhanglosigkeit zwischen kleiner Existenz und großer Welt erlebt, reflektiert und respektiert, kann sein Dasein »gewaltig« heißen. Zusammenhanglos hängt es mit all dem zusammen, in das es zwar keinen Einblick, worauf es jedoch einen Ausblick hat.

Die Begrenztheit menschlichen Daseins und Wissens – den Menschen gewöhnlich ein Grund zum Klagen, den Metaphysikern zu spekulativen Fiktionen – läßt Hofmannsthal's Essay als Glück erfahren. Mag die Welt auch »bloße Verschwendung, zweckloser Aufwand« sein (Ludwig Feuerbach), so kann gerade diese Eigenschaft im Betrachter die momentgebundene, aber erinnerbare Empfindung des Schönen auslösen (das, wie die Attribute »ungeheuer« und »gewaltig« verraten, ins Erhabene übergeht). In einer solchen Stimmung, wie sie dem Schwimmer am Sommerabend zuteil wird, kommt es zu einer ästhetischen – und eben nicht metaphysischen – Kommunikation mit der Welt außerhalb des Subjekts. Zufällig ist sein Aufenthaltsort, zufällig der Ausschnitt der Welt, auf den es trifft; doch das zufällige Zusammentreffen bietet die Möglichkeit, daß eine Stimmung der Übereinstimmung entsteht. Für einen Augenblick sehen die Weltteile, die sich im beobachteten Weltausschnitt zeigen, so aus, als gehörten sie zusammen und als wollten sie uns etwas sagen. Die ästhetische Erfahrung eines Zusammenhangs ist durch die existentielle Erfahrung einer Zusammenhanglosigkeit bedingt. Auf die kosmologische Spekulation, daß die in der Welt sich zeigende Schönheit ein Indiz für die Sinnhaftigkeit des Kosmos sei, hat Hofmannsthal verzichtet – »ahnungslos« wie die Wolken treibt alles dahin, nur im Blick des Betrachters fügt es sich zum schönen Bild. Für den Kosmos ist die Existenz des Menschen entbehrlich; deshalb darf der Mensch das absichtslose Geschenk einer temporären Existenz in diesem Kosmos als glückliche Ausnahme, als Fest, betrachten.

Aber gilt, was vom »Naturschönen« gesagt wird (um den Begriff der klassischen Ästhetik zu gebrauchen), auch vom Kulturschönen, dem eigentlichen Gegenstand von Hofmannsthal's problematischer Studie? Zumindest

nimmt Max Webers Definition von Kultur eine Entsprechung zwischen der begrenzten Perspektive auf die natürliche Welt und der kulturellen Konstruktion der gedeuteten Welt an: »Kultur ist ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter, endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens.« Wie sich dem Auge des Schwimmers ein zufälliger Ausschnitt der Wahrnehmung zur Abendstimmung ordnet, so wiederholt die Beobachtung, die in der Verbindung kultureller Einzelheiten »Sinn und Bedeutung« entdeckt, die Entstehung von Kultur, die durch die geistvolle, aber haltlose Verbindung physikalischer Einzelheiten »Sinn und Bedeutung« erschleicht. An der Vielzahl der Kulturen, die nacheinander und nebeneinander auftreten, erweist sich, daß der »mit Sinn und Bedeutung bedachte, endliche Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit« stets anders gewählt werden kann. Ein und dasselbe Tier wird, je nach Kultur, als heilig, tabu, eßbar, ungenießbar oder gleichgültig angesehen. Hinter den Alternativen der Sinnggebung steht nichts als das Sinnlose.

Um die Kontingenz des menschlichen Daseins dem menschlichen Bewußtsein zu verheimlichen, ist kein bestimmter Sinn notwendig, irgendeiner aber muß es sein. Es gibt nur eine, wenngleich unendliche und bedeutungsfreie Natur. Dagegen ist jede Kultur begrenzt und bedeutend, die Pluralität der Kulturen allerdings unbegrenzt, so daß jede von ihnen durch gegenseitige Relativierung der angemessenen Bedeutungen verlustig geht. Als Interpretationen der nicht interpretierbaren Natur (einschließlich der Tatsache des menschlichen Lebens) sind alle Kulturen (einschließlich ihrer elementaren Form, der Religion) willkürlich. Bedenkt man das Mißverhältnis von sinnfreier Gegebenheit und sinnträchtiger Auslegung, so ist es nicht übertrieben, die phantasievolle Produktivität der Kulturen verrückt zu nennen. Sie erklärt etwa das astronomische Datum der Wintersonnenwende zum Geburtstag eines göttlichen Kindes und staffiert ihn mit Ritualen, Festen und Emotionen aus. Weihnachten ist nichts anderes als ein liebgewonnener Irrsinn. In der scharfen Bestimmung Webers wie in der selbstironischen Skepsis Hofmannsthal verliert der Begriff Kultur alles Gemütliche, das ihn heute zu einem Favoriten des Sprachgebrauchs, des Konsums und der sogenannten »Kulturwissenschaft« hat werden lassen.

Hofmannsthal's Essay heißt nicht »Englische Kultur«, sondern *Englischer Stil*. Während »Kultur« Ansprüche an Selbstdeutung, Symbolik und Bekenntnis ihrer Teilhaber stellt, erscheint »Stil« zwanglos an der Oberfläche unbedachter Einzelheiten, im Nebensächlichen, am alltäglichen Habitus. Stil wird nicht durch ein Programm artikuliert, und selbst Verstöße gegen ihn werden nicht geahndet. Er ist gut zu beobachten, aber ebenso schwer auszusprechen wie zu erklären. Selbst wenn ein Stil in einem Land, in einer Epoche herrschend ist, tritt er so selbstverständlich auf, daß er denen, die diesen Stil leben, kaum bewußt wird. Nur dem Fremden fällt er auf – wie der englische Stil dem österreichischen Besucher Hofmannsthal, der einzelne Züge zu einem Gesamtbild vervollständigt. Nicht, was dieser Stil den Engländern bedeutet, sieht Hofmannsthal, vielmehr »die traumhafte Evokation davon

für kontinentale Menschen«. Etymologisch führt der »Stil« auf den Schreibgriffel zurück (*stilus*), dann im übertragenen Sinn auf die Handschrift und Schreibart. »Stil« meint das Nicht-Intentionale am Geschriebenen: Der Schreiber will lediglich etwas mitteilen, der Leser jedoch erkennt an der Art der Mitteilung Identität und Charakter des Schreibenden. Wie die Handschrift gleich bleibt, worum auch immer es im Schriftstück geht, so erzeugt der Stil die Wiederholung von Merkmalen am Verschiedenen, also Ähnlichkeit. Die Entdeckung von Ähnlichkeit vermittelt – auf dem Weg der Konnotation – dem Zusammenhanglosen der Objekte einen Zusammenhang der Gestalt. Das »Mädchenhafte« ist der Stil, der auch an anderen Dingen als an Mädchen erscheinen kann.

Es sind zwei verschiedene Aufgaben, eine Kultur zu interpretieren und einen Stil zu charakterisieren. Hätte Hofmannsthal sich jene erste Aufgabe gestellt, wie sie einer gelehrten Abhandlung ansteht, so wäre seine Studie gescheitert: »es gehört wirklich nichts zusammen«. Da aber ein Essay sich mit der zweiten Aufgabe begnügen darf, ist allein die ästhetische Empfindung des Beobachters dafür zuständig, über eine stilistische Ähnlichkeit zwischen englischer Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Dichtung und Realien, zwischen Menschen und Dingen zu urteilen. Jenseits des »einen Augenblicks«, da die Ähnlichkeit sichtbar wird, enthält das »gewaltige Dasein« noch des Unähnlichen genug.