



А. Ерохин

*Жанры диалога и эссе
в немецкоязычной литературе
рубежа XIX и XX веков*

(Т. фон Гофмансталь и Р. М. Фильке)

Для российской теории литературы и поэтики жанры литературного диалога и эссе являются «неудобными» категориями хотя бы уже потому, что они до сих не до конца утвердились в академическом каталоге литературных родов и жанров. Несмотря на существенные различия в генеалогии (форма диалога берет начало в Античности, у Платона; создателем эссе как самостоятельного жанра признается французский мыслитель XVI века Мишель Монтень), у данных жанров во многом общая историческая судьба: в силу их смешанной природы, одновременной принадлежности к «чистой» художественной литературе, публицистике и порой даже науке их располагают в обширной области «вольных», субъективно окрашенных литературных форм, среди которых сегодня центральное место не без помощи Гегеля занимает роман. Ни эссе, ни диалог не смогли конкурировать по популярности с романом, который при этом в своем развитии неоднократно заимствовал их эстетические достижения — достаточно вспомнить об известных проблемах внутреннего «диалогизма» и «эссеизма», обсуждаемых исследователями романного жанра. Сегодня и эссе, и тем более диалог могут считаться «элитарными» литературными жанрами, рассчитанными скорее на искушенного ценителя, чем на массового читателя.

Между тем история литературы знает довольно много эпох, в которые диалог и эссе играли если не ведущую, то как минимум заметную роль в системе литературных жанров. Расцвет диалога как художественной формы приходится на Возрождение, Просвещение и романтизм, эссеистика развивается деятелями позднего Возрождения (М. Монтень и Ф. Бэкон) и затем романтиками — английскими, французскими, немецкими, американскими. Рубеж XIX и XX веков в этом случае представляет собой особый интерес — именно тогда в европейской литературе произошло практически одновременное переоткрытие обоих жанров. (Заметим, что в указанный

период актуализируется также и жанр литературного письма. Однако рассмотрение судеб эпистолярного жанра в эту эпоху должно стать предметом отдельного рассмотрения.) Данная работа останавливается на некоторых аспектах жанрового «возрождения» на материале преимущественно немецкоязычной (австрийской) литературы и двух ее крупных представителей — Гуго фон Гофманстала и Райнера Марии Рильке.

В Германии и Австрии конца XIX века диалог и эссе обращают на себя внимание по ряду причин. Прежде всего увлечение этими жанрами связано с возвращением на фоне переоценки натуралистических и позитивистских тенденций к немецкой классико-романтической эстетике рубежа XVIII и XIX веков, особенно к наследию Гёте и йенских романтиков — Вакенродера, Шлегеля, Новалиса, а также философов (Шлейермахера с его переводами Платона, Шеллинга с диалогом «Бруно, или О божественном и естественном начале вещей», 1802). Здесь нельзя не упомянуть эстетический диалог Гёте «О правде и правдоподобию произведений искусства» (1798) и другие его работы, в которых диалог имеет важное идейно-композиционное значение, например «Коллекционер и его близкие» (1799), роман в новеллах «Беседы немецких эмигрантов» (1795). Впоследствии в рамках возрождения диалога, бесспорно, роль сыграли публикации разговоров с Гёте Фалька (1832), Эккермана (1836, 1848), Римера (1841), Соре (1848), канцлера фон Мюллера (1870) и иных, собранные на рубеже XIX и XX веков в изданиях Вольдемара и Флодоарда фон Бидерманнов. Забегая вперед, отметим в связи с этим, что такой автор *fin de siècle*, как Гуго фон Гофмансталь, свое программное гётеанство не в последнюю очередь реализовывал в формах диалога и беседы не без влияния указанных выше разговоров с Гёте.

Весьма значителен вклад йенских романтиков в развитие жанров диалога и эссе. Это «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1796) Вакенродера, «Фантазии об искусстве» (1799) Тика и Вакенродера, «Ученики в Саисе» (1802) Новалиса, а также «Люцинда» (1799), «Разговор о поэзии» (1800) и различные эссе Шлегеля. Не будем забывать и об излюбленном йенцами жанре фрагмента, который можно рассматривать как одну из вариаций на тему литературно-философского «эссеизма».

Для жанрового мышления рубежа веков огромную роль сыграл Фридрих Ницше. Он двояко повлиял на увлечение в период *fin de siècle* диалогом и эссе: во-первых, как критик Платона и платонизма, этим парадоксально способствовавший обращению к философии Платона и ее главенствующей форме — диалогу; во-вторых, свободной композицией своих работ, в которых важное место занимает эссеистический и диалогический способ философствования.

Ницше эстетизирует философию, в том числе через жанровые формы эссе и диалога, и тем самым как философ легитимизирует «эстетический

поворот» рубежа веков, выразившийся, в частности, в стремлении писателей и мыслителей эпохи облекать серьезные философские, этические, социальные и порой даже политические вопросы в «одежды» эстетики. Процесс эстетизации философской, социальной и этической проблематики разворачивается в это время не только в Германии и Австрии, но и в Англии усилиями Джона Рескина, Уолтера Патера, Уильяма Морриса, Оскара Уайльда.

Популярностью в Германии пользовался изданный впервые в 1893 году курс лекций Уолтера Патера «Платон и платонизм». В седьмой лекции, «Доктрина Платона», автор определяет платонический диалог как основную форму философской и литературной эссеистики [2, S. 33]. По Патеру, диалог и эссе близки в своих фундаментальных чертах: свободе, гибкости и многообразии форм и мотивов. На его взгляд, платонический диалог по существу является эссе, родственным по духу с более древней диалектической «лирической прозой» Гераклита [6, S. 176]. В то же время для Патера эссе как таковое — род или инструмент диалектики [6, S. 188], имеющей дело с возможностями, сомнениями, настроениями, «атмосферой» [6, S. 188]), то есть с духом современной относительности, «изобретенной» в XVI веке [6, S. 175—176]. Так, диалогическая эссеистика рубежа веков во многом развивается в направлении, заданном Монтенем и Патером, отличаясь непредсказуемостью, подвижностью проблематики, непосредственностью, открытостью и кажущейся бесцельностью письма [3, S. 55]. Вслед за Патером классический филолог из Иены Рудольф Хирцель в 1895 году публикует исследование по истории литературной формы диалога («Диалог. Литературно-исторический опыт»), не утратившее своего научного значения до сегодняшнего дня [2, S. 33].

Среди немецких и австрийских авторов, активно пользовавшихся формой диалога, следует назвать Гуго фон Гофмансталя («Смысл жизни. Диалог в манере Платона из Афин», 1892; «Вымышленные разговоры и письма», 1925), Рудольфа Каснера («Мистика, художник и жизнь», 1900; «Меланхолия», 1908), Рудольфа Борхардта («Разговор о формах и платоновом "Лисии" на немецком», 1905), а также испытавшего влияние Каснера раннего Дьёрдя Лукача, включившего диалог «Богатство, хаос и форма. Диалог о Лоренсе Стерне» в свою книгу «Душа и формы» (1911).

Английская искусствоведческая традиция, к которой принадлежит Патер, в немалой степени способствовала распространению в Германии эссе, посвященных художественному творчеству. Это, в частности, «Штук» (1899) и «Достоевский» (1914) Отто Юлиуса Бирбаума, «Ворпсведе» (1903) и «Огюст Роден» (первая часть — 1903, вторая часть — 1907) Райнера Марии Рильке, «Людвиг Анценгрубер» (1904) и «Фортинбрас, или Борьба XIX века с духом романтики» (1914) Юлиуса Баба, «Итог модерна» (1904) и «Исход модерна» (1909) Самуэля Люблинского. Очень

рано, еще до знакомства с работой Патера о платонизме, обращается к жанру эссе Герман Бар («К критике модерна», 1890; «Преодоление натурализма», 1891; «Новый стиль», 1893; «Сецессия», 1900; «Инвентаризация», 1912, и др.). Художественную публицистику активно развивает в своих работах по импрессионизму и современной немецкой живописи Юлиус Мейер-Грефе. Практически в одно время с литературно-художественной эссеистикой в Германии и Австрии формируются основы научного искусствознания в трудах Генриха Вельфлина и Алоиза Ригля.

Подробное описание разнообразных трансформаций и инноваций в жанрах диалога и эссе в литературе Германии и Австрии рубежа веков не входит в наши задачи; постараемся на примере творчества двух авторов, Гуго фон Гофмансталя и Райнера Марии Рильке, обрисовать специфику этой масштабной жанровой реактуализации в контексте эстетической проблематики эпохи, как известно, не охватываемой одним исчерпывающим термином: картина художественной жизни рубежа XIX и XX веков неизбежно дробится при использовании разнообразных смежных, взаимопересекающихся и порой взаимоисключающих характеристик: «конец века», «модерн», «символизм», «неоромантизм», «югенд-стиль», «декаданс».

Гуго фон Гофмансталь, как и Герман Бар, заинтересовался жанром диалога еще до публикации лекций Патера о Платоне и платонизме: первый его диалог, непосредственно посвященный платонизму, был создан уже в 1892 году. Однако в печати основные диалоги Гофмансталя появятся позже, в первое десятилетие XX века. Увлечение «свободными формами» литературы, эссе, диалогом и письмом, приходит к Гофмансталю скорее не извне, не из английской художественной традиции, а из занятий Ницше, немецкими романтиками и, особенно, Гёте: глубокое почитание классика будет характерно для Гофмансталя как минимум до 1906—1907 годов, когда он вследствие духовного кризиса отдалится от гётевской «аполлинической» гармонии [5, S. 169]. Свидетельства острого интереса к поэтике Гёте содержатся в таких известных вымышленных диалогах Гофмансталя, как «О характерах в романе и в драме» (1902), «Разговор о стихах» (1903), «Разговор о "Тассо" Гёте» (1906).

Гофмансталь обращается в диалогах 1900-х годов к образу и творчеству Гёте с тем, чтобы обосновать собственную «аполлиническую» поэтику целостности или, иными словами, завершить намеченную поздним Гёте программу «классико-романтического синтеза». В разговоре «О характерах в романе и в драме» краткую, но выразительную характеристику классику дает не кто иной, как Оноре де Бальзак [4, S. 491—493]. «Каскад метафор», с помощью которых Гофмансталь посредством своего фиктивного героя — Бальзака — описывает явление Гёте (вот пример таких метафор: «Он величественнее и страшнее троянского коня, но я распахну во-

рота своего творчества и введу его» [4, S. 493]), одновременно раскрывает одну из особенностей его собственного стиля. В поисках «большого стиля», стремясь к объективности, единству и завершенности, Гофмансталь включается в обсуждение принципиального для эстетики *fin de siècle* вопроса о вещественности в искусстве. Рубеж веков в лице Гофмансталя, Рильке и других продолжает и переосмысляет важнейшую эстетическую тему всего XIX века — тему художественной вещи. Причем это обсуждение разворачивается не в рамках научного или философского трактата, а в формах гораздо более открытых и гибких, среди которых диалог и эссе — отнюдь не единственные.

В «Разговоре о стихах» Гофмансталь сопоставляет художественную вещь и художественный символ, вслед за Гёте предостерегая против неверного истолкования символа как «замещения» одной вещи другой [4, S. 503]. Вещь и символ, по Гофманстально, встречаются в магии превращения, сопереживании и способности «вчувствования» в иное, чуждое. Происхождение подлинных поэзии и символа — в том, что некогда человек, принося в жертву животное, «на один миг сам умер в звере», тем самым, пусть на одно мгновение, растворившись в чужом существе (*in dem fremden Dasein*) [4, S. 503]. В таком магико-символическом смысле стихи для Гофмансталя вещественны. Доказывая данное утверждение, оба его вымышленных собеседника — Клеменс и Габриэль — попеременно ссылаются на авторитет Античности, Гёте и Георге. Для Клеменса, например, Гёте стоит ближе к скульптору, чем оратору. В защиту этой мысли он приводит косвенную цитату из «Западно-восточного дивана»: «...зачерпнуть воды из Евфрата, сжать речной поток руками — вот чем была для него (Гёте. — *A. E.*) поэзия» [4, S. 506].

В целом диалоги Гофмансталя с их формально-стилистической стороны несут на себе отпечаток его символистской концепции вещественно-магического поэтического слова. Вымышленные разговоры писателя менее всего похожи на споры или дискуссии. Это, скорее, «симпозиумы» единомышленников, имеющие культовый, «хорический» характер, когда голоса беседующих перекликаются между собой по принципу музыкальной гармонии. Цель такого диалога — демонстрация согласия между «посвященными», призванная углубить и расширить представления о красоте и искусстве. В данном смысле диалоги Гофмансталя также отсылают к «братствам» и «сердечным излияниям» ранних немецких романтиков.

Диалоги Гофмансталя отличаются любовью к ритуалу и декору, обязательным присутствием деталей интерьера и символов природы (цветы, пение птиц и т. д.) [2, S. 42]. Эти внешние, «атмосферные» атрибуты диалога оказывают прямое воздействие на содержание беседы. В начале «Разговора о "Тассо"» перед нами разворачивается настоящая синэстетическая увертюра чувственных впечатлений, в которой сплетаются краски,

звуки и запахи и которая затем диктует ход обсуждения венской постановки гётевского «Тассо». Согласно емкой формулировке исследователя творчества Гофманстала Кристофа Кёнига, здесь «впечатление определяет интерпретацию» [5, S. 134]. Иными словами, гармония внешних впечатлений обуславливает целостную интерпретацию произведения искусства, содержащего, в свою очередь, гармонию и единство, которые предстоит выявить с помощью «конгениального» истолкования. Отметим при этом, что у Гофманстала постижение гармонии произведения предполагает включение его жанровой специфики: в данном случае, поскольку речь идет о драме, в диалоге о «Тассо» с самого начала устанавливаются драматические, напряженные отношения между природой (посещение театра совпадает с резкой сменой погоды), участниками беседы (между ними сразу нет «хорического» согласия, как в других диалогах Гофманстала) и самой пьесой. Таким образом, перед нами гармония, но возвышенная, предполагающая трепет и драматическое напряжение душевных сил.

Один из участников беседы о гётевском «Тассо», Поэт, характеризуя пьесу, сравнивает ее с «первейшим греческим торсом», постигаемым наилучшим образом с помощью кругового обзора [4, S. 524]. Эта метафора фактически вводит нас в мир Райнера Марии Рильке, который параллельно с Гофмансталем в эссеистических монографиях «Ворпсведе» и «Огюст Роден» представляет образцы новой художественной эссеистики, осваивающей эстетический опыт изобразительного и пластического искусства. Для нас особенно интересен «Огюст Роден», поскольку именно здесь Рильке разворачивает гофмансталево-сравнение литературного текста со скульптурой, делая его одним из смысловых центров в своем эссе.

Как и Гофмансталь, Рильке идет по пути преодоления или, лучше, «восполнения» импрессионизма. По Рильке, выдающийся французский скульптор Роден отличается от импрессионистов тем, что из множества впечатлений, «зафиксированных точно и смело», он «в конце концов привлекает важное и необходимое, обобщая его в зрелом синтезе» [1, с. 117]. «Зрелый синтез» Родена складывается для Рильке из ряда пространственных метафор, собираемых вокруг центрального композиционного понятия «плоскости» или, в ином варианте, «поверхности» (die Fläche). (Переводчик «Родена» В. Микушевич чаще всего передает «die Fläche» как «поверхность», хотя сам Рильке в оригинале различает «Fläche», «Oberfläche» и «Ebene»). Среди разнообразных «плоскостей» называются стены соборов с их нишами, дающими кров средневековым статуям; рельефные изображения букв; страницы книг; зеркала; наконец, человеческое лицо и тело.

Понятие плоскости объединяет у Рильке поэзию и скульптуру, риторику и живопись. Плоскость обладает животворящим воздействием: вещи и тела образуют на ней динамичный орнамент, складывающийся из линий, красок, движений, ансамблей тел, жестов. Предметы в новой пласти-

ке немислимы без «ауры», окружающих их света и пространства, а также пересечений, сочленений и соприкосновений, к которым так внимателен Рильке-эссеист. Как он вдохновенно пишет по поводу «Граждан Кале» Родена: «Вместо соприкосновений тут оказались пересечения — тоже соприкосновения своего рода, бесконечно ослабленные посредством воздуха в промежутках, обусловленные и преобразенные им. Образовались соприкосновения издали — встречи, перекрещивания очертаний — так иногда взаимодействуют облака или горы, и там тоже воздух в промежутках — не пропасть, которая разлучает, а скорее — провод, легкий в своей постепенности переход» [1, с. 128—129].

«Огюст Роден» учит читать живописно-пластическую плоскость-поверхность подобно книге и, напротив, чувственно-пластически воспринимать поэтический, литературный текст. Среди первых учителей Родена Рильке не случайно называет поэтов Данте и Бодлера: чтение поэзии обогащает скульптора за счет новых «спиритуалистических» измерений. Благодаря этому опыту чтения Родену открывается то, что открылось Гёте в «Римских элегиях», а именно: общение с «говорящими» камнями и чертогами Вечного города (см. «I римскую элегию»). Рильке пишет о начале творческого пути Родена: «Ибо если в ту пору он и находил одобрение, подкрепление своих исканий и чаяний, то оно исходило от античных изваяний и из морщинистого сумрака соборов. Люди не беседовали с ним. Камни говорили» [1, с. 102]. В другом месте «Родена» Рильке еще раз вернется к «гётевской» аналогии слова и камня, используя уже известное нам по Гофмансталу и «Западно-восточному дивану» сравнение между водой как символом красноречия и камнем как символом пластического искусства: «...светлый камень жил, словно родник, — с его неизменным движением, с неизменным подъемом и спадом зачарованной силы» [1, с. 107]. Впоследствии зрелый Роден вернет поэзии то, чему он у нее научился, обогатив ее своим опытом пластической реализации идей и словесных образов. Этот ответный дар литературе, по мнению Рильке, Роден осуществит прежде всего в скульптурных портретах Виктора Гюго и Оноре де Бальзака.

Сам Рильке с благодарностью воспринимает данный урок Родена в описаниях роденовских изваяний (экфрасисе). Он описывает фигуры Родена не с одной-единственной, фиксированной позиции наблюдателя, а в движении, то приближаясь, то удаляясь от них, в некотором роде повторяя работу рук скульптора. Особенно ярко такая особенность экфрасиса у Рильке передана на примере «Данаиды»: «В изумлении медленно обходишь этот мрамор: длинным, длинным путем вокруг богато развертывающегося изгиба спины — к лицу, погруженному в камень, словно в великий плач, к руке, которая последним цветком тихо говорит еще о жизни, — глубоко в вечной мерзлоте глыбы» [1, с. 113—114].

Из по-новому прочитанной «орнаментальной» плоскости у Рильке рождается еще одно важное понятие эстетики конца века — «жест» (*Gebärde*). Автор разделяет театрально-риторическую «позу» и пластический «жест». Если первая играет в искусстве скорее вспомогательную роль, служа для иллюстрации или доказательства мысли, то жест органичен и биоморфен, он одновременно индивидуализирует и обобщает. Так, подлинный пластичный жест страдания у Рильке пронизывает все тело, подчиняет его себе и тем самым возвышает частную эмоцию до уровня художественного обобщения.

Различение риторического и пластического жеста важно для Рильке во многих отношениях. Оно имеет принципиальное значение для характеристики искусства Родена, а также для (пере)осмысления творческих принципов самого поэта. Воздерживаясь от называния имен и вещей, и прежде всего имени Родена, во второй части своего эссе (1907), Рильке ведет полемику против риторических моделей жизнеописания художника и экфрасиса, согласно которым имена известны и распределены заранее, по риторической «диспозиции». В «Огюсте Родене», в котором подобная диспозиция полностью отсутствует, автор предлагает нам вместо насильственной и внешней «планомерности» следовать за органическим «ростом» вещей и фигур в работе — и сознании — художника, за тем, как они располагаются на плоскости, образуя различные орнаментальные узоры и ансамбли, отражающие движение жизни. Рильке все же называет имена, но не сразу, а позже, когда в ходе свободного описания формируется обобщающий, антиимпрессионистический и одновременно антириторический принцип органического единства личности художника, его произведения и его восприятия знатоком и критиком.

В завершение еще раз подчеркнем сходства в эстетической мысли Гофмансталя и Рильке, а также роль этих параллелей в развитии жанровых форм в литературной эстетике рубежа веков. Оба автора в равной мере обращаются к авторитету Гёте с его органицистскими художественными интуициями. Преимущественно гётевского происхождения — базовые метафоры целостности, гармонии и завершенности, применяемые к искусству рубежа веков Гофмансталем и Рильке. Постигание отдельного произведения искусства в его конкретном, уникальном единстве — их главная задача; в процессе этого постижения они исходят не из заранее заданного логико-риторического «плана», а из внутренней индивидуальной «жизни» произведения.

Разумеется, аналогия между Гофмансталем и Рильке требует здесь некоторого уточнения. Если первый в своих вымышленных диалогах пользуется опытом изобразительных и пластических искусств достаточно скупо и отрывочно, ограничиваясь отдельными эффектными сравнениями и намеками и в целом оставаясь в границах литературной поэтики как

«временного» вида искусства, то второй разворачивает эти аллюзии Гофмансталя в настоящую апологию визуального, телесного, пространственного опыта, последовательно стремясь к расширению возможностей поэтического языка за счет принципиально инородного языка живописи и пластики как искусств пространственных. Экфрасис в «Родене» Рильке, сочетающий слово и пластический образ, отражает перипетии живого, органического становления художественной вещи. Автор совмещает «субжанры» экфрасиса и жизнеописания в свободном жанре эссе как наиболее подходящей для его задач литературной форме, подчиняющей риторические выразительные средства новому языку описания художественных вещей, основанному на наблюдении и вчувствовании.

Подобная индивидуализирующая и тотализирующая «техника» весьма знаменательна для эстетики рубежа веков в целом: в ней заметно стремление художников и критиков эпохи к сближению литературы и «молчащих», по выражению того же Гофмансталя, искусств — живописи, пластики, архитектуры, музыки, танца [3, S. 55]. Опыт этих искусств, не затронутых «инфляцией» и «мертвящей» аналитикой понятийного языка, значительно обогатил словесное творчество рубежа веков. Поколение *fin de siècle* стремится преодолеть ограничения, налагаемые чисто вербальными средствами выражения, за счет обращения к непосредственным, чувственным, телесным ощущениям и, особенно, к феномену изобразительности. Поэты и критики занимаются поисками языковых эквивалентов для передачи визуального и телесного опыта. Перевод зрительных впечатлений и тактильных ощущений в языковые образы развивает в языке возможности, позволяющие последнему конкурировать с чувственностью живописи и скульптуры.

В диалогах и эссе конца XIX — начала XX века, посвященных вопросам искусства, понятийная аналитика начинает уступать место эффекту визуальной непосредственности. Объект описания в такой перспективе из статичного становится подвижным и включается в жизненную, биографическую среду критика, добывающегося тем самым с помощью языка аутентичного понимания произведения искусства. Художественная критика эпохи, во многом сконцентрированная в интересующих нас жанрах, отличается как от академической «ученой» критики, склонной к рационалистической категоризации, так и от импрессионистической «точечной» фиксации «прекрасного мгновения». В последнем случае импрессионистическая ориентация на спонтанное переживание сменяется ступенчатым, круговым или пошаговым индивидуальным восприятием художественного объекта [3, S. 64]. От импрессионизма остается личная вовлеченность критика в процесс описания произведения искусства и общий образно-эмоциональный характер этого описания.

Новый художественный опыт, в который на равных входят творческая практика художника-мастера и практика эстетической критики, основанной на чувственном и эмоциональном воссоздании произведения искусства, коренным образом преобразует художественные формы восприятия времени и пространства, открывая возможности для их последующей авангардной «перспективизации». Ее возможности, в частности, заключены в «соприкосновениях» и «перекрещиваниях» многообразных плоскостей, отмечаемых Рильке у Родена.

Список литературы

1. *Рильке Р. М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
2. *Burdorf D.* Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900 // *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900* / Hrsg. von A. Beyer, D. Burdorf. Heidelberg, 1999. S. 29—50.
3. *Eilert H.* «...Daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll». Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt // *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900* / Hrsg. von A. Beyer, D. Burdorf. Heidelberg, 1999. S. 51—72.
4. *Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke in 10 Bdn. Bd. VII. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt a/M, 1979.
5. *König Chr.* Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen, 2001.
6. *Pater W. H.* Works. L., 1910. Vol. 6.

