

Anna-Katharina Gisbertz

Zu einer Stimmungspoetik in Hofmannsthals Prosa

*Was ihr so Stimmung nennt, das kenn ich nicht
Und schweige still, wenn einer davon spricht.*

»Verse, auf eine Banknote geschrieben« (1890)

In einem Brief von 1894 schreibt Hofmannsthal an Leopold von Andrian von einem besonderen Zustand, in dem er die Einheit des Seins ›erlebt‹ und ›spürt‹. Es heißt darin:

Ich erleb jetzt eine sonderbare Zeit: mein inneres Leben macht aus Menschen, Empfindungen, Gedanken und Büchern eine wirre Einheit, die Wurzeln aller dieser Dinge wachsen durcheinander wie bei Moos und Pilzen und man spürt auf einmal, daß die Scheidung von Geist und Sinnen, Geist und Herz, Denken und Tuen eine äußerliche und willkürliche ist. Πάντα ῥεῖ das citiert zwar schon der Herr Dehmel, aber richtig ist es doch.¹

Die einzelnen Dinge, Empfindungen und Gedanken erhalten in diesem Zitat gemeinsame Wurzeln, die in ihnen enthalten und untrennbar mit ihnen verwoben sind. Die Metapher Heraklits, nach der ›Alles fließt‹, scheint von Hofmannsthal innerlich erlebt, ohne sprachlich klar erfaßt werden zu können. Diese Einheit kann offenbar nur ›erspürt‹ werden, was zur Folge hat, daß die gängigen begrifflichen Unterscheidungen, die dem Dualismus eigen sind (›Scheidung von Geist und Sinnen‹), als ›äußerlich‹ und ›willkürlich‹ bezeichnet werden. Die Oppositionen, die das Bewußtsein braucht, um sich orientieren zu können, werden aufgehoben, so daß der Zusammenhang der Dinge als eine Koexistenz des Verschiedenen durch die ›wirre Einheit‹ fokussiert werden kann. Wie Moos und Pilze nicht wurzellos sind, die Wurzel aber auch nicht einzeln abtrennbar, so wird den ›Menschen, Empfindungen, Gedanken‹ ein Doppelsinn zugesprochen, der darin besteht, daß sie einerseits zwar begrifflich voneinander unterscheidbar sind, also eigenständige Phänomene bilden, andererseits aber eng miteinander in Beziehung stehen, so daß

¹ BW Andrian, S. 21.

Geist und Sinne, Herz, Denken und Tun auf einer ihnen gemeinsamen Grundlage, die ›im Fluß‹ ist, fußen. In ihnen durchdringen sich jeweils die Gegensätze. Die Trennungen, die die Begriffssprache vornimmt, sind durch das Verflochtensein der Phänomene im Erleben aufgehoben. Das wird durch die eigensinnige Wurzelmetapher sagbar.

Hofmannsthal teilt hier eine Wahrnehmung des Einsseins mit, in der sich sein immer wiederkehrendes Streben nach dem ›Ganzen‹, dem ›Zusammenhang der Dinge‹, offenbar erfüllt, obgleich es komplex und verwirrend erscheint.² Im Folgenden soll die These vertreten werden, daß Hofmannsthal in Form ständiger Versuchsanordnungen in seinen poetischen Texten diese Einheit von Ich und Welt zu erzeugen versucht, wobei er besonders mit Stimmungen operiert. Ein Experiment ist die Einheitserzeugung mittels Stimmungen deshalb, weil die Stimmungen weder als begrifflich klar umrissene Aussage noch als reine Empfindungen erfahren werden. Vielmehr kommen sie nur durch die poetische Sprache zum Ausdruck, die gleichsam unter Einbeziehung der begrifflichen Vernunft und der Empfindung diese Einheit allererst erschafft. Zuerst steht eine Erörterung Hofmannsthals von ›Stimmung‹ zur Diskussion. Anschließend wird der Zusammenhang von Stimmungen und poetischer Sprache in einigen poetologischen Schriften Hofmannsthals und seiner Prosa analysiert.³

I Paradoxes Sprechen

Zu ›Stimmung‹ äußert sich Hofmannsthal in einem Eintrag aus dem Nachlaß von 1891, der auf das Ganze gerichtet ist. Hofmannsthal schreibt:

Stimmung ist die Gesamtheit der augenblicklichen Vorstellungen, ist relatives Bewußtsein der Welt: je nach der Stimmung denken wir über das Geringste und Höchste anders, es gibt überhaupt keinen Vorstellungsinhalt, der nicht

² Auf die Bedeutung des ›Zusammenhangs der Dinge‹ für Hofmannsthals kreatives Schaffen hat die Forschung in den letzten Jahren vermehrt hingewiesen. Siehe z. B. Heinrich Bosse, Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: HJb 11 (2003), S. 171–207, hier: S. 190; Sabine Schneider, Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz. In: Ebd., S. 209–248.

³ Eine ausführliche Bearbeitung der hier vertretenen These ist Teil meiner amerikanischen Dissertation ›Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne‹. Paderborn 2009.

durch die Stimmung beeinflusst, vergrößert, verwischt, verzerrt, verklärt, begehrenswert, gleichgiltig, drohend, lind, dunkel, licht, weich, glatt, etc. etc. gemalt wird. Der Gott des Satten und der Gott des Hungernden sind zweierlei, zweierlei ist heiß und kalt für den Indianer und den Europäer, zweierlei der Klang jedes Namens, der Anblick jedes Buchstabens für den Renaissancemenschen und uns etc. etc.⁴

Der zentrale Gedanke, den Hofmannsthal hier vertritt, zielt darauf ab, die Stimmungen als ganz spezifische Einstellungen zu deuten, die den Vorstellungsinhalt färben und daher das Weltbewußtsein »relativieren«. »Gott« als Vorstellungsinhalt eines Satten und eines Hungrigen sind daher verschieden (»zweierlei«). Die Stimmungen geben der einen wie der anderen Seite ihre Färbung, so daß in jedem Bewußtseinsinhalt auch eine Stimmung enthalten ist. Stimmungen sind somit als Pluralität vorhanden, sie verbinden aber auch heterogene Wahrnehmungsweisen miteinander. Die Gesamtheit der Vorstellungen wird stets nur bezogen auf »etwas« Erfahrbares, so daß Stimmungen nur relative Einblicke in die Vorstellungswelt geben. Dabei enthalten sie zugleich die Potenz, die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Perspektiven fühlbar zu machen. Sie bilden offenbar jene »Wurzeln« der Vorstellungen, jene »wirre Einheit«, deren Ausdruck zu einem Sprechen im Paradox führt. Paradox ist das Sprechen deshalb, weil es die Gegensätze verbindet: Es ist spezifisch deutbar und auf das Ganze gerichtet.

Diese Paradoxien bilden einen zentralen Zugang zu Hofmannsthals poetischem Schreiben. Sie verweisen auf den kreativen Ursprung künstlerischen Tuns, jenen »Quell« der Vorstellungen, der sich begrifflichen Fixierungen entzieht. Auf diese Paradoxien verweist Hofmannsthal etwa auch in seinem Vortrag »Poesie und Leben«, wenn er behauptet, »daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, [...] und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist.«⁵ Wenn er sich anschließend dennoch dieser Aufgabe stellt und »über eine breite Kluft des Schweigens« zum Publikum »hintönen«⁶ will, so ist seinem Reden über Kunst bereits ein Widerspruch eingeschrieben, der Versuch, sich in

⁴ GW RA III, S. 325.

⁵ Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. Aus einem Vortrag (1896). GW RA I, S. 13.

⁶ Ebd., S. 15.

der Sprache gegen sie zu wenden, um im Sagbaren auf das Unsagbare, ja im Spezifischen auf das Ganze zu verweisen.

Anhand der doppelten Zuordnung entsteht folglich eine zweifache Deutung der Stimmung, denn die Stimmung ist einerseits partikulär verhaftet, den Worten vergleichbar auf einen bestimmten Referenten bezogen, andererseits aber auch ganzheitlich spürbar, womit sie sowohl semantisch als auch emotiv Überfluß produziert. Sie wirkt partikulären Wahrnehmungen insofern entgegen, als sie Versionen umfassenderer Zusammenhänge schafft. Festzuhalten ist für die von Hofmannsthal geprägte Stimmungsauffassung daher, daß sich in der Stimmung die Ich-Welt-Einheit begrifflich in vielfache Perspektiven auflöst (partikulär), diese Pluralität aber zugleich auch eine empfundene Einheit generiert (ganzheitlich). Will man eine Linie beschreiben, an der sich das Stimmungsphänomen hier entfaltet, so handelt es sich einerseits um den Versuch, die Möglichkeiten einzugrenzen, die unüberschaubare Vielfalt von Weltentwürfen auf eine stimmungshafte Einheit zurückzuführen, um die Komplexität der wahrnehmbaren Möglichkeiten zu bewältigen.⁷ Andererseits weicht dieser Versuch jedoch zunehmend der Exposition von Möglichkeiten der Welterfahrung, die die Welt als pluralistisches Geschehen sichtbar machen. Diese Vielfalt wird in Hofmannsthals Kunst – wie noch zu zeigen ist – als ein Beziehungsgeflecht greifbar. Es scheint sogar den primären Vorgang zu bilden, dem der konkrete Schaffensprozeß durch das Wort folgt.

II Hofmannsthal – Biese – Mauthner

Die doppelte Bezeichnung von Partikularität und Ganzheitlichkeit, mit der Hofmannsthal Stimmungen faßt, geht mit einer engen Verflechtung von Leib und Sprache einher. Sie deutet auf ein spezifisches Verständnis von Sprache, das Hofmannsthal mit dem großen Sprachskeptiker Fritz Mauthner teilt. Hofmannsthal hat den Zusammenhang zwischen Leib

⁷ Damit zeigt Hofmannsthals poetologische Konzeption auch eine Entwicklung an, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts den Anspruch erhebt, Ideen, Bilder und Zeichen so miteinander in Beziehung zu setzen, daß aus zahlreichen nicht-poetischen Elementen ein Ganzes als emotiver Zustand im Hirn entsteht. Siehe dazu Paul Valéry: *Poésie pure*. In: Ders.: *Poésie*. *Essai sur la poésie et le poète*. Paris 1928.

und Sprache ansatzweise in seinen Reflexionen über die Metapher theoretisch ausformuliert.

In seiner Rezension »Philosophie des Metaphorischen« (1894), die noch unter dem Pseudonym Loris in der »Frankfurter Zeitung« erschien, wendet sich Hofmannsthal der gleichnamigen Studie von Alfred Biese zu und lehnt im Einvernehmen mit dem Autor ein traditionelles Metaphernverständnis ab, bei dem die Metapher als »Abbild eines Urbilds« aufgefaßt wird. Während Biese das »Reich des Metaphorischen«⁸ in der Literatur- und Menschheitsgeschichte jedoch anschließend durchwandere, ist es für Hofmannsthal kein »Reich«, kein geordnetes Gebilde, sondern Chaos, dasselbe, das zuvor bereits als »wirrer« Ursprung der Poesie identifiziert wurde. Die Metaphern entspringen diesem Chaos. Sie sind Wörtern einer eigenen irritierenden Realität eigen. Bieses Versuch, Metaphern erklären zu wollen, gleiche daher den »Abenteuer[n] des Gottes Thor im Land der Riesen«⁹ – er ist ihnen nicht gewachsen. Hofmannsthal hätte statt dessen »eine Philosophie der subjektiven Metaphorik« erwartet:

[...] eine Betrachtung des metaphernbildenden Triebes in uns und der unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben, – andererseits der unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen.¹⁰

Hofmannsthal faßt die Metaphern hier als Ergebnis eines Triebes auf, der durch die Form der poetischen Sprache rückwirkend das Denken beeinflusst. Der Trieb bildet die Metaphern aus, die den »Raum« des Subjektes (»in uns«) beanspruchen. Das Subjekt ist aber auch an dem Produktionsprozeß beteiligt (»von uns«), und es wird durch ihn beeinflusst (»auf uns«). Eine »subjektive Metaphorik« kann unter diesen Umständen nur ein Paradox sein, weil Eindruck und Ausdruck sowie Außen und Innen als semantische Oppositionen thematisiert werden, die zugleich in ein dynamisches Verhältnis zueinander geraten. Die Quelle der Metapher ist folglich bereits »in sich« gespalten. Sie zeigt sich als Ereignis einer Begegnung, die als »mystischer Vorgang« erlebt wird. Ihr Ausdruck müßte laut Hofmannsthal eine »hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes« sein,

⁸ GW RAI, S. 190.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 192.

in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen.¹¹

Die eigentliche Herkunft des Metaphorischen bleibt offensichtlich ein Geheimnis, doch kann dieses Geheimnis durch die leib-geistige Einbindung von »uns« in den Entstehungsprozeß erfahren werden, durch ›Vibrieren‹, ›Ahnen‹, ›Schauern‹ und ›Spüren‹ in eine ›Erleuchtung‹ umschlagen.¹² Die Metapher ist somit das Sediment eines leiblich erfahrenen mystischen Vorganges, der eine solche Metapher hinterläßt, womit die Metapher zum Abbild einer Welt wird, die nicht ihr Urbild ist.¹³

Diese Auffassung von der Metapher teilt auch Mauthner, der in seinen voluminösen »Beiträgen zu einer Kritik der Sprache« ebenfalls Bieses Studie kritisiert.¹⁴ Mauthner schreibt, daß Biese »von dem Ernste der psychologischen Aufgabe keine ganz zureichende Vorstellung« habe, denn

¹¹ Ebd.

¹² Was ich hier ›Umschlagen‹ nenne, bezeichnet Hofmannsthal an anderer Stelle als einen Substitutionsvorgang, bei dem eine fremde Anschauung durch eine andere, nähere ersetzt wird: »Das Entstehen des metaphorischen Ausdrucks ist ein geheimnisvolles Ding: der Anschauung eines Vorgangs substituiert sich plötzlich unwillkürlich die Anschauung eines andern nur in der Idee verwandten Bildlicheren, Körperlicheren.« GW RA III, S. 360.

¹³ Daß diese fremde Welt, ohne Urbild zu sein, in Form von vibrierenden Zuständen auftritt, geht in der Moderne in unterschiedliche Diskurse ein. Dazu gehören etwa der Spiritualismus oder energetische Daseinsauffassungen, die sich auf die Welt als vibrierende Einheit beziehen. Vgl. z. B. Tim Armstrong: *The Vibrating World: Science, Spiritualism, Technology*. In: Ders.: *Modernism. A Cultural History*. Cambridge 2005, S. 115–134.

¹⁴ Mauthners Kritik an Biese wurde meines Wissens bisher nicht beachtet, obgleich Mauthner und Hofmannsthal ähnliche Auffassungen von Sprache teilen und sich in anderem Kontext darüber verständigten. Mauthner schreibt Hofmannsthal in einer »Stimmung, für welche ich keine Worte suchen will«, zum Chandos-Brief, er habe ihn »so gelesen, als wäre er das erste dichterische Echo nach meiner ›Kritik der Sprache‹. In diesem Glauben genoß ich eine ernste Freude, wie sie mir noch keine, noch so starke Lobpreisung meines Buches bereitet.« Brief von Ende Okt. 1902. In: *Der Briefwechsel Hofmannsthal – Fritz Mauthner*. Eingeleitet und hg. von Martin Stern. HB 19/20 (1978), S. 33. Hofmannsthal bestätigt, seine Gedanken seien »früh ähnliche Wege gegangen, vom Metaphorischen der Sprache manchmal mehr entzückt, manchmal mehr beängstigt.« Es bestehe also »Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch Ihr Buch.« Brief vom 3. November [1902]. In: Ebd., S. 33 f. Von einer direkten Einflusnahme ist jedoch nicht auszugehen. Vgl. zur Diskussion um die Frage der Beeinflussung Martin Stern: *Einleitung*. In: Ebd., S. 21–30. Mauthners Sprachwerk erschien zuerst 1901/02, also sieben Jahre nach Hofmannsthals Rezension, doch begann Mauthner ab 1891 mit dessen Niederschrift.

Biese seien »Verstand und Phantasie verschiedene Seelenvermögen«. ¹⁵ Mauthner setzt dieser Auffassung Bieses eine vergleichende Funktion der Metapher entgegen. Was Hofmannsthal »mystisch« nennt, deutet Mauthner als eine Art Apperzeptionsvorgang, der noch unbeschrieben ist und in dem sich Verstand und Phantasie nicht als verschiedene Seelenvermögen erweisen, sondern lediglich als verschiedene »Anschauungsweisen« des gleichen Prozesses. ¹⁶ Mauthner führt Phantasie und Verstand in ein Netz von möglichen Bezügen, aus denen ihre gemeinsame Wurzel, der gleiche psychologische Apperzeptionsvorgang, erkennbar werden soll, der beide geistigen Vermögen miteinander vereint. ¹⁷

Hofmannsthal und Mauthner kritisieren Sprache dahingehend, daß sie nicht abbildend zu einem Begriff von Wahrheit kommen kann. Das führt beide Autoren jedoch nicht ins Schweigen, sondern zu einer Auffassung von Poesie als eine Möglichkeit, auf das »Wie« der Evokation von Sinnzusammenhängen zu antworten. Die Stimmung wird innerhalb des kreativen Prozesses so aufgefaßt, daß sie die Dynamik zwischen Fiktion und Wirklichkeit regiert. Sie ist daher konstitutiv für die poetische Sprache und läßt sich operativ beschreiben. Schließlich kann sie auch als Bedingung jeder Faktizität begriffen werden. ¹⁸ Die Vermittlung

¹⁵ Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Reprographischer Nachdruck der 3. vermehrten Auflage Leipzig 1923. Bd. 2: Zur Sprachwissenschaft. Hildesheim 1967, S. 462.

¹⁶ Mauthner zeigt, »daß es nur verschiedene redensartige Anschauungsweisen des gleichen psychologischen Vorgangs sind, daß die Phantasie sich nicht zwischen die Tätigkeiten des Verstandes hineinschiebt, daß die Phantasie ebensogut wie der Verstand nur Erinnerung ist, daß der Verstand oder das menschliche Denken oder die Sprache durch und durch metaphorisch ist.« Mauthner, Kritik der Sprache 2 (wie Anm. 15), S. 462.

¹⁷ Das heißt, daß der Verstand nach Mauthner nicht zu wahrer Erkenntnis führt, denn er steht keiner vorgängigen Wirklichkeit gegenüber, sondern konstituiert (genauso wie die Phantasie) Wirklichkeit überhaupt erst durch die Art der Anschauung. Vgl. ähnlich Ernst Machs These: »Auch der wüteste Traum ist eine Tatsache, so gut als jede andere.« (in: Ders.: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Nachdruck der 9. Auflage Jena 1922. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Gereon Wolters. Darmstadt 1987, S. 9. Der um die Etablierung einer monistischen Ausrichtung bemühte Philosoph Mach führt die äußere Wirklichkeit und die des Traumes ebenfalls auf ein und dieselbe Bezugsebene (der Tatsachen) zurück.

¹⁸ Nach Mauthner bildet die Sprache zwar ein eigenständiges Phänomen, das von der Wirklichkeit unabhängig ist, doch kann die Wirklichkeit nur durch sie als real begriffen werden. Mit der Absage an metaphysische Wahrheiten erkenne Mauthner an, »daß die Unmöglichkeit einer Metaphysik [...] das völlige Ausgeliefertsein an die Sprache bedeutet. Ausgeliefert ist nicht nur der einzelne, die Sprache übt auch gesellschaftlichen und politischen Zwang aus.« Joachim Kühn: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk, mit einer Fritz-Mauthner-Bibliographie. Berlin/New York 1975, S. 74. Die Wirklichkeit ist somit nach Mauthner im Gefängnis der Sprache gebannt, kann ihr nicht entfliehen. Damit ist allerdings auch Mauthners angestrebtes Ziel – Sprachbefreiung bzw. Lachen – laut Kühn »von Anfang

von Stimmungen gelingt nur durch Einsetzung der Doppelfunktion der Sprache, mit anderen Worten also nicht durch ›abbildendes‹ Beschreiben, sondern durch exemplifizierende Formbildungen mittels poetischer Sprache.¹⁹

Diese Doppelfunktion läßt sich aus sprachphilosophischer Sicht auch als Unterscheidung zwischen einer begrifflichen und einer sinnlichen Funktion der Sprache auffassen. Die sinnliche Funktion der Sprache rückt dabei das Verhältnis von Objekt und Zeichen so in den Blick, daß die Sprache als Teil des Objekts aufzufassen ist und nicht, wie ihrer begrifflichen Funktion zufolge, als ›über‹ dem Objekt stehendes Zeichen. So an die Sinne gebunden, stellt die Sprache einen Teil der Wahrnehmung und nicht der Begriffsbildung dar. Sie operiert also auch nicht mehr beschreibend, sondern stellt offenbar das Ergebnis eines ›inneren Sinnes‹ vor, der sich im sprachlichen Gebilde äußert.²⁰ Der ›Sprachsinn‹ ermöglicht eine zweistufige Analyse des Sprachgebrauchs, da die Spra-

an zum Scheitern verurteilt«. Ebd., S. 75. Die Stimmung ist ebenfalls auf ihre Bindung an die Sprache angewiesen, ermöglicht aber auch allererst deren Bezug auf sich selbst durch den Formzusammenhang poetischer Sprache.

¹⁹ Bereits 1896 schreibt Hofmannsthal zu dieser Doppelfunktion: »Sie [die Sprache] ist das große Werkzeug der Erkenntnis, sie ist das große Werkzeug der Verknennung. In ihren schwebenden Bildern verbirgt der Geist sich vor sich selber. Sie scheint uns alle zu verbinden, und doch reden wir jeder eine andere. [...] Sie ist so abgegriffen wie schlechte Münzen und doch so rein wie der frische Bruch eines Bergkristalls.« GW RA III, S. 413. Die paradoxen Verbindungsworte »und doch« zeigen sich hier erneut als bestimmender Zug von Hofmannsthal's Sprachauffassung. Siehe auch Mauthners treffende Unterscheidung zwischen einem »Begriffsinhalt« und einem »Stimmungsgehalt« der Sprache: »Es ist unmöglich, den Begriffsinhalt auf die Dauer festzuhalten; darum ist Welterkenntnis durch Sprache unmöglich. Es ist möglich, den Stimmungsgehalt der Worte festzuhalten; darum ist eine Kunst durch Sprache möglich, eine Wortkunst, die Poesie.« Mauthner, Kritik der Sprache (wie Anm. 15). Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie. Hildesheim 1969, S. 97. Der »Stimmungsgehalt« erlaubt es, wenn nicht Wahrheit, so doch eine Facette davon, die über das individuelle Leben hinausreicht, in der Kunst zu tradieren, so daß der einzelne Leser Teil eines auch zeitlich dauerhaften Zusammenhangs werden kann, der ihn über sein eigenes Befinden hinaus durch die poetische Sprache mit den Träumen und Wünschen der Menschheit verbindet.

²⁰ »Using language may always occur on two levels, like a perception and like a conception. Perceptually, language is used as a way of presenting an object which is a case of object-competence – whereas, conceptually, with language you are referring back to other terms used perceptually which is a case of meta-competence. [...] There is always a natural and a conventional relation between words and objects [...].« Kuno Lorenz: On the Way to Conceptual and Perceptual Knowledge. In: Knowledge and Language. Bd. 3, S. 95–109, hier: S. 109. Die hier auf Lorenz rekurrierenden sprachphilosophischen Überlegungen finden in der Hofmannsthal-Forschung durch die von Neumann angeregte Suche nach einer ›Semiotik des Körpers‹ ihre Resonanz; siehe Gerhard Neumann: »Die Wege und die Begegnungen«. Hofmannsthal's Poetik des Visionären. In: Freiburger Universitätsblätter 112 (1991), S. 61–75; auch Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthal's Texten. Freiburg i. Br. 2000.

che als zugleich vermittelndes Mittel der Wahrnehmung in Anspruch genommen wird. Dadurch entsteht ganz entsprechend dem ›Augensinn‹, dem Organ des Sehens, der bildnerische Tätigkeiten als Mittel der Wahrnehmung, sie ›vermittelnd‹, in Anspruch nimmt, ein spezifisches Wissen (›perceptual knowledge‹), welches sich vom Wissen, das aus der Begriffsbildung hervorgeht, unterscheidet (›conceptual knowledge‹).²¹ Dieses Wissen rekonstruiert mehr, als der selektive Verstand auf einmal fassen kann. Es geht offenbar hinter die Bilder der Einbildungskraft zurück und macht deren Entstehen auf einer nicht-intentionalen Grundlage, die in der Stimmung wahrnehmbar wird, deutlich.

Es erstaunt dann nicht mehr, wenn Hofmannsthal sich eine Metaphernphilosophie nicht als eine wissenschaftliche Studie vorstellt, sondern sie müsse ›eher ein Gedicht‹²² sein, also in einem Medium realisiert werden, das die begriffliche Sprache überschreitet, um jenen, wie auch Mauthner meint, noch unbeschriebenen, also auch noch namenlosen psychologischen Vorgang des allseitigen Ineinandergehens scheinbar fester Bestimmungen sagbar zu machen.²³

III ›Der Geiger vom Traunsee‹ (1889)

Der Versuch, Stimmungen poetisch sagbar zu machen, zeigt sich eindringlich in Hofmannsthals frühen Prosastücken. So führt Hofmanns-

²¹ Das wahrnehmende Wissen ist mit Mauthners ›Stimmungsgehalt‹ der Sprache vergleichbar. Die Vermittlung beider Wissensformen in enger Verbindung zueinander aufzuzeigen, scheint genau das Ziel von Hofmannsthals Prosasprache zu sein, wenn er schreibt: ›In Prosa dichten ist darum schwer, weil sich bis ins Atom hinein der Enthusiasmus und die ratio vermählen müssen.‹ Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1920. GW RA III, S. 558. Der ›Enthusiasmus‹ kann hier als ›perceptual knowledge‹, die ›ratio‹ als ›conceptual knowledge‹ verstanden werden.

²² GW RAI, S. 193.

²³ Die einheitsbildende Funktion der Sprache hat über Hofmannsthals Poetik hinaus in den letzten Jahren erneut Interesse erregt. Nicht die Bedeutung der Sprache als Schrift, sondern ihre performativen, klanglichen und lautlichen Aspekte stehen dabei im Vordergrund. So hat etwa Reinhart Meyer-Kalkus in seiner wissenschafts- und kunsthistorischen Studie die Stimme als zentrales Kennzeichen für die ›ganze Person‹ im 20. Jahrhundert identifiziert. Der Autor plädiert für eine historische Anthropologie der Stimme, die er als Desiderat der Forschung ausmacht, vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001, S. 3. Siehe weiterhin Gabriele Brandstetter, die leibliche und performative Aspekte der Sprache analysiert: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995. Auf das begrifflich ›Unsagbare‹ verweist auch Alice Boltner in Hofmannsthals Essays: Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne. Freiburg i. Br. 2003, S. 43–55.

thal schon in seiner ersten, aus seinem Tagebuch stammenden Erzählung »Der Geiger vom Traunsee« (1889) die Entstehung der poetischen Sprache mit dem Stimmungsphänomen so eng, daß Stimmung und poetische Sprache einen über die partikuläre Bedeutung von Begriffen hinausweisenden Zusammenhang evozieren. Der Komplex wechselseitiger Bezugnahmen wird als poetische Vision in das Erzählen eingeführt. Diese Vision dient als Einführung in eine Reihe von poetischen Versuchsanordnungen, mit denen Hofmannsthal die aufeinander weisenden Elemente Sprache, Stimmung und Leib zugänglich macht.

Der Handlungsort ist ein Grenzbereich, eine Bucht zwischen Wald und Traunsee, »weltvergessen und weltentlegen«,²⁴ an der ein namenloser Ich-Erzähler mit seinem Kahn anlegt. Die Topographie ist folglich abseits und doch Teil der Welt – partikulär verhaftet und doch Teil eines »vergessenen« größeren Zusammenhangs. Hier begegnet der namenlose Ich-Erzähler dem Dichter Nikolaus Lenau, wobei freilich keine faktische Begegnung stattfindet, sondern der Ich-Erzähler von Versen des für seine Naturlyrik bekannten Lenau angeregt wird und den Dichter des Vormärz in einer Vision erlebt. Er findet die Verse auf der Unterseite eines Holzbrettes. Der gleichsam aus der Natur hervorgeholte Text bildet den gemeinsamen Bezugspunkt für beide Dichter, deren kreative Arbeit anschließend miteinander kontrastiert wird. Während für Lenau die Natur noch zum Vers wird – er »liebte es, was ihm Herz und Sinn durchstürmte, frei entströmen zu lassen wie die ungebundenen Tonfluthen seiner Geige [...]«²⁵ –, wird für den Ich-Erzähler Lenaus Gedicht zur »Natur« des eigenen Textes. Das geschieht wiederum nicht durch die Lektüre, denn die Zeilen sind »abgerissen und unzusammenhängend [...]«, sondern erst als der Ich-Erzähler vor Müdigkeit »gedankenlos« wird.²⁶ Hofmannsthal bricht das erlebende Ich förmlich nach innen auf, so daß es die Eigenwahrnehmung verliert, dafür aber das Tun eines anderen wahrnimmt, dessen Handeln es nicht beeinflussen kann:

²⁴ SW XXIX Erzählungen 2, S. 7.

²⁵ Ebd., S. 9.

²⁶ Ebd. Das Adjektiv »gedankenlos« kennzeichnet später im Brief des Lord Chandos den Prozeß der Ich-Auflösung: »Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos, so gedankenlos fließt es dahin; [...]« – »Ich [...] dachte [...] nicht weiter an die Sache.« SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50. Dieser Zustand bildet dann die Voraussetzung für ein spezifisches Erlebnis des Allzusammenhangs: »Alles war in mir [...]« – »[...] die vollste erhabenste Gegenwart.« Ebd., S. 51.

[...] vor mir stand ein ernster, bleicher Mann, in der förmlichen spießbürgerl[ichen] Tracht unsrer Vorfahren [...]. Im Arm aber ruhte ihm eine unscheinbare dunkle Geige, auf der er fort und fort spielte, langsam weiterg[ehend] ohne meiner oder des Weges zu achten. Tausend Empf[indungen] stürmten auf mich ein [...].²⁷

Es entsteht eine Situation, in der das erlebende Ich sich nicht selbst mitteilt, sondern Mitteilungen erhält. Die Rollen von Sender und Empfänger sind im Erzählprozeß offenbar vertauscht.²⁸ Der Bruch nach innen deutet auf den Übergang zwischen zwei Erlebnisschichten, bei dem das ruhende Ich auf die Existenz eines anderen stößt, dessen Tun es traumgleich als das eigene und doch das eines anderen erfährt.²⁹

Aber auch die gegenständliche Natur spaltet sich, indem die äußeren Gegenstände als Komposita aus Tönen und Klängen aufgefaßt werden, die sich in der Figur des Geigers zur Gestalt verdichten.³⁰ Von einer objektiven Naturbetrachtung kann dabei nicht die Rede sein, tritt die Natur doch nicht aus sich heraus, sondern sie wird als Produkt von

²⁷ SW XXIX Erzählungen 2, S. 10.

²⁸ Das Schema, nach dem Lenau Botschaften vermittelt, deutet auf den großen Einfluß des Dichters auf Hofmannsthals Frühwerk hin, auf den auch Martin Stern aufmerksam gemacht hat. Lenau erscheine im Frühwerk als dionysische Figur und wirke selbst noch im Spätwerk nach, wenn auch mit größerer Distanz von Dichter zu Dichter. Siehe Martin Stern: »Der Geiger vom Traunsee«. Hofmannsthals früheste Prosaerzählung. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi und dems. Würzburg 1991, S. 95–107. Von der Aufnahme fremder Botschaften handelt auch Hofmannsthals autobiographisch gefärbtes Erzähl-Fragment »Age of Innocence« (1891), in dem es heißt: »Er [...] brachte sich selbst Botschaft von sich selbst [...]«. SW XXIX Erzählungen 2, S. 18. Das Selbst ist in diesem Fall schon gebrochen in ein Selbst und ein anderes – womit eine interne Kommunikation möglich wird.

²⁹ Der Schlaf ist hier nicht mit jenem Unbewußten zu verwechseln, das nach Freud latent bewußt werden kann, sondern es handelt sich offenbar um das Unbewußte im Sinne Ernst Machs, als ein das Bewußtsein fundierendes, somatisch verankertes Wissen, das Hofmannsthal in einem späteren Prosaentwurf als Ineinander von allen Dingen näher umreißt: »Der Schlaf das Nichtbewußtsein (= dem Schwarzen, dem Nicht-licht) das tiefste Element, in das er hinabzusinken hofft. Im Schlaf fände er alles, das weiß er: dort ist alles aufgelöst, wohlhüstig geht dort eins ins andere hinüber.« Eines alten Malers schlaflose Nacht, seit 1903. SW XXIX Erzählungen 2, S. 162. Das »Nichtbewußtsein« führt in jenen unstrukturierten Erfahrungsreich, in dem »eins ins andere« übergeht und der zu dem, was man bewußt »weiß«, eine Opposition bildet. Der Einfluß von Ernst Mach auf Hofmannsthals kreatives Tun ist in der Forschung bereits hinreichend belegt, allerdings wurden kaum parallele Diskursstrukturen näher untersucht. Vgl. dazu ausführlicher die Arbeit d. Verf. zum Thema (wie Anm. 3).

³⁰ Die aktive Rolle, die diese Klangphänomene übernehmen, belegen etwa folgende Sätze: »Da mischte sich in das Plaudern u. Murmeln der Wellen ein seltsames Klingen, wie ein ferner Geigenton.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 9. – »Fester schloß ich die Augen denn ich fürchtete zu erwachen u die süßen Klänge zu verschrecken.« Ebd., S. 9f. – »Endlich schien mir, als drängen sie dicht vor mir aus dem Boden, ich riß die Augen auf, vor mir stand ein ernster, bleicher Mann [...]« Ebd., S. 10.

Lenaus Versen wahrnehmbar, das unterhalb der Schwelle des rationalen Verstehens in Form von bewegten Bildfluten eingefangen wird.

Der Vorgang setzt insgesamt eine wechselseitige Durchdringung von Text, Bild und Klängen ins Werk, die offenbar unbeeindruckt von einer Reflexion durch das Bewußtsein entsteht. Doch zeigen sich diese Klangfiguren und Bildentstehungsprozesse auch nicht abgelöst von der sinnlich-leiblichen Aufnahmefähigkeit des gedankenlosen Ich-Erzählers, sondern sie werden vielmehr nur durch die Vermittlung des in sich gekehrten Ich offenbar. Folglich verbinden sich Außen und Innen zu einem einheitlichen Erlebnisvorgang, der wiederum auf ihrer Unterschiedenheit basiert. Offenbar dienen Natur, Leib und Sprache in einer irritierenden Verflechtung jeweils als Resonanzböden füreinander. Ihr Entstehen resultiert dabei aus der Eindrucksfähigkeit der jeweils anderen Bezugsgrößen, wobei die Aufspaltungen der Begriffe und Bedeutungen von Natur, Leib und Sprache bezeichnend für diese Verflechtung sind.³¹

Aus der Verflechtung des Verschiedenen geht eine Stimmung hervor, die Gleichnischarakter hat, wenn es heißt: »Da war's mir als hielte gleich mir, die ganze Schöpfung den Athem an, dem sehnsuchtsvollen Werben zu lauschen.«³² Dieses Gleichnis erscheint wiederum nicht in einer beliebigen Situation, sondern es bezieht sich auf ein erotisches Begehren, an dem der Ich-Erzähler und die Natur beobachtend und erlebend teilhaben: Das Werben um Vereinigung geht scheinbar von den Klängen selbst aus, die sowohl im Innern des Erzählers wie auch in der scheinbar äußeren Natur so zusammenstimmen, daß sich ihr Begehren anschließend durch den Schöpfungsakt erfüllt, was durch entsprechende Metaphorik ausgedrückt wird.³³

³¹ Mit dieser Einsicht bietet die Auseinandersetzung mit dem Körper an sich in der Literatur, als Text, als Einschreibungsfläche für kulturelle Codes u. v. m., mit der sich die semiotische Theorie in den letzten Jahren intensiv befaßt hat, sicherlich keinen geeigneten Zugang zur Erschließung von Hofmannsthals Prosa. Entscheidend sind eher jene noch kaum vertieften literaturwissenschaftlichen Ansätze, in denen der Körper nicht selbst zum Bedeutungsträger wird, sondern als passives Register für die Aufnahme literarischer Texte fungiert. Ein solcher Ansatz findet sich etwa bei Garrett Stewart: *Reading Voices. Literature and the Phontext*. Berkeley/Los Angeles 1990. Ähnliches gilt für die Auffassung von ›Natur‹ und ›Sprache‹.

³² SW XXIX Erzählungen 2, S. 10.

³³ Die Klänge finden im Bild eines Waldpfades eine Öffnung, in den sie sich kurz darauf in Bilderströmen entladen: »Und wie die Töne immer heisser, inniger flecten da öffnete sich die unentwirrbar grüne Wand, die verschlungenen Äste lösten sich lautlos und vor uns lag ein grüner Waldpfad. Da erklang es wie gestilltes Liebesehnen, goldne Töne schwangen sich auf zu den alten Wipfeln, die rauschend zusammenschlugen. [...] Dann schmetterten wilde

Das Ineinandergehen der leiblichen und geistigen Wirklichkeit führt schließlich zum Gedanken einer doppelten Realität in Hofmannsthals Prosa. Jedoch bildet sich nur eine, allerdings eine gesplante Realität. Sie führt zu jenen verborgenen ›Quellen‹ des Erzählens, die zugleich an der Oberfläche liegen und mit der poetischen Sprache unauflöslich verflochten sind. Wenn der letzte Satz lautet: »Als ich erwachte, war ich durchnässt und rings um mich triefen die Bäume«, so betont das erzählende Ich hier noch einmal die Doppelfunktion der Sprache, die Leib und Natur zum einen nebeneinander stellt (Leib durchnässt – Natur durchnässt), zum anderen aber auch eins aus dem anderen hervorgehen lässt, so daß eins *durch* das andere sein Gepräge erhält.³⁴

IV Kunst als selbstreflexiver Prozeß

»Der Geiger vom Traunsee« (1889) steht am Beginn einer Reihe von oft sehr kurzen Prosastücken, die Hofmannsthal begleitend zu seiner frühen

kriegerische Töne durch den horchenden Wald, wie die empörten Wogen eines Giessbaches schwollen die Töne an, klirrend stießen sie aneinander, die Erde erdröhnte vom wüthenden Anprall; endlich floss alles brausender Siegesruf, der Schrei der Verzweiflung, ohnmächtiges Stöhnen in Einen brausenden Chorgesang zusammen, fessellos und unergründlich wie das tobende Meer.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 10. Mit dem ›Fließen‹, ›Schrei‹ und ›Stöhnen‹ wird eine Anspielung auf eine dionysische Szene erkennbar, die erotisch aufgeladen ist. In der dargestellten Ereigniskette von ›Krieg‹, ›Dröhnen‹, ›Verzweiflung‹ zu ›Stöhnen‹ zeigt sich zudem ein weiteres frühes Zeugnis für die in der Forschung bekannte Opfermotivik als poetologisches Muster für Hofmannsthals Schreiben. Vgl. David E. Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: HJb 11 (2003), S. 281–310.

³⁴ Durchaus vergleichbar, jedoch stark an Nietzsche orientiert, ist Jürgen Sandhops Schluß, der Geiger vom Traunsee habe den »Schleier des apollinischen Bewußtseins gelüftet und wirft im Traum einen Blick in die unbekanntesten Tiefen der eigenen Seele.« Jürgen Sandhop: Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a. M./Berlin u. a. 1998, S. 43. Ellen Ritter meint, die Erzählung sei »im vorhinein zum Scheitern verurteilt« gewesen, weil Hofmannsthal seine Empfindungen auf dem Umweg über Musik habe darstellen wollen und »ihm die musikalische Begabung seines Vorbildes [Lenau] fehlte.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 264. Das kann nach obiger Betrachtung nicht stehen bleiben, stellt die Musik doch keinen »Umweg« dar, sondern vielmehr die unausgesprochene Essenz, auf die das Erzählen unter Zerstörung seiner referentiellen Funktion zusteuert. Die Verbindung von Sprache und Musik, die eng mit der Stimmungsthematik verknüpft ist, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Hofmannsthal greift früh das auf, was Flusser als ein gegenseitiges Auseinanderhervorgehen von Musik und Körper beschreibt. Der Körper erleide bzw. erspüre Schallwellen, für die er »permeabel« sei, und so folge daraus: »Beim Musikhören wird der Körper Musik, und die Musik wird Körper.« Vilém Flusser: Die Geste des Musikhörens. In: Ders.: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf/Bensheim 1991, S. 193–204, hier: S. 198.

Lyrik (1890 – 1902) schrieb und von denen er selbst nur wenige veröffentlichte.³⁵ Mit 30jähriger Verspätung erschien erstmals die Erzählung »Das Dorf im Gebirge« (1896), ein Text, der ähnlich um eine Stimmung als integratives Erlebnis zentriert ist, das die Menschen, das Dorf und die Umgebung einbezieht.³⁶

Den äußeren Anlaß der Geschichte bietet der jährliche Sommerurlaub von Stadtleuten auf dem Land, wofür die Bauern ihre Häuser räumen. Es ist von ›Bauern‹ und ihren ›Weibern‹ die Rede, typisierten Figuren also aus einem ebenso namenlosen Gebirgsdorf, deren Lebensweisen in der Erzählung mit den ›Leuten aus der Stadt‹ kontrastiert werden. Der Umzug der Städter auf das Land setzt sich als ein Prozeß der Auflösung der herkömmlichen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem in Gang: »Geweih« werden von den Städtern als »Garderobe« benutzt, die »Schlinge eines Rosenkranzes« dient als »Aufhänger« für ein Bild, und die Frauen aus der Stadt setzen sich an Orte, wo sonst »kein Mensch« sitzt. Die Wirklichkeit dieses Dorfes erscheint nicht mehr als gegeben, sondern veränderlich, je nachdem, was man aus ihr macht. Eine besonders gelungene Passage dieses veränderlichen Seins zeigt sich am Ende des ersten Teils der sehr kurzen zweiteiligen Erzählung. Hofmannsthal wählt darin das Licht als gemeinsamen Bezugspunkt für eine kontingente Signifikantenkette. Es macht die Struktur der poetischen Imagination als eine Kette fortlaufender Reflexe sichtbar, deren Zerstreung durch eine ursprüngliche Verflechtung von Empfindung und sprachlichem Zeichen poetisch zusammengehalten wird. Dazu will ich ausführlich zitieren:

Manche von den Lichtstrahlen aber erlöschen lange nicht und sind noch da, wenn der große Wagen bis an den Rand des Himmels herabgeglitten ist und seine tiefsten Sterne auf dem Kamm des Berges ruhen und durch die Wipfel der ungeheuren Lärchen unruhig durchflimmern. Das sind die Zimmer, in denen ein junges Mädchen aus einem Buch die Möglichkeiten des Lebens herausliest und verworren atmet wie unter der Berührung einer berausenden und zugleich demütigenden Musik, oder in denen eine

³⁵ Mehr als 60 Prosafragmente sind insgesamt allein im Nachlaß erhalten. Der größte Teil der Fragmente ist dem »Andreas«-Roman zuzuordnen, und ein weiteres Konvolut entstand zu den »Erfundenen Gesprächen und Briefen«. Zur Editionsgeschichte siehe den Kommentar in der Kritischen Ausgabe von Ellen Ritter: SW XXVIII Erzählungen 1 und SW XXIX Erzählungen 2. Siehe einführend auch Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart 1993, S. 112–178.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal: Früheste Prosastücke. Leipzig 1926 (Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei). Der Band enthält zwei frühe Texte, »Das Glück am Weg« und »Das Dorf im Gebirge«.

alternde Frau mit beängstigtem und staunendem Denken nicht darüber hinauskommt, daß dies traumhafte Jetzt und Hier für sie das Unentrinnbare, das Wirkliche bedeutet. Aus diesen Fenstern fällt immerfort das Kerzenlicht, legt einen Streifen über die Wiese, und über den Steindamm, bis hinunter an den schwarzen Seespiegel, der es zurückzustoßen und zu tragen scheint, wie einen ausgegossenen blaßgelben Schimmer. Aber es taucht auch hinunter und wirft in das feuchte Dunkel einen leuchtenden Schacht, in dem die schwarzgrauen Barsche stumpfsinnig stehen und die ruhelosen kleinen Weißfische unaufhörlich beben wie Zitternadeln.³⁷

Innerhalb dieses Absatzes konturiert der Erzähler durch das fallende Kerzenlicht einen Kosmos, der von den Sternen bis zum Seegrund reicht. Der vom Licht durchkreuzte und erhellte Raum bricht sich dreifach im Seespiegel, so daß das Licht ins Offene diffundiert. Wie es den Raum aufbricht und kreuzt, so verfährt das Licht auch mit der Zeit, in der »Jetzt und Hier« und »immerfort« nebeneinander treten. Trotz der offensichtlichen Dispersion durch die Strahlenbrechungen bündelt sich das Licht aber auch in der Mitte des Erzählabschnitts, wo seine eigene Quelle sichtbar wird. Diese Quelle betrifft ausgesuchte Zimmer, in denen Menschen Schwellenzustände erleben: die Geschlechtsreife und die Vergänglichkeit des Lebens. Die unaufhaltsame Veränderung, die den Grund ihres Seins abgibt, kommt der einen Frau hoffnungsfroh, der anderen ängstlich zu Bewußtsein.

Die Sprache macht die durch das Licht in eins gebündelten Sehnsüchte erfahrbar, zeigt die Vielfalt menschlicher Bedürfnisse. Zugleich werden diese Bedürfnisse für den Moment der Lektüre gestillt. Denn das Licht stellt den Zusammenhang der Einzeldinge dadurch her, daß es selbst nichts ist, sondern sich nur durch das zeigt, was es erhellt. Es wird durch das Dunkel sichtbar und macht zugleich das Dunkle sichtbar. So teilt es sich mit, während es sich teilt. Das Licht zeugt vom Dasein von Schwellen, indem es sein eigenes Übergehen fortlaufend demonstriert.

Hofmannsthal reiht durch die Bindung der Sprache an den Lichtstrahl verschiedene Wahrnehmungsweisen so aneinander, daß sie sich trotz ihrer Verschiedenheit verknüpfen können und durch die Lichtmetapher auf eine gemeinsame ›Wurzel‹ am Seinsgrund verweisen. Jedes Ding erscheint dabei als Wort für sich, doch wandelt es sich im Textzusammenhang auch zu einem Medium, das den Lichtstrahl weiterleitet.³⁸

³⁷ SW XVIII Erzählungen 1, S. 34.

³⁸ Korrespondierend dazu schreibt Hofmannsthal 1895 zum Verhältnis von Licht und Farben: »Diese Idee: daß die Farben an sich nichts sind sondern nur Medien für die Offenbarung

Auch im zweiten Teil der Erzählung führt Hofmannsthal die Suche nach dem Zusammenhang von Empfindungen und Sprache fort. Es ist von einem Tennisspiel die Rede, wobei der Ort der Austragung bezeichnend von Netzen umspannt ist, die die Dinge zusammenhalten, von innen heraus aber auch den Blick brechen, mit »feinen Sprüngen«³⁹ durchziehen. Die Spieler bilden keine festen Charaktere, die sich voneinander unterscheiden würden, sondern sie sind Figurationen von ihnen vorausgehenden Stimmungskomplexen, deren Eigenschaften sich, ähnlich wie zuvor in der Figur Lenaus, in diesen Figuren manifestieren. So führt die Erzählung Perspektiven zueinander, die eigentlich abgegrenzt werden, und sie verweist auf bewegliche Empfindungskomplexe als Realitäten für sich, die an keine spezifische Manifestation, auch nicht der Zeichen, geknüpft sind.

Wie im »Geiger vom Traunsee« gelingt es auch im »Dorf im Gebirge«, eine Ich-Welt-Einheit derart zu evozieren, daß sie zugleich eine Vielheit ist, weil sich in ihr verschiedene Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen miteinander verflechten.⁴⁰ Es ist tatsächlich eine »wirre Einheit«, die durch die Beziehungen von Stimmung, Leib und Sprache erfahrbar wird. Die Stimmung bildet in diesem Geschehen freilich nicht nur den Effekt kreativen Tuns, sondern wird auch als dessen Voraussetzung evoziert, so daß Kunstwerke als Medien von Stimmungen gelten, die sie vermitteln, indem sie auf die Einheit von Ich und Welt durch den Text verweisen. Die Stimmung drückt sich jedoch je zum ersten Mal durch die poetische Sprache aus. Sie ist auf dieses Medium sogar angewiesen, um sich formen zu lassen. Was sie ist, wird erst durch die Kunst Wirklichkeit, so daß hier eine Seite jener Behauptung Hofmannsthals einsichtig wird: »Fühlen ist Kunst, nicht Natur [...]«. ⁴¹ Das Fühlen wird als das Ergebnis eines Wahrnehmungsprozesses aufgefaßt und zugleich mittels der Kunst auf seinen eigenen Ursprung – die Kunst – verwiesen.⁴²

des *durchgehenden* Lichtes. (So auch die Menschen nichts *in se*.)« GW RAIII, S. 409. Vom Licht als »unzerlegtes Wesen« geht auch Goethe in seiner Farbenlehre aus.

³⁹ SW XVIII Erzählungen I, S. 35.

⁴⁰ Die Beispiele lassen sich bei näherem Betrachten auch für weitere Erzählungen Hofmannsthals geltend machen. Dazu gehört »Das Glück am Weg«, »Sommerreise«, »Die Briefe des Zurückgekehrten«, »Die Wege und die Begegnungen«, »Erinnerung schöner Tage«, »Augenblicke in Griechenland«.

⁴¹ GW RAIII, S. 386.

⁴² So vermag die Kunst als Stimmungskunst mit anderen Worten, ein »Unbekanntes, Abgründiges der sinnlichen Erfahrung zugänglich zu machen sowie, umgekehrt [...], die Erlebnisfähigkeit dem Unbekanntem anzupassen.« Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993,

Das Modell, das sich aus der Doppelfunktion der Stimmung ergibt, Quelle und Wirkung von Kunstwerken zu sein, ist kein statisches Modell, zumal es fortlaufend mit Gegensätzen operiert (vgl. ›partikulär/
›ganzheitlich‹). Es wird vielmehr von Bewegungsprinzipien beherrscht (vgl. ›schwebendes Durcheinander‹, ›nebelhaft‹), die in der Kunst erfahrbar werden. Als bewegt erscheinen nicht nur die kontingenten Zusammenhangsverhältnisse von Leib und Seele im Innern des Menschen, sondern auch die der inneren und äußeren Wahrnehmung. Psyche, Physis und Natur bilden miteinander korrespondierende Größen. Aus ihnen gehen Formen hervor, die im Kunstwerk durch eine doppelte Struktur gekennzeichnet sind. Denn diese Formen koexistieren als leiblich empfundene Stimmungen und als sprachlich gebundene Stimmungen, die im Kunstwerk zusammenkommen.⁴³ Leib und Sprache fungieren als Medien der Stimmung, die nur durch sie in eine (doppelzentrische) Form gebracht werden kann. Das heißt nicht zuletzt, daß Stimmungen durch die Kunst, indem sie als Basis für eine Produktions- und Rezeptionsästhetik zugleich erscheinen, einen selbstreflexiven Prozeß in Gang zu setzen vermögen, der sich zwischen stimmungshaftem Empfinden und dessen künstlerischer Formgebung entfaltet.

V Verstimmungen

Obleich die Stiftung des Ich-Welt-Zusammenhangs als zentrales Charakteristikum einer Stimmung identifiziert wurde, kann nicht über die Tatsache hinweggesehen werden, daß Hofmannsthals Werk auch von

S. 11. Diese wechselseitige Beziehung wird bei Fick allerdings nicht als ästhetisches Kriterium, sondern als allgemeines Befinden des ›Fin de Siècle‹ aufgefaßt.

⁴³ Man kann diesen Zusammenhang mit Hilfe des systemtheoretischen Vokabulars von Niklas Luhmann auch so beschreiben, daß das Bewußtsein, das Nervensystem und die Kommunikation jeweils als autopoetische Systeme aufzufassen sind, die durch eine operative Schließung gekennzeichnet sind; und doch sind sie so strukturell gekoppelt, daß sie gegenseitig zur Voraussetzung füreinander werden. So entsteht der Gedanke der Koexistenz von sich einander ausschließenden Systemen, die in wechselseitige Beziehungen zueinander treten können, ohne aufeinander reduzierbar zu sein. Die Kunst kann diese wechselseitigen Beziehungen gleichzeitig präsent machen, indem sie im Anwesenden auf das Abwesende verweist. Das erklärt Luhmann durch die ›Zwei-Seiten-Form‹, derzufolge jede Form auch auf die andere Seite ihrer selbst verweist. Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. ³1999, S. 174. Bezogen auf die Stimmung hieße das, daß in der Stimmung die poetischen Worte auf etwas außer ihnen verweisen, sowie auch umgekehrt bzw. gleichzeitig eine Empfindung etwas anderes, als sie selbst ist, zur Geltung bringen kann.

der Bewußtseins- und Sprachkrise der Moderne regelrecht durchdrungen ist, die bekanntlich in »Ein Brief« (1902) ihre pointierteste sprachliche Form erhalten hat. Für die Analyse der poetischen Stimmungskonzeption sind diese Krisen rätselhaft, aber auch erhellend, machen sie doch die Problematik deutlich, daß der Erzähler nicht mehr unangefochten aus sich schöpft, sondern Erlebnisse empfängt und dabei auch leidet: Der Dichter »leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-Genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens.«⁴⁴ Der kreative Prozeß erscheint Hofmannsthal als durchaus widersprüchliche Erfahrung mit Spuren von Gewalt darin. Denn der Dichter kann »nichts auslassen« – es ist, »als hätten seine Augen keine Lider«,⁴⁵ so daß er einer Konvergenz von Müssen und Wollen in sich ausgeliefert zu sein scheint. Ebenso scheint es, daß dem wohltuenden Einheitserlebnis die schmerzliche Ich-Dissoziation vorausgeht, die deshalb schmerzlich ist, weil sich das Erlebnis der Lebensfülle nicht unbedingt nachher offenbart. Hofmannsthal schreibt entsprechend von den »starken Stimmungen der Übergänge, die wir gewöhnlich ersticken, weil wir sie für krank halten.«⁴⁶ Solange dieser Prozeß anhält, ist er immer auch grenzwertig und geht als solcher ebenfalls in Hofmannsthal's Prosa ein.

Beispielhaft für eine Krise, in der sich die ersehnte Ich-Welt-Einheit gerade nicht durch das sprachliche Kunstwerk erfüllt, ist die Erzählung »Gerechtigkeit« (1893). Ein nicht näher bezeichnetes »Ich« erwartet darin inmitten eines wunderschönen Gartens »paradiesische Glückseligkeiten«⁴⁷ durch einen Engel, doch wird die Erwartung maßlos enttäuscht. Es handelt sich offenbar um einen Traum, dessen Inhalt jedoch in keiner Weise situativ eingebunden wird und daher dem Leser durchaus erratisch vorkommen muß. Die Begegnung mit dem Engel erzeugt eine unüberwindliche Kluft zwischen zwei Welten. Auslöser für diese Kluft ist die mehrfach wiederholte Frage des Engels, ob das Ich gerecht sei, die das Ich aber nicht befriedigend beantworten kann. Sein Denken erlischt, »unfähig den lebendigen Sinn des Wortes zu erfassen«, und es erfährt »ein solches vernichtendes Bewußtsein meiner Unzuläng-

⁴⁴ GW RAI, S. 67.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ GW RA III, S. 335. Siehe auch BW Beer-Hofmann, S. 4.

⁴⁷ GWE, S. 31.

lichkeit«, daß es vor Scham errötet.⁴⁸ Die Antwort des Engels versteht es nicht und bleibt somit unerfüllt zurück, während der Engel die begrenzte Gartenidylle verläßt.

Der inhaltlichen Konfrontation von Ich und Engel entspricht die formale Gestaltung, denn der Text zeichnet förmlich die Ränder seiner eigenen Sichtbarkeit, die durch die Ich-Perspektive begrenzt ist.⁴⁹ Das Prosastück bleibt an der Grenze des Sagbaren stehen und wirkt dort bewußt rätselhaft, wobei aus der Negation von Antwortmöglichkeiten auf die erwähnte Frage nach Gerechtigkeit eine Welt des Unsagbaren aufscheint, ohne daß das Ich an dieser Welt teilhätte oder sich ihm ein Weg dorthin öffnete. Während die zuvor genannten Erzählungen die Vereinigung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt anstreben, wird »Gerechtigkeit« als Alptraum erzählt, in dem das erkenntnissuchende Ich einem anderen ausgesetzt wird, das es nicht begreift. Diese Konfrontation von zwei unterschiedlichen Wirklichkeiten ohne versöhnlichen Ausgang ist ebenso beharrlicher Bestandteil des Prosawerks wie gelungene Stimmungserlebnisse, wobei jeweils die eine Wirklichkeit illusorisch, die andere aber unverständlich erscheint.⁵⁰

Düstere oder sich zunehmend verdüsternde Stellen finden sich besonders in Hofmannsthals »Andreas«-Fragment, das ersichtlich zur Selbstfindung im tieferen Sinne, als ein Bewußtwerden von innerer Vielfalt, führen sollte. Hofmannsthal führt seinen Protagonisten Andreas dazu systematisch an Schwellen, stößt ihn auf fremde Realitäten mit teils sehr bedrohlichem Charakter. Paradigmatisch hierfür ist das Sexualverbrechen im Zentrum des Hauptfragments, das von Andreas' Diener bzw.

⁴⁸ Ebd., S. 31f.

⁴⁹ Der Anfang lautet: »Ich saß mitten im Garten. Vor mir lief der Kiesweg zwischen zwei blaßgrünen Wiesen aufwärts, bis wo der Hügel abbrach und sich der dunkelgrün gestrichene Lattenzaun scharf in den hellen Frühlingshimmel hineinzeichnete.« GWE, S. 30. Wie bei einer Zeichnung endet die Welt des Erzählers an der Grenze des Gartens. Ebenso präzise wird der Schluß des Textes wörtlich umgrenzt. Der Hund, Begleiter des Engels, »zeichnete sich am obersten Stiegenabsatz in zierlich-scharfen Konturen ab und sprang dann mit einem Satz ins Unsichtbare.« Ebd., S. 32. Damit endet der Text an der Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Während der Engel über diese Schwelle hinweggeht, bleibt der Ich-Erzähler am Schluß der Erzählung ausgeschlossen von der »anderen« Welt, deren Botschaft er nicht versteht.

⁵⁰ Die Gewalt, mit der dabei Ich-Auslöschung vorangetrieben wird, kennzeichnet viele bekannte Erzählungen Hofmannsthals, wie »Das Märchen der 672. Nacht« (1895), in dem Chaos und Zufall zu bestimmenden Mächten werden. Siehe zum Thema der Selbst- und Weltspaltungen auch die »Reitergeschichte« (1898) oder »Das Erlebnis des Marschalls von Basompierre« (1900).

seinem *Alter ego* begangen wird.⁵¹ Andreas erkennt erst schleichend den »gräßlichen Zusammenhang«, daß der Täter sein Diener ist, zugleich sein potentiell Ich. Diese Begegnung erscheint ihm dann als so leidvoll, daß er eine Verstimmung produziert und sich entzieht.⁵² Hofmannsthal führt nicht nur hier äußerste Gegensätze in seinem Fragment zusammen – Andreas bzw. Andres ist bekanntlich zugleich Titel und sein Schreibprogramm.

Mit der Erweiterung des Bezugs der Stimmung auf Verstimmungen, in der das Abgründigste auftritt, kann nun nicht gemeint sein, daß sich eine Verstimmung als das Gegenteil von Stimmungen verstehen ließe – denn was sollte dieses Gegenteil für Hofmannsthal angesichts des Ineinandergehens von Fiktion und Realität, das sich in der Stimmung vollzieht, auch sein? –, sondern es handelt sich offenbar um das Scheitern des poetologischen Rückgangs auf Stimmungen. Es geht um die Erfahrung einer Grenze, an der sich ein Unvorstellbares eigenständig präsentiert, das nicht nur verbindet, sondern ebenfalls zerstört. Dieses Unvorstellbare ist selbst kaum identifizierbar, es wechselt, so daß bei jedem Identifizierungsversuch offenbar ein unbestimmbarer Teil als Rest erhalten bleibt und sich in keine semiotische Ordnung einfügt.

Zu fragen ist, wann die Gegenwart dieses »anderen« so widerständig wird, daß das Subjekt sich gegen die Einbeziehung in den Prozeß des Hervorrufens einer unterliegenden Stimmung, die vom Ich und vom »anderen« zugleich ausgehen muß, sperrt und so eine Verstimmung produziert. Es scheint, als seien die alptraumhaften Begegnungen mit dem

⁵¹ Siehe zur Interpretation des »Alter ego« u. a. Richard Alewyn: Andreas oder die Vereinigten [1961]. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 128–130; Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990.

⁵² Dazu schreibt Alewyn treffend, Andreas sei »der Wirklichkeit – im Guten so wenig wie im Bösen – nicht gewachsen, weil er mit sich selbst noch nicht im Reinen ist. Solange er aber nicht Herr im eigenen Hause ist, solange kann und darf er Romana nicht lieben und nicht besitzen. Darum wußte er, daß er nicht bleiben konnte, so gewiß er wußte und weiß, daß er zu ihr zurückkehren wird.« Alewyn, Andreas oder die Vereinigten (wie Anm. 51), S. 129. Hofmannsthal gestaltet diesen Wendepunkt explizit als Verstimmung: »ilm war zumut wie einem Gefangenen«; »Er wollte sich dagegen auflehnen« (SW XXX Roman, S. 68); »Alles schien ihm gut was nicht hier war; alles lebenswert, außer der Gegenwart«; »endlich war er sich selber entsprungen wie einem Gefängnis« (Ebd., S. 71). Zum Abschluß des Reiseabschnitts in Kärnten führen Innen und Außen wieder zusammen: »alles ging in der Welt vor und zugleich mitten in seinem Herzen« (Ebd., S. 75). Vgl. zu einer erhellenden Analyse dieses letzten Zitats Konrad Heumann: »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten. HJb 7 (1999), S. 232–287, bes. S. 244f.

›anderen‹ deshalb so erschreckend, weil in Hofmannsthals früher Prosa noch ein Rest an Subjektverhaftung erhalten blieb. Und dieser Rest erhält sich trotz der überzeugenden Verwandlung mehrerer Figuren in ichfreie Momente von Stimmung.⁵³ Zwar überschreiten die Prosa-Experimente die Grenzen der Begriffssprache und der sinnlich erfahrbaren Welt, so daß eine neue Wahrnehmung von Einheit möglich wird, doch wird auch deutlich, daß der Versuch in Terror umschlagen kann, wenn sich der Trieb aus jedem Kontext löst; wenn er Bewußtsein, Leib und Sprache auflöst, ohne in einen neuen Kontext einzutreten. Übernimmt die poetische Sprache die Aufgabe der Einbindung dieses Triebes in einen größeren Zusammenhang, so daß sie ein lebensnotwendiges, freilich ›zauberhaftes Wissen‹ enthält, deutet sie aber auch auf die Gefahr totaler Bewußtseinsvernichtung, Lebensfeindlichkeit und Leere hin, wenn der Rückgang auf Stimmungen scheitert.

VI Kunst und Wirklichkeit

Hofmannsthals Stimmungsprosa zielt insgesamt auf eine ›elementare‹ Wirklichkeit, die man als nicht begrifflich einzuholende ›Mitte‹ bezeichnen kann, eine semantische Leerstelle, die sich den Bestimmungen entzieht. Sie ist mit den traditionell ausgezeichneten menschlichen Kräften, wie etwa der ›Phantasie‹ oder ›Einbildungskraft‹, weitgehend unerreichbar, und so läßt sich dieser sprachlich nicht einholbare Ursprung, der sich zugleich als Wirkung des künstlerischen Schaffensprozesses entfaltet, im Rahmen des ästhetischen Diskurses auch nur behelfsweise als ein ›imaginärer Ort‹ auffassen, der nur noch im Blick auf die Weisen seiner Manifestationen auf das ›Wie‹ seiner Funktionen hin analysiert werden kann.⁵⁴ Da Wirklichkeit und ihre Beschreibung im Fortgang der

⁵³ Diese Überzeugung vertritt auch Judith Ryan, die ein Kapitel zu Hofmannsthal mit »Salvaging the Self« überschrieben hat. Ryan stellt die Werke »Andreas«, »Lucidor«, »Die Frau ohne Schatten« sowie »Der Schwierige« als Suche nach Ich-Rettung vor, nachdem Ernst Mach für seine Epoche behauptet habe, das ›Ich‹ sei »unrettbar«. Ryan schreibt: »Hofmannsthal deploys his own early fascination with Machian psychology to explore the problems that arise when that psychology is understood not for what it is, a theory of sensory perception, but as an ontological foundation for practical life.« Judith Ryan: *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago/London 1991, S. 123.

⁵⁴ Vgl. zur Terminologie des ›Imaginären‹ und dessen Entwicklung innerhalb der ästhetischen Theorie Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1991, S. 292–411. Entscheidend für das Verständnis des ›Ima-

ästhetischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts eine immer größer werdende Nähe ausbilden, folgt für die Auffassung von Kunst, daß sie dort, wo Wirklichkeit und Beschreibung sich nicht mehr auseinanderhalten lassen, zwar nichts mehr darstellt, dafür aber etwas exemplifiziert: »ein System der Beziehbarkeiten, durch die der Vorgang der Weltherstellung gegenständlich zu werden vermag.«⁵⁵ In diesem »System der Beziehbarkeiten« – das mit Hofmannsthals »Welt der Bezüge«⁵⁶ durchaus gleichzusetzen ist – wird eine Wirklichkeit durch die andere geschaffen, Beschreibung durch Fiktion und Fiktion durch Beschreibung.

Die Einsicht, daß Poesie auf diese Weise Wirklichkeit erzeugen kann, ist freilich einerseits faszinierend für jeden Autor, der sich der Wirkkraft des poetischen Elements in der Sprache bewußt ist – kann sie doch das unglückliche Bewußtsein des modernen Menschen immerhin trösten, der erkennt, daß »wirklich nichts zusammen [gehört]«,⁵⁷ und »jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte Glücksgefühl«⁵⁸ stiften, »das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird.«⁵⁹ Andererseits ist die suggestive Kraft der Sprache aber auch enttäuschend, weil sie nicht Trost auf Dauer spenden kann, keine absolute Gewißheit bietet, sondern Ganzheitlichkeit nur als Stimmung durch die Poesie, flüchtig also und

imaginären« im Kontext von Hofmannsthals Prosa ist es, daß es hinter die Anschauungen zurückgeht, was nach Iser auch zu einer Umstellung auf eine funktionale Bestimmung führt. Eine ähnlich unanschauliche Auffassung des Imaginären vertritt Cornelius Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt a. M. 1984. Der Autor konzeptualisiert das Imaginäre als eine den Vorstellungen vorausgehende Dynamis, ein »Magma«, das seine Spuren in den Vorstellungen hinterläßt.

⁵⁵ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 54), S. 278. Der Begriff der Exemplifikation, der von Nelson Goodman in die semiotische Diskussion eingeführt wurde, ist als eine semiotische Handlung zu verstehen, mit der der Übergang von Handlung über »Zeigehandlung« zur »Zeichenhandlung« als Zeichen geleistet wird. Exemplifizierende Handlungen sind nicht mit »Beispielen« oder »Paradigmen« synonym, weil der benennende und unterscheidende Anteil noch ungeschieden auftritt. Sie sind Teil eines größeren Ganzen, und ihre relevanten Eigenschaften sind substituierbar für die Gliederung des Ganzen. Siehe dazu Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976, S. 52–68.

⁵⁶ GW RAI, S. 68.

⁵⁷ Ebd., S. 572.

⁵⁸ Ebd., S. 195.

⁵⁹ Ebd. Hofmannsthal meint mit dem »ästhetisch Vollkommenen« offensichtlich genau jenen Trost, den auch der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl als Wirkung der Stimmung in der Kunst gekennzeichnet hat. Riegl geht von einem anthropologischen Grundbedürfnis des Menschen, dem Wunsch nach Harmonie, aus, den die Kunst einlösen könne. Denn sie vermittele durch Stimmungen die »tröstliche Gewißheit von der Existenz jener Ordnung und Harmonie«. Alois Riegl: *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr. Wien 1996, S. 27–37, hier: S. 30.

außerhalb des reflexiv Faßbaren vermitteln kann. Die literarische Sprache gibt somit »alles« und entzieht es zugleich. Dieses Paradox hat der Dichter auszuhalten.

In jeder Bewegung der Schrift, jedem Übergang zwischen Leib und Geist ist zusammengefaßt Scheitern möglich, was Hofmannsthal wiederholt mit dem Topoi des Abgrundes oder auch dem Netz einer Spinne metaphorisch faßt. Dichter, schreibt er, seien darauf gestellt, den »Zusammenhang des Erlebten«⁶⁰ zu schaffen, der sich nicht ohne weiteres erschließe. Ihre Aufgabe sei es,

zu schaffen wie die Ameisen, wieder verstört, wieder schaffend, zu schaffen wie die Spinne, aus dem eigenen Leib den Faden hervorspinnend, der über den Abgrund des Daseins sie trägt.⁶¹

In diesem Vergleich wird die dichterische Tätigkeit mit jener tiefsten, dem Sein zugrunde liegenden Existenzweise zusammengebracht, einem nicht- und unbewußten Erleben. Was im Prozeß des Dichtens entsteht und wirkt, ist folglich ein Zusammenhang, der nicht feststeht, sondern nur in der Stimmung erfahrbar wird. Darin erscheint er als ein Zusammenhang, der als fortwährend zu erschaffender im nicht abmeßbaren Dasein möglich wird – und die Möglichkeit zu scheitern einschließt.

⁶⁰ GW RAI, S. 75.

⁶¹ Ebd.

