

Das Leuchten der Bilder in der Sprache Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz

Der als Sprachkrise inszenierte »mystische Weg«, den Hofmannsthal rückblickend als Weg des Lord Chandos beschworen hat, bezeichnet weniger den »Anstand des Schweigens«, als vielmehr eine literarisch äußerst produktive und semiotisch folgenreiche Poetologie des inneren Sehens, der endogenen Bilder des Bewußtseins.¹

Nicht das sprachskeptische Verstummen des dichterischen Wortes vor der stummen Wesenheit des Lebens führt der »Brief« des Lord Chandos in seiner sprachgewandten Verzweiflung vor. Nicht die schlichte Wiederholung des kulturkritischen Topos von der Abstraktheit und Konventionalität der Begriffssprache kann seine Pointe sein – eines

¹ Ad me ipsum (ab 1916) GW RA III, S. 601. Zweifellos gibt es strukturelle Entsprechungen dieses inneren Sehens zum Paradigma einer immanenten, »gottlosen« Mystik der Moderne, das die Arbeiten von Martina Wagner-Egelhaaf (Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989) und Uwe Spörl (Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn u. a. 1997, S. 353–383 zum »Chandos-Brief«) rekonstruiert haben. Daß Hofmannsthal sich mit modernen Mystikern wie Maurice Maeterlinck oder Rudolf Kassner auseinandergesetzt hat, ist bekannt. Demgegenüber soll hier das Augenmerk nicht so sehr auf das ganz Andere eines inneren Seelenauges als höheres, gleichsam bildloses Schauen gerichtet sein, sondern im Gegenteil auf den visuellen Eigensinn, das sinnesphysiologisch und anthropologisch konkret Sinnliche der endogenen Bilder des Bewußtseins, auf die visuelle Eigenlogik solcher nicht durch Referenz abgesicherter Vorstellungsbilder. – Berührungen ergeben sich auch zu den Arbeiten von Gerhard Neumann über »Hofmannsthals Poetik des Visionären« als Schöpfungsphantasie und Schwellenüberschreitung (»Die Wege und die Begegnungen«. Hofmannsthals Poetik des Visionären. In: Freiburger Universitätsblätter 30 [1991] Nr. 112, S. 61–75). Dem Begriff des »Visionären« möchte mein Beitrag durch diskursive Vernetzung neue Facetten und eine etwas andere Wertung abgewinnen, z. B. eine meines Erachtens wichtige Differenzierung zwischen den visuell eigensinnigen Halbschlafbildern als eigentlichen Schwellenphänomenen und der bedeutungsschwereren Bilderschrift des Traums. Auch würde ich dem Jahr 1907 nicht dieselbe Sonderstellung einer Wende in Hofmannsthals Poetik zuweisen, sondern sehe in Hofmannsthals Poetik der inneren Bilder eine durchgängige Struktur seines Schreibens, wofür ein so früher Text wie der Prolog »Zu lebenden Bildern« von 1893 ein Beleg wäre (GW GD I, S. 65f.). – Eine ähnliche Akzentuierung des Begriffs »Vision« nimmt Helmut Pfotenhauer vor (vgl. die Angaben in Anm. 18). Dem wechselseitigen produktiven Gedankenaustausch in vielen Gesprächen und gemeinsamen Oberseminaren mit ihm verdankt meine Studie viel.

Topos zumal, dessen sich Hofmannsthal bereits in den neunziger Jahren in Vorträgen und Rezensionen in durchaus konventioneller Geläufigkeit bedient.² Dem vielzitierten »Ekel vor den Worten« steht schon in der Mitterwurzer-Rezension »die tiefe Einsicht des Künstlers in sein Material« gegenüber, welche die Vorstellung einer gleichsam zeichenlosen Unmittelbarkeit naiv erscheinen läßt.³ »Es ist töricht zu denken«, notiert Hofmannsthal 1896 unter der Überschrift »Macht der Worte im Allgemeinen«, »dass ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte.«⁴ Bezeichnenderweise formuliert er diese Einsicht in die Unhintergebarkeit des eigenen Mediums zum einen in Auseinandersetzung mit Goethes »Farbenlehre« und zum anderen im assoziativen Kontext der mystischen Schau, also im Zusammenhang einer Faszination durch das Visuelle. »Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein und kontemplieren«,⁵ und als Asket werde er stets »sich selbst sehen«, sich selbst zugewendet bleiben somit, selbstreflexiv in einem wörtlichen Sinne.

Das Sprachdrama des Lord Chandos, das ein Ringen um »etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares« inszeniert, die Suche nach einem »Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte«, ein Tasten nach Worten, welche die Cherubim, die strahlenden Engel der Erleuchtung bezwingen könnten,⁶ begründet demnach keine Poetik des Schweigens,⁷ sondern führt Hofmannsthals literarische Ima-

² So ist es der rhetorische Gestus einer *captatio benevolentiae*, wenn er 1896 einen Vortrag über »Poesie und Leben« mit dem aus der Kunstliteratur vertrauten Unsagbarkeits-topos beginnt und die eigene Rede dadurch in Frage stellt, »daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht, und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist.« GW RA I, S.13.

³ GW RA I, S. 479, 481.

⁴ GW RA III, S. 414.

⁵ Ebd.

⁶ Ein Brief, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50, 54, 52.

⁷ Auch Ernst Osterkamp sieht im »Brief« einen »Schlüsseltext für die Poetik des Schweigens in der literarischen Moderne« nur insofern, als er in seiner paradoxen Verfaßtheit elaborierter Vermittlung von Sprachlosigkeit zeige, daß das »Schweigen nur unter der Bedingung der Sprachbeherrschung seine kommunikative Funktion entfaltet und *Ausdruck* wird«: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: HJb 2 (1994) S.111–137, hier S. 111–114. – Die rhetorische Inszenierung eines Redens unter der Prämisse des Schweigens untersucht Andreas Härter: Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals »Brief«. Bonn 1989.

gologie als medienbewußte Poetik der Evidenz vor. Chandos' erleuchtete Augenblicke sind Illuminationen im Spannungsfeld von Sprache und Bild. Die Beschwörung eines Jenseitigen der Sprache mit den Mitteln der Sprache nimmt die Herausforderung an, welche von der Faszination eines anderen Mediums ausgeht, dessen scheinbar sprachlich nicht einholbare Verheißung von Zeichenfülle Sprachanstrengungen provoziert und zum experimentellen Ausloten der Sprachgrenzen ermächtigt.⁸ Die Irritationen des Lord Chandos lassen sich infizieren von der Macht und der Aporie der Bilder. Ihr Thema ist die kreative Potenz der visuellen Welterfassung und ihre Pathologie, die poetische Leistung des weltzeugenden Blicks und die halluzinatorische Haltlosigkeit der »fliegenden, vagen Bildersprache«, wie sie in dem frühen Prosatext »Das Glück am Weg« genannt wird.⁹ Es geht um die paradoxe Logik einer Evidenz im Verworrenen und die Schwierigkeit einer sprachlichen Fixierung dessen, was per definitionem jenseits der Aufmerksamkeitsschwelle des intentionalen Bewußtseins liegt. Eine paradoxe Struktur, das Dilemma eines grenzüberschreitenden Denkens in die dunkle Rückseite des Denkens hinein, kennzeichnet die Bilddiskurse um 1900 und ist zugleich die Quelle einer Faszination, von der Hofmannsthal sich anstecken und inspirieren läßt.

⁸ Dieses »Anders-Streben« (Walter Pater) zur Nachbarkunst ließe sich natürlich auch im Verhältnis zur Musik und zu anderen nichtsprachlichen Medien zeigen, was hier außer Acht bleiben muß. Der Zusammenhang zwischen Sprachkrise und medialen Überschreitungen ist in den letzten Jahren Gegenstand intensiver Forschung geworden. Zur These einer Poetik der Evidenz um 1900 als Medienreflexion im Bezug auf die Bilder umfassender mein Aufsatz: Evidenzverheißung. Thesen zur Funktion der »Bilder« in literarischen Texten der Moderne um 1900. Erscheint in: Inszenierungen in Schrift und Bild. Hg. von Gerhard Neumann und Claudia Öhlschläger. Bielefeld 2004. Zu diesem Thema fand im April 2003 eine Tagung in Würzburg statt, der Tagungsband wird voraussichtlich 2004 erscheinen: Poetik der Evidenz. Die literarische Verheißung der Bilder um 1900. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Unter dem Titel »Verheißung der Bilder. Poetik der Evidenz um 1900« wird auch meine Habilitationsschrift in nächster Zeit erscheinen.

⁹ Das Glück am Weg. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 9.

I Hofmannsthal und die Diskussion um die Eigenlogik der inneren Bilder

Ursula Renners Monographie über »Die Zauberschrift der Bilder« hat die Bedeutung der bildenden Kunst für Hofmannsthals Gesamtwerk in umfassenden Recherchen und überzeugenden Interpretationen eindringlich vor Augen geführt.¹⁰ Sie erkennt die Bedeutung von Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst nicht nur in stofflicher Anregung – etwa als Bereitstellung von ikonographischem Material, von kulturellen Bildformeln, die in den poetischen Texten refiguriert würden –, sondern sieht sie motiviert von der Suche nach einer »Semiotik der Sinne«, einem poetischen Diskurs der Unbegrifflichkeit, welcher der subjektiven Wahrheit der Seele eher gerecht werde.¹¹ Dieser medialen Spur möchte ich im folgenden weiter nachgehen, wobei das Augenmerk stärker auf der spezifischen Verfaßtheit von Hofmannsthals Anthropologie der inneren Bilder und ihrem sowohl spannungsvollen als produktiven Verhältnis zum Medium der Sprache liegen soll. Entgegen früherer Forschungskonvention von der Wissenschaftsfeindlichkeit Hofmannsthals soll auf die enge Verflochtenheit dieser Poetologie des inneren Sehens mit theoretischen Bilddiskursen der Zeit aufmerksam gemacht werden, die Hofmannsthal auf ihr kreatives Potential und ihre semiotischen Möglichkeiten befragt. Es gibt einen dichten argumentativen Zusammenhang zwischen den für Hofmannsthal relevanten Diskussionen, die alle das Problem der visuellen Logik als Aporie der Bewußtseinsschwelle verhandeln, und das heißt als Übersetzungsproblem zwischen den unterhalb der Apperzeptionsschwelle verbleibenden visuellen Empfindungen und ihrer symbolisierenden Deutung durch Denken und Sprache. Nietzsches prägnante Metapher des mehrfachen Sphärensprungs zwischen

¹⁰ Ursula Renner: Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000.

¹¹ Ebd., Einleitung, bes. S. 11f., S. 23.– Zum Zusammenhang zwischen dem Medium der Malerei und der inneren »Vision« vgl. »Die Malerei in Wien«, GW RA I, S. 526: »Nur müssen die Leute wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt, keine gewerbliche Tätigkeit; daß Malen etwas mit Denken, Träume und Dichten zu tun hat.«

Nervenreiz, Vorstellungsbild und Sprachlaut in »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« bringt dieses zeittypische Problem auf den Punkt.¹² Hofmannsthal spricht in einer frühen Aufzeichnung von 1891 von der »via dolorosa« der Gedanken vom »Gefühltwerden zum Bewußtwerden, vom Bewußtwerden zum Verstandenwerden und vom Verstandenwerden zum Ausgedrücktwerden.«¹³ Konsequenz ist eine radikal konstruktivistische Auffassung der Welt, welche die vom Gehirn produzierten Bilder als nichtmimetische, illusionäre Übersetzungen einer nervösen Eigendynamik auffaßt und sie damit schon im Ursprung, vor der Sprachgebung, mit Zeichenprozessen befaßt sieht.

Betroffen ist zum einen die Kunsttheorie als Theorie des »Sehens um seiner selbst willen«, der »Sichtbarkeitsgebilde« im Sinne Konrad Fiedlers, wie sie im Umkreis Hofmannsthals vor allem der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe zum leitenden Gesichtspunkt seiner Interpretation der malerischen Avantgarde macht.¹⁴ »Durch Maler sehen lernen« notiert Hofmannsthal 1902, und greift damit ein Schlagwort auf, das in der Kunsttheorie den radikalen epistemischen Anspruch der Bildkünste auf »Urbarmachung eines Stückes der Welt« (so Meier-Graefe) erhebt.¹⁵

¹² Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 1, S. 875–890, hier S. 879 (im folgenden als KSA zitiert).

¹³ GW RA III, S. 333.

¹⁴ Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887). In: Schriften zur Kunst. Hg. von Gottfried Boehm. Bd.1. München 21991, S.153. Luzide die Einleitung von Boehm, S. VII–XCVII. – Stefan Majetschak (Hg.): Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext. München 1997. – Lambert Wiesing: Von der Sichtweise zur Sichtbarkeit: Konrad Fiedler. In: Ders.: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek 1997, S. 145–208. – Die Zentralstellung von Meier-Graefe haben die neuen Veröffentlichungen von bislang unpubliziertem Material gezeigt. Vgl. vor allem den von Ursula Renner herausgegebenen BW Meier-Graefe. – Catherine Kraher: Meier-Graefes Weg zur Kunst. In: HJb 4 (1996) S. 169–226. – Julius Meier-Graefe: Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente. Hg. und kommentiert von Catherine Kraher. Göttingen 2001. Zur epistemologischen und medialen Radikalität der Kunstliteratur Fiedlers und Meier-Graefes vgl. meinen Aufsatz: Utopie Bild. Formen der Ikonisierung in der Kunstliteratur um 1900. In: Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp. Köln 2001, S. 184–208.

¹⁵ GW RA III, S. 441: »Durch Maler sehen lernen. Erhabenheit eines Heumandels, einer Strafe, eines Gasometers. Man sieht, daß die größten Maler nicht ausgewählt haben, sondern niedergeworfen waren von der Schönheit jedes entgegenkommenden Dinges.« Wie diese

Die Theorie des reinen Sehens bezieht sich in ihren Argumentationen auf die physiologische Optik und Wahrnehmungspsychologie, die in diesen Diskussionen eine Zentralstellung einnimmt, als Theorie der Gesichtswahrnehmungen und ihrer imaginären Verarbeitungen. Der Einfluß der sinnesphysiologischen Schule des neunzehnten Jahrhunderts, ausgehend von Johannes Müller, über seine Schüler Hermann Helmholtz, Emil du Bois-Reymond, Ernst Brücke bis zu Wilhelm Wundt ist um 1900 nicht nur in naturwissenschaftlichen Kontexten allgegenwärtig.¹⁶ Auch Hofmannsthal hatte ein Exemplar von Wilhelm Wundts berühmtem Lehrbuch »Grundzüge der physiologischen Psychologie« in seiner Bibliothek.¹⁷ Von genuin ästhetischem und poetologischem Interesse sind die Übergangs- und Grenzphänomene der subjektiven Gesichterscheinungen, von den durch das Eigenlicht der Netzhaut erzeugten entoptischen Erscheinungen über die Halluzinationen der Halbschlafbilder bis zu ihrer symbolisierenden Ausgestaltung in den eigentlichen Traumbildern. Einen besonders prägnanten Spezialfall dieser Anthropologie endogen erzeugter Bilder des Bewußtseins stellen die sogenannten »phantastischen Gesichterscheinungen« dar, im dunklen

Maler wählt auch Lord Chandos in seinen »guten Augenblicken« nicht aus. Vielmehr »heben sich« die stummen Dinge, über die »sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet«, seinem »beglückten Auge« »entgegen«. »Plötzlich«, in »irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht«, »springt« etwas »ins Auge«, »zwingt« ihn zur Wahrnehmung. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50–53. Das Zitat von Meier-Graefe stammt aus der vierten Auflage der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.« Bd. 1. Leipzig 41924, S. 225. Vgl. auch Bd. 3. München 1915, S. 690: »Sehen lernen ist alles.« Hofmannsthal besaß die erste Auflage, Stuttgart 1904.

¹⁶ Eine informative Zusammenfassung bietet Ursula Baatz: Licht – Seele – Augen. Zur Wahrnehmungspsychologie im 19. Jahrhundert. In: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Hg. von Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircker. Wien 1989, S. 357–378. – Interessant vor allem die Forschungen Jonathan Crarys zum Zusammenhang von Sinnesphysiologie, Mediengeschichte und Kunsttheorie: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden/Basel 1996.– Ders.: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt a. M. 2002. – Zu ähnlichen Ergebnissen kommt die Studie von Bernd Stiegler: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001.

¹⁷ Es handelt sich laut Michael Hamburger (Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. In: Euphorion 55 [1961] S. 15–76, hier S. 26) um die vierte Auflage: Wilhelm Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig 41893. Sie weist allerdings keine Anstreichungen auf.

Gesichtsfeld aufleuchtende Halluzinationen am Übergang von Wachen und Traum. Helmut Pfotenhauer hat die diskursive Geschichte dieser Halbschlafbilder durch das neunzehnte Jahrhundert verfolgt und zeigt deren poetologische Relevanz an literarischen Beispielen von Jean Paul bis Hofmannsthal.¹⁸ Harry Graf Kessler notiert 1908 in einem Tagebucheintrag über ein Gespräch mit Hofmannsthal:

Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn [Hofmannsthal, S. Sch.] immer, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Anderer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könne, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als es je in einer Dichtung gelingen könne.

Die »wunderbarsten Momente« seien für ihn »diese des Selbstgesprächs, der halbawachen, halbträumenden Phantasie.«¹⁹

Es ist offenkundig, daß Hofmannsthal die sinnesphysiologischen Diskussionen über die Logik der inneren Bilder bei abgesenktem Bewußtseinszustand gekannt haben muß. 1906 denkt er in seinen Aufzeichnungen über eine Stelle aus Goethes »Wahlverwandtschaften« nach, die eine der wichtigsten Belegstellen dieser Diskussion war und bis hin zur Eidetik der Entwicklungspsychologen Erich R. Jaensch und Oswald Kroh in den zwanziger Jahren immer wieder zitiert wurde – dort als Beleg für Lebhaftigkeit und Bewegtheit der »subjektiven Anschauungsbilder« als besondere Ausprägung des Eidetikers.²⁰ Hofmannsthals Essay von

¹⁸ Helmut Pfotenhauer: Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu. In: Jean-Paul-Jahrbuch 38 (2003) S. 78–110. – Ders., Hofmannsthal, die hypnagogogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900. Erscheint in: Poetik der Evidenz. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg 2004. – Eine im engeren Sinn medizinhistorische Einordnung bei Dietmar R. Czycholl: Die phantastischen Gesichterscheinungen. Ein Überblick über die Literatur zu dem von Johannes Müller beschriebenen Phänomen und Experimente mit rhythmischer photischer Stimulierung. Frankfurt 1985. Eine Edition des Standardwerks von Johannes Müller bei: Ulrich Ebbecke (Hg.): Johannes Müller, der große rheinische Physiologe mit einem Neudruck von Johannes Müllers Schrift »Über die phantastischen Gesichterscheinungen«. Hannover 1951.

¹⁹ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag vom 5. Mai 1908. Zitiert nach Werner Volke: Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: HB 35/36 (1987) S. 50–107, hier S. 74.

²⁰ Oswald Kroh: Eidetiker unter deutschen Dichtern (Ein Beitrag zum Problem des dichterischen Schaffens). In: Zeitschrift für Psychologie 85 (1920) S. 118–162. Er definiert Eidetiker

1921 »Der Ersatz für die Träume« über die halluzinatorische Struktur der beweglichen stummen Bilder des Stummfilms im dunklen Kinosaal zeigt, daß er auch in späteren Jahren diese Diskussionen über die inneren Bilder verfolgt hat.²¹ Davon zeugen auch Aufzeichnungen aus dem Jahr 1918, die sich unter der Überschrift »Inneres Sehen« auf Hermann Bahrs 1916 erschienene »Expressionismus«-Monographie beziehen und dessen Paraphrase eines Kapitels zur besonderen Kreativität des »Mental Imagery« aus einem Buch des amerikanischen Psychologen Francis Galton übernehmen.²²

Die Aufzeichnung aus dem Jahr 1906 ruft die Szene aus dem achten Kapitel des zweiten Teils der Wahlverwandtschaften auf, in der Ottilie im Dämmerzustand zwischen Wachen und Schlaf ihren Geliebten als illuminiertes, bewegtes Bild in einem hell erleuchteten Raum vor

S. 118 im Anschluss an Jaensch als Individuen, »die zur Erzeugung subjektiver optischer Anschauungsbilder imstande sind«, »gewisse Vorstellungsbilder von halluzinatorischer Deutlichkeit, mit anderen Worten: besondere Formen empfindungsmäßiger Vorstellungen.« Zu Goethe S. 153–160. Vgl. die Rezension von Karl Groos: Goethe als Eidetiker. In: Umschau, Jg. 25, Nr. 45, 5. Nov. 1921, S. 661–663. – Vgl. Stefan Rieger: Eidetik. Ein psychologisches Bildkonzept zwischen Gedächtniskunst, Literatur und technischen Medien. In: DVjs 74, 2 (2000) S. 305–322 mit weiteren Quellenangaben.

²¹ GW RA II, S. 141–145. Hofmannsthal erklärt die Faszination der Kinobilder als anthropologischen »Trieb« zum Wachtraum, zur »Vision« in der Dämmerung des »halbdunklen Raums mit den vorbeiflirrenden Bildern«. Der »starre« Blick auf die beschleunigten Bilderfluchten hebt die Realitätsgrenzen des »bloß Wirklichen« auf und verflüssigt die Grenzen zwischen den medial erzeugten äußeren und den inneren Bildern. »Diese ganze unterirdische Vegetation bebzt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen« (ebd., S. 144f.). Vier Jahre später bezieht sich Robert Musil in seinem Kino-Essay von 1825 explizit auf entwicklungspsychologische Konzepte der Eidetik und setzt sie in Beziehung zu Lévi-Bruhls ethnologische Theorien zum »Denken der Naturvölker«. Robert Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Reimbek 1978, S. 1137–1154, hier S. 1141. – Vgl. auch seine Rezension zu Jaensch: Aus der Begabungs- und Vererbungsforschung [21. Juni 1923] ebd. S. 1701f.

²² GW RA III, S. 546. Das Zitat bei Hermann Bahr (Expressionismus. München 1916, S. 91f.) ist eine Zusammenfassung aus: Francis Galton: Inquiries into Human Faculty and its Developments. New York 1883, S. 83–114: »Mental Imagery«. Vgl. auch dessen Beitrag: Statistics of Mental Imagery. In: Mind. A quarterly Review of Psychology and Philosophy V (1880) S. 301–318. Bahrs Monographie hat sich in Hofmannsthals Bibliothek mit Anstreichungen erhalten.

dem dunklen Sehfeld sieht.²³ Vielleicht ist Hofmannsthal durch seine Lektüre von Wilhelm Diltheys 1906 erschienenem Buch »Das Erlebnis und die Dichtung« erneut auf diese Stelle aufmerksam geworden. Dort wird sie im Goethe-Kapitel zitiert und in den Zusammenhang mit Goethes Reflexionen über die hypnagogen Bilder im Kontext der Farbenlehre gestellt.²⁴ Wahrscheinlich nach 1900 las Hofmannsthal Ernst Machs »Analyse der Empfindungen«. Dort faßt Mach im Kapitel über die Gesichtsempfindungen die Diskussion über die Eigengesetzlichkeit der visuellen Wahrnehmung zusammen und geht ausführlich auf Johannes Müllers Standardwerk über die phantastischen Gesichtserscheinungen ein.²⁵ Eine ganz frühe Notiz Hofmannsthals von Juli 1891 deutet auf eine Lektüre von Schopenhauers »Versuch über das Geistersehen«, einem weiteren Standardtext für die Logik dieser Halluzinationen und ihrer physiologischen Erklärung.²⁶ Eine Woche zuvor

²³ GW RA III, S. 476. Es geht um die Transzendierung und Illuminierung unscheinbarer Momente, die gleichsam ihren »anderen Zustand« (!) offenbaren, so daß man sie »wie einen Rubin auffühlen sehen« könne. Als Beispiel für das Unsägliche dieser erhöhten Augenblicke fungiert Ottilies Wachtraum: »Wie Ottilie in den »Wahlverwandtschaften« ihren Eduard vor sich sieht: in einem mäßig erhellten Raume bildhaft und doch lebendig sich bewegen, so müßte man sich selbst und seine Umgebenden erblicken können und die Gegenwart zu diesem abgeschiedenen mäßig erhellten, ohne Schmuck unsäglich schönen Raum erheben.« Allerdings will Hofmannsthal daraus sittliche Konsequenzen ableiten, die diesen bedeutungsentlasteten Bildern gerade nicht eignen. – Zur Tradition dieser Stelle in der Diskussion um die phantastischen Gesichtserscheinungen vgl. Pfothner, *Empfindbild* (Anm. 18).

²⁴ Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906). Göttingen 1985, S. 134–136. Diltheys zweite Bezugsstelle sind Goethes Anmerkungen zu Purkinjes Beschreibung der subjektiven Gesichtserscheinungen. Johann Wolfgang Goethe: *Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje*. 1819. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 1. Abt. Bd. 25. Hg. von Wolfgang Engelhardt und Manfred Wenzel. Frankfurt a. M. 1989, S. 817–827. – Zur Bedeutung von Diltheys Buch für Hofmannsthals »Briefe des Zurückgekehrten« vgl. Ursula Renner: *Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst*. In: Dies., G. Bärbel Schmid (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Würzburg 1991, S. 285–395, hier S. 299f.

²⁵ Bereits in der ersten Auflage, Jena 1886, S. 83–85 geht Ernst Mach eingehend auf die sinnesphysiologische Diskussion dieser subjektiven Phantasmen ein. Ab der zweiten Auflage von 1900 wird daraus ein eigenes Unterkapitel. Vgl. im Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft nach der neunten Auflage, hg. von Gereon Wolters. Darmstadt 1991, Kap. X.4, S. 165–169. Ich danke Konstanze Fliedl für ein klärendes Gespräch.

²⁶ Unter dem Datum 12.–14. 7. 1891. GW RA III, S. 336. – Arthur Schopenhauer: *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*. In: *Sämtliche Werke*. Hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Bd. 4. *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I*. Darmstadt 1989, S. 273–372. – Vgl. Pfothner, *Empfindbild* (Anm. 18). – Scho-

notiert Hofmannsthal die Lektüre von Nietzsches »Menschliches, Allzumenschliches.«²⁷

Die Traumaphorismen aus dem ersten Teil von Nietzsches Aphorismen-Sammlung spielen nun aber eine Schlüsselrolle in dieser Diskussion, weil sie eine Konjunktion herstellen zwischen der Logik des Auges und der des Traumes und weil sie die physiologische Erklärung mit der semiotischen Frage nach der Herstellung von Bedeutung verbinden.²⁸ Diese Traumaphorismen formulieren in verdichteter Form dasselbe Dilemma wie die 1896 erstmals erschienene Abhandlung »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«.²⁹ Sie gehören damit in den unmittelbaren Kontext der Sprach- und Wahrnehmungsproblematik des Chandos-Briefes. Ihr Thema ist die halluzinatorische Struktur der Wahrnehmung, welche rein endogenen Gesetzen nervösen Erregungsgeschehens gehorcht, und ihre illusionäre Übersetzung in Bedeutungsstrukturen. Nietzsche entlehnt sein Bedeutungsmodell vor allem zwei Quellen, dem »Handbuch der Physiologischen Optik« von Hermann Helmholtz und dem ethnologischen Standardwerk des englischen Kulturanthropologen Edward B. Tylor, das unter dem Titel »Die Anfänge der Cultur« 1873 auch auf deutsch erschienen war.³⁰

penhauers Schrift ist auch im Literaturverzeichnis der Erstausgabe von Sigmund Freuds »Traumdeutung« aufgeführt und wird S. 24f. referiert.

²⁷ 6.–12. 7. 1891. GW RA III, S. 335.

²⁸ Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Es handelt sich um die Abschnitte 5, 12 und 13 aus dem ersten Band, erstes Hauptstück. Von den ersten und letzten Dingen. KSA 2, S. 27–35.

²⁹ Entgegen der früher in der Forschung verbreiteten Annahme eines postumen Erstdrucks 1903 ist »Über Wahrheit und Lüge« bereits 1896 erstmals erschienen, in Bd. 10 der Gesamtausgabe, hg. von Fritz Koegel, Leipzig: C. G. Naumann 1896. Nachgewiesen bei David Marc Hoffmann: Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs. Berlin/New York 1991, S. 716f. Ich danke Karl Pestalozzi für diesen Hinweis, der damit seine eigene frühere Darstellung korrigiert (Zur zeitgenössischen Rezeption des Chandos-Briefes. In: Ders., Martin Stern [Hg.]: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 113–127, hier S. 124.)

³⁰ Hermann Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig 1867. – Edward B. Tylor: Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. 2 Bde. Leipzig 1873. Zur Relevanz dieser beiden Quellen für Nietzsche vgl. Hubert Treiber: Zur »Logik des Traumes« bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus »Menschliches, Allzumenschliches«. In: Nietzsche-Studien 23 (1994) S. 1–41. – Gerold Ungeheuer: Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum. In: Nietzsche-Studien 12 (1983) S. 134–211. Tylors kulturanthropologisches Standardwerk war auch die Hauptquelle für Erwin Rohdes »Psyche« von 1893.

Helmholtz unterscheidet zwischen den primären Empfindungen des Sehnervenapparates, den sogenannten Gesichtsempfindungen, und den Gesichtswahrnehmungen oder Vorstellungen, welche bereits eine Deutung oder semiotische Übertragung der reinen Empfindungen darstellen. Gemäß dem Gesetz einer Nichtübereinstimmung zwischen Reiz und verursachendem Objekt ist die reine Empfindung, zum Beispiel die Farbempfindung, nur ein Zeichen oder Symbol für die äußere Wirklichkeit, das als solches einer Interpretation bedarf.³¹ »Vorstellung und Vorgestelltes sind offenbar zwei ganz verschiedenen Welten angehörig,« schreibt Helmholtz in dem wichtigen Kapitel über die Gesichtswahrnehmungen, »welche ebenso wenig eine Vergleichung unter einander zulassen als Farben und Töne, als die Buchstaben eines Buches mit dem Klang eines Wortes, welches sie bezeichnen.«³² Ähnlich wird dann Nietzsche in »Über Wahrheit und Lüge« von den »zwei absolut verschiedenen Sphären« sprechen, zwischen denen es keine Richtigkeit gebe, sondern »höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, [...] eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache.«³³ Diese Zeichendeutung ohne referentielle Deckung ist dem Bewußtsein entzogen, sie ist ein sogenannter induktiver unbewußter Schluß nach dem Gesetz der Analogie und drängt sich uns mit zwingender Kraft auf. Die unbewußten Schlüsse konstruieren aus tausendfacher Gewöhnung einen Normalfall der Wahrnehmung, der fixiert auf die Identifizierung von Objekten inneres Erregungsgeschehen nach außen projiziert. Wenn unser »Sehnervenapparat« nun auf ungewöhnliche Weise erregt wird (bei den subjektiven Lichterscheinungen beispielsweise durch mechanische, elektrische oder chemische Reize), so interpretieren unsere Gesichtswahrnehmungen diese rein endogenen Wirkungen entsprechend

³¹ Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 194: Konsequenz ist, »dass die Qualität der sinnlichen Empfindung hauptsächlich von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Nervenapparates abhängt, erst in zweiter Linie von der Beschaffenheit des wahrgenommenen Objekts [...]. Die Qualität der Sinnesempfindung ist also keineswegs identisch mit der Qualität des Objekts, durch welche sie hervorgerufen wird, sondern sie ist in physischer Beziehung nur eine *Wirkung* der äusseren Qualität auf einen besonderen Nervenapparat, und für unsere Vorstellungen ist die Qualität der Empfindung gleichsam nur ein *Symbol*, ein Erkennungszeichen für die objective Qualität.«

³² Ebd., S. 443.

³³ Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge, KSA 1, S. 884.

den habituell gewordenen Vorstellungsverknüpfungen ebenfalls als äußere Objekte. Bilder erscheinen im Gesichtsfeld mit unabweisbarer Evidenz auch wider bessere Einsicht.³⁴ Es ist ein archaischer Trieb, der das Gehirn zur Bildprojektionsmaschine macht und damit einerseits die Voraussetzung für die Organisation blinder Reizwirkungen schafft, es andererseits der Illusion seiner selbsterzeugten Phantasmen ausliefert.

Als atavistisches Überbleibsel primitiver Logik faßt Nietzsche diesen anthropologischen Mechanismus in den Traumaphorismen und bezieht sich dabei auf Tylors ethnologische Theorie der »survivals«, archaischer »Überlebsel« in der modernen Kultur.³⁵ Auch Tylor geht der Logik dieses unbewußten Kausaltriebes nach, der für seine animistische Theorie der explanatorischen Mythen zentral ist. Das gebundene Bewußtsein des Primitiven, so Tylor, ist gezwungen, zu einer bedeutungslosen Erscheinung eine Bedeutung zu erfinden. So unterlegt es den Erscheinungen seine anthropomorphen Deutungen nach einer Logik der Übertragung, welche das Unvertraute mit dem Vertrauten erklärt.³⁶ Nietzsche spürt nun diesen archaischen Spuren wilder Semiose auch im modernen Menschen nach und findet sie in Zuständen beeinträchtigter Gehirnfunktion. In den Notizen des Nachlasses nennt er dieses Gesetz ein »Urphänomen«. Das unvollkommene und verworrene Schließen der Urzeit, das hin und her Taumeln zwischen falschen Analogien bei halluzinatorischer Deutlichkeit dieser selbstgeschaffenen Ähnlichkeiten ist die Logik des Traums, der Halbschlafbilder und letztlich, so Nietzsche in polemischer Zuspitzung der Wahrnehmungstheorie von Helmholtz, der Wahrnehmung überhaupt.³⁷ Der dreizehnte Aphorismus expliziert die »Logik

³⁴ Helmholtz, *Physiologische Optik* (Anm. 30) S. 441 und öfter. Helmholtz nennt diese Deutung der Wahrnehmung die »Projectionstheorie«. Eine Kritik dieser Theorie der »unbewussten Schlüsse« bei Mach, *Analyse der Empfindungen*, 1886 (Anm. 25) S. 82.

³⁵ Tylor, Bd. 1 (Anm. 30) Kap. 3 und 4: »Ueberlebsel in der Cultur«, S. 70–159.

³⁶ Das ist die Grundannahme seiner folgenreichen Animismus-Theorie. Ebd., Kap. 8–10 zur »Mythologie«, I und II, Kap. 11–17 zum »Animismus«.

³⁷ Diese kulturtheoretische Begründung des Traums als Rückfall in primitives Denken bei »beeinträchtigter Gehirnfunktion« ist Thema des zwölften Aphorismus »Traum und Cultur«: »Die Gehirnfunktion, welche durch den Schlaf am meisten beeinträchtigt wird, ist das Gedächtnis [...], es ist auf einen Zustand der Unvollkommenheit zurückgebracht, wie es in Urzeiten der Menschheit bei Jedermann am Tage und im Wachen gewesen sein mag. Willkürlich und verworren, wie es ist, verwechselt es fortwährend die Dinge auf Grund der flüchtigsten Aehnlichkeiten: aber mit der selben Willkür und Verworrenheit dichteten die

des Traums« am Beispiel der Ätiologie der Traumbilder aus internen Erregungen des Nervensystems. Der Traum ist »das Suchen und Vorstellen der Ursachen für jene erregten Empfindungen.«³⁸ Zu einem Reiz wird eine Hypothese aufgestellt, die aber nicht begrifflich vorgestellt, sondern als bildliche Vorstellung erscheint und im Auftauchen »für völlig erwiesen« akzeptiert wird. Dieselbe kreative Eigendynamik wirkt bei der Ausgestaltung der subjektiven Lichterscheinungen im Halbschlaf, an der »Pforte und Vorhalle des Traumens noch bei wachem Verstand«:

Schliessen wir die Augen, so producirt das Gehirn eine Menge von Lichteindrücken und Farben, wahrscheinlich als eine Art Nachspiel und Echo aller jener Lichtwirkungen, welche am Tage auf dasselbe eindringen. Nun verarbeitet aber der Verstand (mit der Phantasie im Bunde) diese an sich formlosen Farbenspiele sofort zu bestimmten Figuren, Gestalten, Landschaften, belebten Gruppen. Der eigentliche Vorgang dabei ist wiederum eine Art Schluss von der Wirkung auf die Ursache; indem der Geist fragt: woher diese Lichteindrücke und Farben, supponirt er als Ursachen jene Figuren, Gestalten [...]. Hier also schiebt ihm die Phantasie fortwährend Bilder vor, indem sie an die Gesichtseindrücke des Tages sich in ihrer Production anlehnt.³⁹

Sigmund Freud greift auf diese Theorie der Entstehung der Traumbilder aus inneren subjektiven Sinneserregungen in der Erstausgabe seiner »Traumdeutung« zurück und zitiert als Beleg eine längere Passage aus der »Physiologischen Psychologie« des Helmholtz-Schülers Wilhelm Wundt. In den sogenannten »hypnagogischen Hallucinationen« am Übergang vom Wachen zum Schlaf hat nach Freud »der Lichtstaub des dunkeln Gesichtsfeldes phantastische Gestalt angenommen«. Diese vagen und zum Teil grotesken Gestalten, »sehr lebhaft, wechselvolle Bilder«, die bei »nachlassender Aufmerksamkeitsspannung« mit »unglaublicher Aufdringlichkeit« im dunklen Gesichtsfeld erscheinen, wirken nun ihrerseits als Traumverursacher. Die Kraft der bedeutungsschaffenden Mythenbildung erzeugt fortwährend Bilderketten und semiotisiert sie durch Ver-

Völker ihre Mythologien [...]. Aber wir alle gleichen im Traume diesem Wilden; das schlechte Wiedererkennen und irrhümliche Gleichsetzen ist der Grund des schlechten Schliessens, dessen wir uns im Traume schuldig machen.« KSA 2, S. 31f.– Der Begriff »Urphänomen« in: Nachgelassene Fragmente Sommer 1872–Anfang 1873, 19 [209]. KSA 7, S. 482–484.

³⁸ »Logik des Traums«. KSA 2, S. 32–34, hier S. 32.

³⁹ Ebd., S. 34.

netzungen.⁴⁰ Ähnlich formuliert es Nietzsche in den Aufzeichnungen zur Traumlogik: »Die Phantasieerzeugung kann man im Auge beobachten. Ähnlichkeit führt zur kecksten Fortbildung: aber auch ganz andre Verhältnisse, Contrast den Contrast, und unaufhörlich. Hier *sieht* man die außerordentliche Produktivität des Intellekts. Es ist ein Bilderleben.«⁴¹

II Bild und Bedeutung. Philosophie des Metaphorischen

Von diesen produktiven Atavismen geht um 1900 auch die Philosophie des Metaphorischen aus. Hier greifen die Diskurse der Wahrnehmungspsychologie, Kulturanthropologie und Sprachtheorie ineinander. Die erste Metapher ist die Erkenntnismetapher, die Nietzsche »originale Anschauungsmetapher« nennt.⁴² Am Ursprung der Sprache steht die Fähigkeit zur Übertragung, durch die sich aus vagen Lichtmassen Bedeutung kristallisiert. Auf dieser physiologischen Theorie der Projektion nichtmimetischer Bilder als Folge verworrener Schlüsse und falscher Anwendung der Analogie beruht Nietzsches Sprachkritik. Der vergessene oder verblaßte Untergrund der Übertragungsleistung der Metapher ist somit ein halluzinatorischer.⁴³ Nietzsche hat das von Tylor gelernt, der den Mythos als Folge der animistischen Naturbeseelung und damit als Urform des metaphorischen Denkens ansieht. Die Metapher ist für das primitive Denken, so Tylor, kein rhetorischer Tropus, sondern eine halluzinatorisch geschaute Realität:

Analogien, welche in unsern Augen Nichts als Phantasien sind, waren für Menschen vergangener Zeiten Wirklichkeit. Sie konnten die Flamme ihre noch unverzehrte Beute mit Feuerzungen belecken sehn [...]; sie hörten die Stimmen der Bergzwerge im Echo antworten und den Wagen des Himmelsgottes im Donner über das feste Himmelsgewölbe rasseln. Menschen, für welche dies lebendige Gedanken waren, bedurften des Schulmeisters und seiner Compositionsregeln nicht, noch seiner Ermahnungen, im Gebrauch

⁴⁰ Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Leipzig und Wien 1900, S. 20–22 im Abschnitt I »Litteratur der Traumprobleme«, 2 »Innere (subjective) Sinneserregung«.

⁴¹ Nachgelassene Fragmente Sommer 1872–Anfang 1873, 19 [77]. KSA 7, S. 445.

⁴² Über Wahrheit und Lüge, KSA 1, S. 883.

⁴³ Diese Verbindung von Halluzination und analogischem Denken wird besonders deutlich im zwölften Aphorismus von »Menschliches, Allzumenschliches«. KSA 2, S. 31f.

der Metaphern vorsichtig zu sein und beständig Acht zu geben, dass alle Gleichnisse auch im Bilde bleiben. Die Gleichnisse der alten Barden und Volksredner blieben im Bilde, weil diese sie zu sehen und zu hören und zu fühlen meinten: was wir Poesie nennen, war für sie wirkliches Leben, nicht wie für den modernen Verseschmied ein Mummenschanz von Göttern und Heroen.⁴⁴

Eine solche »orphische Sinnlichkeit«, so Hofmannsthal in den Varianten zum »Gespräch über Gedichte«, sei uns Modernen abhanden gekommen: »Uns gehen nicht mehr feuchte Wolken in Gestalten über – Vogelanzug ist uns nicht Anhauch von Geistern.«⁴⁵ Tylors animistische Deutung des Mythos richtet sich im übrigen auch gegen dessen Deutung als Allegorie, wie sie Francis Bacon in »The Wisdom of the Ancients« vertreten hat, also jener Schrift, die in der Fiktion des »Briefs« Lord Chandos als eines seiner gescheiterten Projekte ausgibt.⁴⁶ Die Fundierung der Metapher im primitiven mythischen Lebensvollzug kommt der rhetorikfeindlichen Metaphertheorie der Jahrhundertwende sehr gelegen. Ihre Attraktion läßt sich etwa an Friedrich Theodor Vischers Abhandlung über »Das Symbol« ablesen, in der eine mythische Denkform von einer ästhetischen unterschieden wird. Erstere beruhe anstelle einer bloß äußerlichen Vergleichung zwischen Bedeutungen auf einer magischen Verwechslung von Bild und Bedeutung. Auch das Opfer sei keine bloße Stellvertretung, die Zeichendifferenz sei vielmehr wie beispielsweise in der Transsubstantiation in einer unbewußten Identifizierung, im Ineinanderdenken von Bild und Sache aufgehoben.⁴⁷

⁴⁴ Tylor, Bd. I (Anm. 30) S. 293f.

⁴⁵ Das Gespräch über Gedichte. Varianten, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 327.

⁴⁶ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 46f. Zu diesem Bacon-Bezug vgl. den Kommentar, ebd., S. 279f. Repräsentativ für die zeitgenössische philosophiehistorische Sicht auf Francis Bacon war der für Nietzsche wichtige zehnte Band von Kuno Fischers »Geschichte der neuern Philosophie« mit dem Titel »Francis Bacon und seine Schule. Entwicklungsgeschichte der Erfahrungsphilosophie« (Treiber, Logik des Traumes [Anm. 30], S. 4). Zu Bacons allegorischer Mythendeutung vgl. in der dritten Aufl., Heidelberg 1904, das Kapitel über »Bacons Poetik«, S. 185–195.

⁴⁷ Friedrich Theodor Vischer: Das Symbol. In: Ders.: Altes und Neues. Stuttgart 1889, S. 290–342, hier S. 297f. Zum Zusammenhang von Semiotik und Ethnologie erhellend der Beitrag von Wolfgang Riedel: Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Hg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin. Tübingen 2000, S. 467–485, zu Vischer S. 471f.

Was für den Hegelianer Vischer als Stufe eines gebundenen religiösen Bewußtseins in der Moderne überwunden ist, wird für den von Hofmannsthal so kritisch rezensierten Alfred Biese zum Heilmittel für die Moderne. Remythisierung soll, so die reaktionäre Tendenz, den ornamentalen Leerlauf der Metapher ans Leben zurückbinden. Argumentiert wird in einer Trivialisierung von Tylors Theorie der »survivals« mit anthropologischen Substanzaussagen. »Die Metapher ist kein poetischer Tropus«, so Bieses eingängige These, »kein äusserlicher Schmuck, keine Fiktion«, sondern »eine ursprüngliche, notwendige Form der Anschauung«, die »in der Vermenschlichung alles Gegenständlichen« in der Urpoesie und im Mythos ihren »Quellpunkt« habe.⁴⁸

Auch Hofmannsthal ist auf der Suche nach semiotischen Mustern, welche dem schal gewordenen »Symbol« – so Gabriel im »Gespräch über Gedichte« – wieder neue Faszinationskraft verleihen könnten. Die Herleitung des Symbols aus dem Opferritus, aus der »wunderbaren Sinnlichkeit« einer »halb unbewussten« Verwechslung des Opfernden mit dem Opfer, aus der Kontaktmagie des sich vermischenden Bluts, bedient sich der ethnologischen Argumentationsmuster zum primitiven Denken, welche »die Wurzel der Poesie« in der magischen Verwechslung finden. Auch Gabriel spricht von der »magischen Kraft der Worte«, von der »Bezauberung«, welche »uns so furchtbar nah« auf den Leib rücke wie einst in archaischer Zeit, als »im dunstigen Dunkel, unter Schreien, unter taumelndem Fackelschein, unterm Sprühen des Blutes der Traube [...] auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren« wurde.⁴⁹

⁴⁸ Alfred Biese: Die Philosophie des Metaphorischen. In Grundlinien dargestellt. Hamburg und Leipzig 1893. S. VI, S. 1, S. 10. Hofmannsthals Rezension von 1894, GW RA I, S. 190–193, referiert diese Grundthese Bieses bereits als etwas, das als Selbstverständlichkeit keiner aufwendigen Verteidigung mehr bedürfe, sondern zum Allgemeinplatz geworden sei.

⁴⁹ Gespräch über Gedichte, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86, hier S. 80f., 83. Hofmannsthals Beispiel entspricht in der Einteilung magischer Logiken des Kulturanthropologen James George Frazer dem Prinzip der Übertragungsmagie (im Unterschied zur nachahmenden Magie). Also körperliche Berührung und nicht bildhafte Ähnlichkeit, Partizipation und nicht Repräsentation ist hier das magische Paradigma für die »leibhafte« Wirkung des Symbols. Vgl. James George Frazer: Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker. Reinbek 1989, Kap. III »Sympathetische Magie«, S. 15–69. – Zum Zusammenhang zwischen ethnologischen Opfertheorien und Metapherntheorie bei Hofmannsthal vgl. Wolfgang Riedel: Paradigma. Hugo von Hofmannsthal,

Hofmannsthal experimentiert wie Nietzsche mit einer Semiotik der Präsenz, mit dem Oszillieren der Zeichenschwelle zwischen Stellvertretung und imaginativer Anwesenheit und befragt die animistischen Theorien darauf hin. An Erwin Rohdes »Psyche« interessiert ihn die Vorstellung des εἶδωλον, der Schattenbild- und Hauchsseele, ihre Trennung vom Körper und ihre Wiederkunft als bildhafter Doppelgänger des Leibes im Traum. Die Schwelle des Zeichens markiert die Kulturscheide, die Rohde ausmacht zwischen der Abwesenheit der εἶδωλα (nach ihrer Trennung von der Körperwelt und dem Verschwinden in den abstrakten Ort des Hades) und ihrer archaischen machtvollen Anwesenheit in den chthonischen Opferbräuchen des vorhomerischen Gräberkults.⁵⁰ Wenn Elektra aus den blutig leuchtenden Schatten das Bild des toten Vaters beschwört, erliegt sie dem Geisterzwang eines gebundenen Bewußtseins.⁵¹ Hofmannsthal liebt das Bild der sich am Blut sättigenden Schattenseele und gebraucht es als eine Lieblingsmetapher für die »Vivifizierung« des

»Ein Brief«. In: Ders.: Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin/New York 1996, S. 1–39, hier S. 1–12. – Ders.: Ursprache und Spätkultur. Poetischer Primitivismus in der österreichischen Literatur der Klassischen Moderne (Hofmannsthal, Müller, Musil). Erscheint in: Europäische Begegnungen. Um die schöne blaue Donau. Acta Ising 2002. München 2003, S. 182–202. Zum Schopenhauer-Bezug des Opfergedankens vgl. den Beitrag von David E. Wellbery in diesem Band.

⁵⁰ Die Theorie des εἶδωλον und seine Schlüsselrolle für Rohdes Diagnose einer Kulturscheide zwischen vorhomerischer und homerischer Zeit faßt sein erstes Kapitel zusammen: »Seelenglaube und Seelencult in den homerischen Gedichten«. In: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Tübingen und Leipzig 31903. Bd. 1, S. 1–36. Auf diesen bildtheoretischen Aspekt der Seelenlehre Rohdes geht die einschlägige Literatur bislang noch nicht ein: Hubert Cancik: Erwin Rohde – ein Philologe der Bismarckzeit. In: Semper Aper-tus. Sechshundert Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1386–1986. Bd. 2. Hg. von Wilhelm Doerr. Berlin u. a. 1985, S. 436–505. Gregor Vogt-Spira: Erwin Rohdes »Psyche«: eine verpaßte Chance der Altertumswissenschaften? In: »Mehr Dionysos als Apoll«. Anti-klassizistische Antike-Rezeption um 1900. Hg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof. Frankfurt a. M. 2002, S. 159–180. – Immer noch Standard zur griechischen Seelenvorstellung bietet Bruno Snell: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Hamburg 1946.

⁵¹ Vgl. den Eingangsmonolog der Elektra und die Regieanweisung: SW VII Dramen 5, S. 66f.: »Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke.« Elektra »gegen den Boden«: »Wo bist du, Vater? Hast du nicht die Kraft, / dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?«[...] »Vater! / Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein! / Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort / im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!«

Zeichens als Aufgabe des Dichters. 1903 notiert er unter dem Stichwort »Verteidigung der Elektra«, man müsse »aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen«. ⁵² Im Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« nennt er den Dichter einen »Schattenbeschwörer ohne Maß«. ⁵³ Er spricht an anderer Stelle vom geisterhaften Licht, in dem die Gestalten Balzacs sich der Phantasie als wirkliche aufdrängen, und vom feurigen Rauch, aus dem der Dichter die Erscheinungen erstehen lasse. ⁵⁴ In den Aufzeichnungen des Jahres 1894 ist die Rede von den Begriffen der Sprache als »Götzendienst, Anbetung eines εἰδωλον, Sinnbildes, das einmal für einen Menschen lebendig war, Mirakel gewirkt hat, durchflammende Offenbarung des göttlichen Geheimnisses des Welt gewesen ist.« ⁵⁵

Dennoch unterscheidet sich Hofmannsthals Philosophie des Metaphorischen von Alfred Bieses antimodernen Tendenzen einer Remythisierung der Poesie. Wie in seiner »Elektra« der einzige Ort für die kultische Präsenz der archaischen Riten die hypnoiden Delirien der modernen Hysterikerin sind, ⁵⁶ so entbindet auch die »durchflammende Offenbarung« der Metapher weder eine religiöse Vision noch eine mythische Verschmelzung mit der Unmittelbarkeit der Welt. Hofmannsthal faßt sie als durchleuchtete Augenblicke, als »blitzartige Erleuchtungen«, ⁵⁷ »Funken«, welche aus der »Zusammenstellung von Worten« geschlagen würden, als plötzliches Licht, das unter »den tausenden von dunklen erstarrten Augenblicken« einen heraushebe. ⁵⁸ Doch haben diese »funkelnden Geschenke«, welche uns der »mystische Vorgang« der Metapher »leuchtend und real« hinterläßt, ⁵⁹ mehr mit dem flackernden Zwielflicht

⁵² GW RA III, S. 443.

⁵³ Der Dichter und diese Zeit (1906). GW RA I, S. 70. Zum von Novalis entlehnten Begriff des »Vivifizierens« vgl. ebd., S. 58.

⁵⁴ Balzac (1908). GW RA I, S. 382–397, hier S. 394. – Dichter und Leben (1897). GW RA I, S. 235.

⁵⁵ GW RA III, S. 390. – Vgl. ebd. S. 385 über die Blutsättigung der Schattenseelen: »Schattenland des ungelebten Lebens; am Blut des zerfetzten Orpheus trinken sich die Gestalten lebendig.« Ebd., S. 361: »Hervorquellen, Hervortanzen von Geisterwelt [...] Gestalten aus Höhlen, aus Bildern, aus dem Wasser.«

⁵⁶ Das hat die schöne Interpretation von Juliane Vogel gezeigt. Dies.: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals »Elektra«. In: Tragödie – Idee und Transformation. Hg. von Hellmut Flashar. Stuttgart u. a. 1997, S. 287–306.

⁵⁷ Philosophie des Metaphorischen. GW RA I, S. 190–193, hier S. 192.

⁵⁸ Das Gespräch über Gedichte. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 86.

⁵⁹ Philosophie des Metaphorischen. GW RA I, S. 192.

gemein, in das Elektras halluzinatorische Überblendungen die Welt tauchen, als mit den Evidenzerfahrungen eines mythischen Bewußtseins, aus dessen Leuchten (wie Nietzsche es ausdrückt) ein Gott glänzte.⁶⁰ In dem fiktiven Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« spricht »Balzac« von den fixen Ideen der Dichter, Hirnexistenzen, welche nichts in der Welt erkennen könnten, als was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen.⁶¹ Jene ekstatischen Illuminationen sind den Gefährdungen halluzinativer Haltlosigkeit ausgesetzt. Im »seltsam vibrierenden Zustand, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt,« wirken im Zusammenspiel von Sprache und Einbildungskraft die zerebralen Eigenerregungen des assoziativen Apparats, die sich der Kontrolle des Subjekts entziehen. Fragile Konfigurationen sind diese Illuminationen überdies, sie gelten nur, wie es im »Gespräch über Gedichte« heißt, »für die mystische Frist eines Hauchs.«⁶² Im Essay über »Balzac« werden diese »blitzhaft sich auftuenden« Evidenzen »schwebende Wahrheiten« genannt, »die alle nur für einen Augenblick sind.«⁶³ Der Zauber des Übergänglichen in diesen Visionen aber – und auch das unterscheidet Hofmannsthal von jeder ontologischen Wesensschau – ist der Sprache geschuldet, bei aller ekstatischen Verschmelzung bleibt die ästhetische Distanz des »als ob« gewahrt. Aus einer »Zusammenstellung von Worten« zündet im »Gespräch über Gedichte« der »Funke«. Und jener »Hauch«, jener »unbegreiflich flüchtige Glanz« – wie es in einem anderen Text über »Französische Redensarten« heißt –, der jenseits aller Worte ist, muß sich mitteilen »in der unübertragbaren Art, wie die Worte nebeneinandergestellt werden.«⁶⁴

⁶⁰ Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch, Nr. 152. KSA 3, S. 495: »Die Beleuchtung und die Farben aller Dinge haben sich verändert! [...] dadurch, dass die Alten an Träume glaubten, hatte das wache Leben andere Lichter. [...] Alle Erlebnisse leuchteten anders, denn ein Gott glänzte aus ihnen.«

⁶¹ Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 27–39, hier S. 36.

⁶² Das Gespräch über Gedichte. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 82.

⁶³ Balzac. GW RA I, S. 382–397, hier S. 390, 395.

⁶⁴ Französische Redensarten (1897). GW RA I, S. 236–241, hier S. 237.

III Das Auge der Muräne

Die Augenblicke des Lord Chandos und die Inspiration des Dichters

»Jene nur geahnten, nie betretenen Kontinente«, notiert Hofmannsthal in »Ad me ipsum«, »Zusammenhang von Bild Wort und Schrift.«⁶⁵ In diesem komplexen Spannungsfeld von visuellem und imaginärem Bild, Sprachbild und Begriff ereignen sich die erleuchteten Augenblicke des Lord Chandos.⁶⁶ Sie sprechen von der schwierigen Inspiration des Dichters aus der inkommensurablen Fülle des Bildes als von einer halluzinatorischen Grenzüberschreitung. Seine Irritationen wie seine Aufschwünge, die guten und die schlechten Augenblicke, gehorchen derselben Logik kreativer Pathologie, einer Evidenz im Verworrenen, welche die abendländische Tradition der Evidenz auf den Kopf stellt.

Evidenz als Herausleuchten der Idee wurde seit Descartes als »clara et distincta perceptio« hergestellt, als Gewißheit, die über die Schwelle des Bewußtseins durch eine reduzierende Abstraktionsleistung gelangt.⁶⁷ In der Wahrnehmungspsychologie des neunzehnten Jahrhunderts hat diese »Schwelle des Bewußtseins« eine stabilisierende Funktion für die Herstellung von Identität. Selektion und Hierarchisierung sollen einen Zustand seelischer Normalität fixieren. Der amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary hat die interessante These vertreten, die repressive Funktion der Aufmerksamkeitsschwelle und ihre diskursive Dominanz im ausgehenden Jahrhundert (die Festschreibung von Normalität und

⁶⁵ Ad me ipsum. GW RA III, S. 620.

⁶⁶ »Bild« ist bei Hofmannsthal mehr als der rhetorische Gegenpol zum Begriff, bezeichnet die Spannung zwischen dem rhetorischen Sprachbild und dem imaginärem Tableau des Vorstellungsbildes. Eine Verengung des Bildbegriffs auf die »Metapher« greift demgegenüber zu kurz. So etwa der ansonsten luzide Beitrag von Timo Günther: Bild und Begriff. Zur Poetik von Hugo von Hofmannsthal's »Ein Brief«. In: Poetica 33 (2001) H. 3/4, S. 525–546.

⁶⁷ Vgl. Werner Halfbass: Evidenz. I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter. Bd. 2. Darmstadt 1972, S. 829–831. – Ansgar Kemman: Evidentia, Evidenz. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 33–47. Vgl. dessen Definition, ebd. S. 33 und die Ableitung aus lateinisch *evideri*: Evidenz heißt die »unmittelbare Gewißheit des anschaulich Eingesesehenen oder notwendig zu Denkenden. Das Wort *evidentia* ist eine Ableitung von *e-videri* »herausscheinen, hervorscheinen« und bezeichnet dasjenige, was ein-leuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt.« Zum modernen Gegenkonzept einer Evidenz des Verworrenen vgl. Manfred Sommer: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt a.M. 1996.

pathologischer Abweichung etwa in den bahnbrechenden Arbeiten Jean-Martin Charcots, Alfred Binets oder Théodule Ribots) sei als Reaktion auf die Subjektivierung der Gesichterscheinungen zu werten.⁶⁸ Max Nordaus Dekadenzdiagnose angesichts der Aufmerksamkeitsschwäche der Degenerierten und Hysteriker könnte zweifellos auch die selbstverlorenen Blicke des Lord Chandos ins Visier nehmen.⁶⁹ Die Dominanz des visuellen Paradigmas für die Theorie des Bewußtseins bedingt das Vorherrschen optischer Metaphern für jene Fokussierung. Wilhelm Wundt spricht in Analogie zur optischen Theorie des Blickpunkts als Ort des direkten Sehens in Abgrenzung zu den unscharfen Rändern des Gesichtsfelds vom »Blickpunkt des Bewußtseins oder de[m] inneren Blickpunkt«.⁷⁰ Ähnlich formuliert der amerikanische Psychiater John Dewey in seinem Handbuch von 1886 den Zusammenhang von auswählender Kontrolle und Evidenz:

Wie die Linse das gesamte einfallende Licht sammelt und es, statt ihm eine gleichmäßige Verteilung zu erlauben, in einem Punkt großer Helligkeit und Hitze konzentriert, so fokussieren wir bei der Aufmerksamkeit den Geist. Statt es über alle ihm vorliegenden Elemente zu verteilen, veranlaßt der Geist das Bewußtsein, sich ganz auf irgendeinen ausgewählten Punkt zu richten, der sich dann durch besonderen Glanz und besondere Deutlichkeit auszeichnet.⁷¹

⁶⁸ Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 16).

⁶⁹ Max Nordau: Entartung. Bd. 1, Erstes Buch: »Der Mysticismus«. 3. Aufl. Berlin 1896, S. 104: »Die Hirnthätigkeit der Degenerierten und Hysteriker, nicht überwacht und gezügelt von der Aufmerksamkeit, ist eine willkürliche, plan- und ziellose.« Vgl. Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 16) S. 25. Nordaus Autorität ist Théodule Ribot, »Psychologie de l'attention«, Paris 1889. Als »Psychologie der Aufmerksamkeit« ins Deutsche übersetzt ist dieses psychiatrische Standardwerk 1908 in Leipzig erschienen.

⁷⁰ Wilhelm Wundt: Grundriss der Psychologie. Leipzig¹³1918, S. 156: »Infolge der dominierenden Bedeutung, die so das Netzhautzentrum bei den Bewegungen des Auges gewinnt, wird der Blickpunkt zum Mittelpunkt der Orientierung im Schfeld.« Übertragung auf räumliche und zeitliche Vorstellungen S. 186 und S. 252: »Die Inhalte, denen die Aufmerksamkeit zugewandt ist, bezeichnen wir, nach Analogie des äußeren optischen Blickpunktes, als den *Blickpunkt des Bewußtseins* oder den *inneren Blickpunkt*, die Gesamtheit der in einem gegebenen Moment vorhandenen Inhalte dagegen als das *Blickfeld des Bewußtseins* oder das *innere Blickfeld*. Der Übergang irgendeines psychischen Vorgangs in den unbewußten Zustand endlich wird das *Sinken unter die Schwelle des Bewußtseins*, das Entstehen eines Vorgangs die *Erhebung über die Schwelle des Bewußtseins* genannt.«

⁷¹ John Dewey: Psychology. New York 1886, S. 134. Übersetzung zitiert nach Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 16) S. 29f.

Diese Fähigkeit der Aufmerksamkeitssteuerung scheint Lord Chandos abhanden gekommen zu sein und liefert ihn einer andringenden Fülle sinnlicher Information ohne hierarchische Unterscheidungen aus. Bereits in einer ganz frühen Aufzeichnung von 1891 bezeichnet Hofmannsthal »unser Selbst« als ein »Medium«, das eher »strahlenbrechenden Prismen« gleiche als einer »Sammellinse«. ⁷² Das imaginäre Vergrößerungsglas, durch das Chandos in seiner Wahrnehmung und visuellen Erinnerung die Dinge »in einer unheimlichen Nähe« zu sehen gezwungen ist, entspricht den »strahlenbrechenden Prismen« einer zerstreuten Aufmerksamkeit, welche die Konturen des Gesehenen verwischen und die perspektivische Distanzierung aufheben. ⁷³ Wollte man den ohnmächtig starrenden Blick des Lord Chandos als pathologischen Musterfall einer Aberration der Wahrnehmung sehen, so müßte man die Aphasie als Folge visueller Überinformation werten, durch welche die Automatismen der Identifizierung als nahtlose Übersetzung von visueller Information in Sprache außer Kraft gesetzt werden. Diese hypertrophe Visualität und der Schwindel, den sie auslöst, ist in die Metapher der schwimmenden Worte gefaßt, die zu starrenden Augen gerinnen. ⁷⁴ Einen solchen Zusam-

⁷² GW RA III, S. 329: »Wir erscheinen uns selbst als strahlenbrechende Prismen, den andern als Sammellinsen (unser Selbst ist für uns Medium, durch welches wir die Farbe der Dinge zu erkennen glauben, für die andern etwas Einförmiges, Selbstfärbiges: Individualität).«

⁷³ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 49: »Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen.« Dieselbe unheimliche und darin »unsägliche« Nähe erzeugt in dem kleinen Prosatext »Das Glück am Weg« das Fernglas: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 8. – Als »Makropsie« des Hysterikers deutet Georg Braungart diese Verzerrung der Optik: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, S. 219–230.

⁷⁴ Ein Brief. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 49: »Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.« Die Ambivalenz von Schwindel und Erstarrung wird hier als Fülle, als produktives Chaos gedeutet. Demgegenüber erkennt Waltraud Wiethölter in der Metapher der starrenden Augen den Medusenblick als Folge einer narzißtischen Kränkung, eine Mangelserfahrung demnach (Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 57–85). Auffällig ist die metaphorische Bewegung zwischen Erstarrung und Verflüssigung, zwischen Trockenem und Liquidem, klar Begrenztem und Verwischem.

menhang zwischen dezentrierten Blicken und Sprachstörung kann man in Helmholtz' optischem Handbuch nachlesen:

Wenn wir nun einmal aus Zwang oder Absicht eine andere Art des Betrachtens der Objecte anwenden, sie also entweder nur indirect erblicken mit den Seitentheilen der Netzhaut, oder nicht mit beiden Augen fixiren, oder mit dem Blicke nicht wandern, oder eine ungewöhnliche Kopfhaltung anwenden, so sind wir nicht im Stande, ebenso genaue Anschauungen zu bilden, wie beim normalen Gebrauche der Augen, und wir sind in solchem Falle in der Auslegung des Gesehenen nicht so geübt, wie in dem früheren Falle. Dadurch entsteht ein größerer Spielraum in der Deutung, während wir doch in der Regel uns diese Unsicherheit in der Auslegung unserer Sinneswahrnehmungen nicht klar machen.⁷⁵

In diesem Deutungsspielraum zwischen Bild und Sprache liegt, als Kehrseite der vermeintlichen Pathologie, die ästhetische Chance des Lord Chandos, das kreative Inspirationspotential für seine erleuchteten, »belebenden« Augenblicke. Man könnte es eine Ästhetik der Vagheit aus visuellen Impulsen nennen. Solcherart sind die »Chiffren«, welche ihm sein Körper aufschließt und von denen er nicht weiß, ob er sie dem Körper oder dem Geist zurechnen soll.⁷⁶ Ich erinnere an die Theorie der phantastischen Gesichterscheinungen von Johannes Müller bis Ernst Mach und Sigmund Freud und an ihre Schwellenfunktion zwischen den nichtrepräsentativen visuellen Konfigurationen entoptischer Lichteffekte und den Semiotisierungen des Traums am Übergang von Wachen und Schlafen. Die Faszination liegt in dem Schwebezustand zwischen Bild und Bedeutung, zwischen der Fülle der Möglichkeiten und dem buchstäblich Einleuchtenden der sinnlichen Gewißheit der inneren Bilder. Es liegt im spontanen, dem Willen entzogenen Erscheinen der Bilder bei abgesehenem Bewußtsein eine Art Hyperrealismus des Möglichen, wie ihn auch Jean Paul Sartre in seiner Phänomenologie der Einbildungskraft diesen Schlumberbildern zuschreibt.⁷⁷

Chandos' gute Augenblicke haben die Struktur solcher hypnagogen Bilder.⁷⁸ Daher spricht Hofmannsthal in einer rückblickenden Tage-

⁷⁵ Helmholtz, *Physiologische Optik* (Anm. 30) S. 439.

⁷⁶ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 52.

⁷⁷ Jean Paul Sartre: *Das Imaginäre*. Gesammelte Werke. Bd. 2. Philosophische Schriften I. Reinbek 1994, S. 67–87, hier S. 69.

⁷⁸ Diese These vertritt die Würzburger Magisterarbeit von Volker Möllenberg, deren Manuskript ich einsehen durfte: Hugo von Hofmannsthal – Der mystische Augenblick und seine

buchaufzeichnung von 1917 über das »subjectiv pathologische« der »Ratten-Vision« und vergleicht deren »subiective nerven-affection« mit der »überreizungsstärke« der hypnoiden Zustände der Elektra.⁷⁹ Diese Bilder erscheinen plötzlich angesichts unbedeutender visueller Anreize, in einem Zustand der Gedankenlosigkeit und wie auch Elektras Visionen im Zwielficht der Dämmerung bei sinkender Sonne. Dämmernd ist nicht nur die Beleuchtung, sondern auch der Zustand des Bewußtseins. Das Fluidum des Traumes und Wachens ist für einen Augenblick ineinandergeflossen.⁸⁰ In diesem Zwischenzustand einer durchlässigen Bewußtseinsschwelle eignet den auftauchenden Bildern nicht die sonstige Blässe von erinnerten Vorstellungen. In einem übernatürlichen Licht erscheinen sie »dem beglückten Auge« im dunklen Gesichtsfeld.⁸¹ Wie die Reminiszenzen der Hysterikerinnen haben diese Bilder die unabweisbare Evidenz gegenwärtiger Präsenz: »Alles war in mir«, beschreibt Lord Chandos seine Vision der sterbenden Ratten, »und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.«⁸² Ihre Paradoxie liegt in dem Einleuchtenden des Verworrenen, der herausgehobenen Bedeutung des Bedeutungslosen, der alles versprechenden aber unverfügbaren Chiffre. »Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein,« versucht Lord Chandos im Zustand der Nüchternheit diese ekstatische Inspiration sprachlich einzuholen.⁸³ Er deutet jenes grenzwertige Paradox des bedeutungsheischenden Nichtintentionalen durch ein Sprechen im Konjunktiv an, welches das Definitive sprachlicher Aussagen gleichsam in den Möglichkeitsmodus des »als ob« zurücknimmt und in den Schwebezustand einer Kette von Gleichnissen versetzt. »Es ist mir dann, als

physiologische Objektivierung. Magisterarbeit 2001, unveröffentlicht. So auch Pfothenhauer, Empfindbild (wie Anm. 18).

⁷⁹ 26. August 1917, Tagebuchaufzeichnung. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 294: »Die Ratten-Vision: hier dasselbe moderne Element der Verderbung der Urgefühle durch subiective nerven-affection wie bei den grossen Dingen der Elektra auch. Hier wird minutiöses durch überspitzte intensität der empfindung riesengross: die proportionen gehn verloren. Eine subiective afficiertheit verwechselt sich wegen ihrer überreizungsstärke mit dem elementaren [...]. das subject dem object dynamisch nicht gewachsen versucht mit seinem subjectiv pathologischen das $\pi\alpha\theta\omicron\varsigma$ des dinges ›auszumalen‹ man spürt hindurch die affiziertheit die ohnmacht das nicht-heran-kommen die desorganisiertheit.«

⁸⁰ Das Zwielficht der Abenddämmerung leitet sowohl die »Ratten-Vision« ein als auch das Schwimmkäfer-Beispiel. Vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50f.

bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.«⁸⁴

Das starre Auge des Lord Chandos, das distanzlos an den Dingen »hängt«, anstatt ihnen zu gebieten, das »so geistlos, so gedankenlos« über die Erscheinungen hinweggleitet, bis ihm eine Form »ins Auge springt«, sich ihm »entgegenhebt« und »ihm etwas zu sein scheint«, erinnert aber auch an den visuellen Schwindel, den das reine Sehen in Fiedlers Kunsttheorie auslöst.⁸⁵ Auch für Fiedler ist der Zustand verabsolutierter Visualität kein »gewohnter und natürlicher«, sondern ein gleichsam ohnmächtig starrender, dem »alles körperlich Feste entzogen« ist und der einen pathologischen Grenzwert von »Dumpfheit und Verworrenheit« erreicht.⁸⁶ Daher muß in Fiedlers Konzept die gestaltende Hand des Künstlers dem selbstverlorenen Blick zu Hilfe kommen, um »jener Flucht der Vorstellungen, der wir anheimgegeben sind, solange wir uns nur sehend oder Sehbares in unserem Inneren reproduzierend verhalten, Einhalt zu gebieten und uns der einzelnen Erscheinung in einem klaren und bestimmten Erzeugnis zu bemächtigen«.⁸⁷

Nicht umsonst entdeckt Lord Chandos sein Spiegelbild im Auge der »dumphen, rotäugigen, stummen« Muräne des Redners Crassus.⁸⁸ Denn

⁸¹ Ebd., S. 52.

⁸² Ebd., S. 51.

⁸³ Ebd., S. 52.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 53: »daß mein Auge lange an den häßlichen, jungen Hunden hängt«; S. 50: »so geistlos, so gedankenlos fließt es [das Dasein] dahin«; »Gegenstände [...], über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet«; S. 52: »Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag«; S. 54 zu Crassus und seiner Muräne: »diese Figur, deren Lächerlichkeit [...] so ganz ins Auge springt.« Vgl. zur Passivität auch Müller, Phantastische Gesichtsercheinungen (Anm. 18) § 39, S. 105: »Die Erscheinung ist urplötzlich, sie ist nie zuerst eingebildet, vorgestellt und dann leuchtend. Ich sehe nicht, was ich sehen möchte; ich kann mir nur gefallen lassen, was ich ohne alle Anregung leuchtend sehen muß.«

⁸⁶ Fiedler, Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Schriften zur Kunst I (Anm. 14) S. 152.

⁸⁷ Ebd., S. 152f., S. 163. Der starre Blick als experimentell hergestellter Grenzfall des Sehens auch bei Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 389–402.

⁸⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 53: »Und ich vergleiche mich manchmal in Gedanken mit jenem Crassus dem Redner, von dem berichtet wird, daß er eine zahme

so könnte man das dritte Beispiel von Chandos' erzählten Erleuchtungen als Logik metonymischer Verschiebung interpretieren. Der dumpfe, rotäugige Blick des Fisches, der Chandos in seine Träume verfolgt, funkelnde Wirbel erzeugt und sein Gehirn in eine Art glühenden Schmelzofen verwandelt, kehrt in einem anderen Text des Jahres 1902 in veränderter Form wieder. Und auch hier geht es um hitzige Produktivität in einem rotglühenden, entzündlichen Material. In dem fiktiven Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« zwischen Balzac und Hammer-Purgstall antwortet Balzac auf die Frage nach den Erlebnissen des Dichters mit dem Gleichnis des Heizers aus dem Maschinenraum eines Dampfers. Er fordert seinen Gesprächspartner auf, sich jene »sonderbare, beinahe Mitleid erregende Gestalt« zu vergegenwärtigen, welche in der Abenddämmerung aus dem Maschinenraum mit »roten, entzündeten Augen« auftauche, und »fast schwachsinnige Blicke« um sich werfe. »Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen,« so Balzacs Antwort auf die konventionelle Frage seines begriffsstutzigen Gesprächspartners, »wenn er taumelnd und mit blöden Augen aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht.«⁸⁹

Der Assoziation von Verletzlichkeit und Deprivation, welche diesem Bild des blöden, entzündeten Auges inhärent ist, wird in dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« noch eine weitere Variante hinzugefügt. Auch sie ist im Bild des Fischauges schon enthalten. Über den Dichter und seine »dumpfen Stunden, seine Depressionen, seine Verworrenheiten«, heißt es dort in Abwandlung eines Kleist-Zitats: »Es ist als hätten seine Augen keine Lider.«⁹⁰ In Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« steht der gewalttätige Vergleich mit den weggeschnitte-

Muräne, einen dumpfen, rotäugigen, stummen Fisch seines Zierteiches, so über alle Maßen lieb gewann, daß es zum Stadtgespräch wurde.« Zum roten Fischauge stellen zudem die »blutigen Tränen« des Crassus eine semantische Brücke her. Auch im »Märchen der 672. Nacht« wandert der physiognomische Ausdruck eines Blicks in einer Kette metonymischer Verschiebungen zwischen Tier- und Menschengesichtern.

⁸⁹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 32. Auch in der »Reitergeschichte« sieht sich Lerch von einem Blick »aus entzündeten Augen« angeblickt, bezeichnenderweise von einem Hund »von äußerst gieriger Häßlichkeit« (SW XXVIII Erzählungen I, S. 44) einer Variante jener häßlichen jungen Hunde, an denen der Blick des Lord Chandos »hängt«. Vgl. zu diesen »mythes personnels« Hofmannsthals Wiethölter (Anm. 74) S. 77 f.

⁹⁰ GW RA I, S. 67, 72.

nen Augenlidern für die traumatisierte Seherfahrung eines Betrachters, dem vor den beinahe gegenstandslosen Bildern Caspar David Friedrichs gleichsam die Augen übergehen, weil keine Perspektive die Blickdistanz zwischen Betrachterstandpunkt und perspektivischem Fluchtpunkt herstellt. Kein Rahmen begrenzt dieses entfesselte Schauen ohne hierarchisierende Distanzierung. Die Differenz von Betrachtersubjekt und Bildobjekt ist ebenso aufgehoben wie die Zeichengrenze zwischen Bild und Abbild. Eine einzige hypertrophe visuelle Sphäre hat diese Differenzen gleichsam eingesogen, ein halluzinatorisches Hyperbild, das überrealistisch die Wölfe und Füchse zum Heulen bringt, gerade weil es nichtmimetisch ist. Und auch Kleists Betrachter nennt seine Seherfahrungen zu »verworren«, als daß er sie aussprechen könne.⁹¹

Dass der »Cultur des Auges«, über welche Hofmannsthal sich mit den kunstverständigen Freunden wie Harry Graf Kessler oder Julius Meier-Graefe verständigt,⁹² im poetologischen Kontext nichts von ästhetizistischer Unverbindlichkeit anhaftet, zeigen diese Beispiele von der rotäugigen Muräne über den entzündeten Blick des Heizers bis zu den weggeschnittenen Augenlidern des Dichters. In ihrer assoziativen Eigendynamik und ihrem visuellen Eigensinn sind sie mehr als nur rhetorische Metaphern, sondern haben selbst Tableau-Charakter. Ein solches Tableau, das Verletzung und visionäre Grenzüberschreitung im starrenden Blick vereinigt, ist auch das Bild des Benvenuto Cellini in

⁹¹ Heinrich von Kleist: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner. Darmstadt 1993, S. 327f.: »Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Zum »Hyperrealismus« dieser Stelle vgl. Helmut Pfothenhauer: Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke. In: Ders.: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg 2000, S. 85–108, hier S. 93–97. Zur Rahmenlosigkeit: Christian Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: *DVjs* 64 (1990) S. 54–95. – Dem entspricht in der »Sommerreise« das Bild des Altans als »säulengetragenes Auge, dessen Wimper sich nie schließt« (GW E, S. 600). Vgl. Ursula Renner: »Sommerreise« in die Kunstlandschaft. In: Dies., *Die Zauberschrift der Bilder* (Anm.10) S. 297–343, hier S. 324f.

⁹² An Harry Graf Kessler, Rodaun, 10. 6. 1911, BW Kessler, S. 329. Konrad Fiedler spricht von der »Bildung des Auges«. *Schriften zur Kunst II*. Hg. von Gottfried Boehm. München 1991, S. 81.

seiner Kerkerzelle, das Balzac im Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« heraufbeschwört. Der in Agonie liegende Cellini, in seinem Verlies in der Engelsburg an der Schwelle des Todes hindämmernd, starrt die leere Kerkerwand an, aus deren Lichtreflexen sich ihm tröstliche Visionen verdichten. Das Material dieser Visionen ist das Material seiner Kunst, der Goldschmied sieht das fließende Sonnenlicht in einer in blendende Helligkeit getauchten Vision als geschmolzenes Gold, das sich in ständig wechselnden Konfigurationen »bläht« und selbständig fortzeugt.⁹³ Es ist dasselbe wallende und funkelnde Denken in einem »Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte«, wie das des Lord Chandos.⁹⁴ Und schließlich handelt noch ein dritter Text aus dem Jahre 1902 von der kreativen Potenz dieses Starrs, das im Verschwimmen der Konturen visuelle Visionen gebiert und den »stummen Dingen« Leben verleiht, nämlich die »Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński«. Die Rede ist von der geisterhaften Verlebendigung der Arabesken beim Betrachten der Gobelins im »goldroten Abendschein«. Wenn man sie in dieser Abenddämmerung »starr ansieht«, werde diese komplexe Formenwelt für einen Augenblick aufleuchten, illuminiert wie unter einem Blitz seine Verknüpfung offenbarend, um dann wieder ins Dunkel zusammen zu sinken.⁹⁵

⁹³ Über Charaktere im Roman und im Drama. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 33f. Vgl. die Aufzeichnung vom 5. 7. 1906 über die Lektüre des »Benvenuto Cellini«, GW RA III, S. 468: »Aus ihm heraus quellen Visionen, die aus der Materie seiner Kunst sind.« Bezieht sich auf das dreizehnte Kapitel des zweiten Buchs von Goethes Übersetzung der Vita Cellinis: Johann Wolfgang Goethe: Leben des Benvenuto Cellini. Sämtliche Werke. I. Abteilung, Bd. 11. Hg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß. Frankfurt a.M. 1998, S. 252f. Vgl. auch Neumann, Die Wege und die Begegnungen (Anm. 1) S. 66f.

⁹⁴ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 54. In beiden Texten evoziert die Metaphorik des Funkelns, Glänzens oder Glühens und die des Schmelzens, sich Blähens oder Blasenwerfens einen Hochofen für das Einschmelzen bzw. Formen von Metall. In diese assoziative Reihe gehört auch der Maschinenraum des Heizers: Über Charaktere im Roman und im Drama. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 32f.

⁹⁵ Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński. GW RA I, S. 20–25, hier S. 20f. Auch hier dominieren die Bewegungsverben aus den genannten metaphorischen Feldern (Anm. 94) »blähen«, »erglühen«, »aufleuchten«, »vorquellen«, »zerfließen«. Zur Entstehung dieser Gesellschaftsrede vgl. Konrad Heumann: Hugo von Hofmannsthal: »Die Wege und die Begegnungen« sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition. Univ.-Diss. Wuppertal 2001,

Wie auch die Kerkervision des Cellini gehört diese visionäre Verlebendigung arabesker Gestalten zu den topischen Beispielen der Diskussion um die hypnagogen Bilder bis hin zu Jean Paul Sartre.⁹⁶ Hofmannsthal konnte sie im Kapitel über die subjektiven Gesichterscheinungen in Ernst Machs »Analyse der Empfindungen« finden, wo das Phänomen am Beispiel arabesker Tapetenmuster beschrieben wird, die sich dem fiebrigen Blick des Kindes verlebendigen.⁹⁷ Es ist zugleich ein auf Leonardo da Vinci zurückgehender Topos der künstlerischen Inspirationslehre aus visuellen Impulsen vager, schwachbestimmter Formen, der in der Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie der Jahrhundertwende eine neue Konjunktur erfährt. Sowohl Helmholtz als auch Mach gehen ein auf Leonardos Empfehlung an die bildenden Künstler, durch das Starren auf Mauerflecken die Phantasie zum Fortzeugen des Gesehenen zu stimulieren.⁹⁸ Die unter dem Titel »Rodauner Anfänge« zusammengefaßten Notizen zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung Hofmannsthals mit Leonardos Schriften, im Juli 1906 liest er die Monographie von Gabriel Séailles über Leonardo und die von Marie Herzfeld herausgegebene Auswahlausgabe seiner Schriften. Letztere empfiehlt er im »Brief an den Buchhändler Heller« und nennt Leonardo »eine Erscheinung, von der selbst Goethe überstrahlt wird«. Goethes »Farbenlehre« und Leonardos Aufzeichnungen sind in den sprachreflexiven Überlegungen der »Rodauner Anfänge« die positiven Paradigmen für

S. 78–84. Zur These eines visionären Erregungsmodells fügt es sich, wenn Heumann auf eine am Rand des Vortragsmanuskripts notierte Bemerkung verweist, die eine Rezeption von Freuds und Breuers »Studien über Hysterie« wahrscheinlich macht, deren kathartische Methode der Affektableitung auf die Kunstbetrachtung übertragen wird. Ebd., S. 84 und 94.

⁹⁶ Sartre, *Das Imaginäre* (Anm. 77) S. 64–67. Mauervisionen bei Müller, *Phantastische Gesichterscheinungen* (Anm. 18) § 79, S. 125; Cellinis Vision ebd. § 107, S. 142.

⁹⁷ Mach, *Analyse der Empfindungen*, 1886 (Anm. 25) S. 84. Mach, 1991 (ebd.) S. 167.

⁹⁸ Helmholtz, *Physiologische Optik* (Anm. 30) S. 307f., 416.– Mach, *Analyse der Empfindungen*, 1886 (Anm. 25) S. 84f., Anm. 44. Mach bezieht sich in der Erstausgabe auf folgende Ausgabe: Leonardo da Vinci: *Buch von der Malerei*. Übersetzt von Heinrich Ludwig. Wien: Braumüller 1892. Identisch: Mach, 1991, S. 169f.– Vgl. Ingrid und Günter Oesterle: *Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf*. In: *Signaturen der Gegenwartsliteratur*. Festschrift für Walter Hinderer. Hg. von Dieter Borchmeyer. Würzburg 1999, S. 213–238. – Jörg Bittner: *Wolken, Mauern, Schwämme. Leonardo und die natürlichen Hilfsmittel visueller Kreativität*. In: »Wunderliche Figuren«. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften. Hg. von Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper und Ulrich Stadler. München 2001, S. 17–41.

eine »Kunstsprache«, welche der »Vergrößerung des Wortes« durch die »mechanischen« Termini der Wissenschaftssprache als »höchstes Gegenbild« entgegengesetzt werden – »alles bleibt in der Schweben und doch wird unendliches gegeben.« Die komplexe Wechselbeziehung zwischen Sehen und Sprechen und ihre semiotischen Möglichkeiten für eine Kunstsprache, jene »ungeahnten Kontinente«, als welche in »Ad me ipsum« der »Zusammenhang von Bild Wort und Schrift« bezeichnet wird, knüpfen nicht zufällig an Leonardo an.⁹⁹

Das Starren auf die leere Mauer, die zum Projektionsschirm für die Eigenlogik visueller Imagination wird, ist ein wiederkehrendes Thema in Hofmannsthal's Texten. Brennender noch wird dieser Mauerblick dadurch, daß er ihn wie den Cellinis an die Mauer einer Kerkerzelle bannt. Das »gefangene Bewußtsein«, wie Sartre das Fasziniertsein der Imagination von den erscheinenden Konfigurationen nennt, wird in solchen Kerkervisionen gleichsam visualisiert.¹⁰⁰ So hat der Reisende in den »Briefen des Zurückgekehrten«, eingesperrt in seinen Verschluss, an der Schwelle zwischen Leben und Sterben, auf die gelbgraue Wand aus Büffelmist gestarrt und das Leben dieses Farbenspiels als wirklicher erfahren, als es die scheinbar so sichere Welt der Gegenstände für ihn sein konnte.¹⁰¹ Und wäre es nicht reizvoll, auch Lord Chandos' im Licht der »großen sinkenden Sonne« sich auftuende Rattenvision der Attraktion dieses Phantasmas zuzuschreiben, zumal auch hier die fleckigen, »modrigen Mauern« einen Keller begrenzen, der angesichts der »verstopften« Ausgänge für die in Todesagonie sich windenden und Blicke in die »leere Luft« schickenden Ratten zum Kerkerverlies wird?¹⁰²

⁹⁹ Rodauner Anfänge. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 126–134, S. 392–399. – Der »Brief an den Buchhändler Hugo Heller« (GW RA I, S. 372f.) empfiehlt: Die Schriften des Lionardo da Vinci, ausgewählt und übertragen von Marie Herzfeld (Diederichs). – Das Buch von Gabriel Séailles, Léonard de Vinci. L'Artiste et le Savant. 1452–1519. Paris 1906 (FDH/HvH Bibl.) trägt das Lesedatum Lueg Juli 06. – Ad me ipsum. GW RA III, S. 620. – Von früherer Beschäftigung mit Leonardo zeugen Aufzeichnungen, z. B. von 1897: GW RA III, S. 423 und Briefe, z. B. an Alfred Freiherrn von Berger vom 5. Oktober 1892. B I, S. 69; an Elsa Bruckmann-Cantacuzene vom 20. April 1894. B I, S. 100.

¹⁰⁰ Sartre, Das Imaginäre (Anm. 77) S. 78f. »Dieses Bewußtsein ist aber selbstverständlich nicht Gefangener der Objekte, sondern Gefangener seiner selbst. [...] wir betrachten die hypnagogische Vorstellung nicht, wir sind durch sie fasziniert.«

¹⁰¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 167.

¹⁰² Ebd., S. 51.

»Die Bühne als Traumbild«, ein nicht nur bühnentechnisch, sondern auch poetologisch wichtiger Text des Jahres 1903 fordert den Bühnenbildner auf, anstelle historistischer Pappdekorationen die Bühne als visionären Raum in der Dämmerung von Licht- und Schatteneffekten aufleuchten zu lassen, das imaginative Potential einer Magie ungewisser Lichter und die ständig wechselnden Formen, »das unerschöpfliche Spiel des Lichts«, zu nutzen. Auch hier steht das Tableau des Kerkerblicks im Zentrum solcher Lichtästhetik. »Das schöpferische Auge«, von dem die Rede ist, welches ein »Bild schaffen [müsste], auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist«, wird zwar mit dem Auge des Träumenden verglichen. Dieses träumende Auge wird dann aber nicht als schlafendes, sondern im Bild des starrenden Sträflings vorgestellt, dessen visuelle Visionen nicht bedeutungsschwer sind wie etwa die Freudsche Traumlogik, sondern im sinnlichen Material der Licht- und Farbenwechsel verbleiben.¹⁰³

Wenn er seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln, mit denen der Gefangene, mit denen der Kranke hinüberstarrt durchs Fenster: da ist die Mauer des Gefängnishofes, da ist die getünchte Wand der Hospitalskapelle; und auf ihr ein Hauch, eine fliegende Röte, ein schwellendes Gelb, ein Gelb, als bräche es durch Wände von Topas, dann ein Purpur, ein Violett, ein verhauchendes Violett, ein Dunkeln. Und er, der hinüberstarrt, geschmiedet in Ketten oder gebäumt auf seinem Sterbekissen, er hat an dem Farbwechseln jener getünchten Wand mehr Herrlichkeit als zehntausend Gesunde, die von Waldesklippen die Sonne sinken sehen und Bucht und Tal aufglühen sehen in Purpur, Gelb und versinken in Nacht. Denn die Welt ist nur Wirklichkeit, ihr Abglanz aber ist unendliche Möglichkeit, und dies ist die Beute, auf welche die Seele sich stürzt aus ihren tiefsten Höhlen hervor.¹⁰⁴

Wie diese visionäre Ästhetik des Lichts und ihre halluzinatorische Logik in der »Elektra« im Zusammenwirken mit Max Reinhardt umgesetzt wird, wäre ein eigenes reizvolles Thema.¹⁰⁵ Auch Elektra ist eine Ge-

¹⁰³ Zur »Austreibung der Bilder« um der sprachlich fixierbaren Bedeutung willen vgl. Florian Schneider: Augenangst? Die Psychoanalyse als ikonoklastische Poetologie. In: HJb 9 (2001) S. 197–240.

¹⁰⁴ GW RA I, S. 490–493, hier S. 492.

¹⁰⁵ Auf inhaltliche und programmatische Aspekte der Zusammenarbeit beschränken sich Leonhard M. Fiedler: Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne. Das Theater Max Reinhardts. In: Dieter Kafitz (Hg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen 1991, S. 69–85, und Wolfgang Nehring: »Elektra« und »Ödipus«. Hofmannsthals »Erneue-

fangene, die in der Enge umgebender Mauern eingeschlossen ist und deren starres Auge im Zwielflicht der Dämmerung und im flackernden Feuerschein tanzende Lichtfiguren und »Schatten, dort im Mauerwinkel« beschwört.¹⁰⁶ Die Bühnenanweisungen zur Lichtregie folgen ihrer subjektiven Perspektive und affirmieren die explanatorischen Mythisierungen ihres Blicks. Die Flecken roten Lichts während ihrer Blutvisionen erscheinen wie Blutflecke und das Rot und Schwarz des gekrümmten Feigenbaums ist in der Dämmerung ein unheimlicher Tierdämon.¹⁰⁷ Elektra steht immer im Dunkeln oder an der Schwelle des Lichts, während die anderen Figuren wie Klytämnestra grell illuminiert und gerahmt in Fenster- und Türöffnungen erscheinen.¹⁰⁸ Doch nicht auf »Elektra«, sondern auf einen Prosatext des Jahres 1903 soll zum Schluß noch ein Streiflicht fallen, als Beispiel für die Einlösung von Hofmannsthals Poetik des Visiönären in der poetisch-rhetorischen Struktur seiner literarischen Texte.

»Die Antike« für das Theater Max Reinhardts. In: Renner, Hofmannsthal/Begegnungen (Anm. 24) S. 123–142, sowie Peter Sprengel und Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Wien 1998, S. 510–519: »Hofmannsthal in Berlin. Die Begegnung mit Reinhardt und die Wende von 1903.«

¹⁰⁶ SW VII Dramen 5, S. 67.

¹⁰⁷ Ebd., S. 66. Vgl. »Authentische Vorschriften für die Inszenierung«, ebd. S. 379–381, hier S. 380: »Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger schwerer gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse aber, unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Thier, auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Baum steht die sehr tiefe Sonne und tiefe Flecken von Roth und Schwarz erfüllen, von diesem Baum ausgeworfen, die ganze Bühne.« Die Dämmerung mit seinen ungewissen Lichtverhältnissen ist die Stunde des Mythos, in der Schatten zu Dämonen sich verlebendigen.

¹⁰⁸ Ebd., S. 74: »In dem breiten Fenster erscheint die Gestalt der Kytämnestra. Ihr fahles, gedusenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher [...]. Elektra steht starr aufgerichtet, das Gesicht diesem Fenster zugewandt.« Der Wechsel von kinemographischer Bewegtheit und gerahmter Erstarrung vor dem starren Auge Elektras sowie die Clair-Obscur-Verteilung wird in den »Authentischen Vorschriften« noch einmal unterstrichen, S. 380: »Der Zug, welcher der Klytämnestra im inneren des Hauses vorangeht, erfüllt zuerst das große Fenster, dann das zweite Fenster links von der Thür im Wechsel von Fackellicht und schwarzen vorüberhastenden Gestalten. Klytämnestra erscheint, mit ihren zwei Vertrauten, im breiten Fenster, ihr fahles Gesicht, ihr prunkendes Gewand grell beleuchtet – fast wie ein Wachsfigurenbild – von je einer Fackel links und rechts. Der Hof liegt im Dunkeln.« Unter einem etwas anderen Aspekt – dem des ekstatischen Feuertanzes – beleuchtet Gabriele Brandstetter die Licht- und Schattenspiele in der Elektra: Vgl. Dies.: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt 1995, S. 279–282.

IV Seliges Spiegeln der Sprache. Das Beispiel der »Sommerreise«

Hofmannsthals Faszination für die kreative Potenz des Visuellen befragt die semiotische Verheißung des Bildes nur um der Literatur willen. Das »unerschöpfliche Spiel des Lichts« kann sich einzig als Sprachspiel einlösen, die Spiegelungen als »Abglanz« und »unendliche Möglichkeit« sind semantische Spiegeleffekte, die sich auf der Ebene des Wortmaterials ereignen. Die Poetik des Visionären, der kreativen Vagheit, des »Glissando« des Übergänglichen, der »leisen Überleitungen« und der »Verwischung der Klassifikationen«, bedient sich der schwebenden Bilder der Sprache.¹⁰⁹ »Aus den Zusammenstellungen von Worten«, wie es im »Gespräch über Gedichte« heißt, muß der Funke springen, der die Textur wie die Gobelins im Hause Lanckoroński zu emphatischer Präsenz illuminieren soll. »Was niemals da war, nie sich gab, jetzt ist es da, jetzt gibt es sich, ist Gegenwart, mehr als Gegenwart; was niemals zusammen war, jetzt ist es zugleich, ist es beisammen.«¹¹⁰

Mit welchen genuinen Mitteln die Literatur eine »Welt der Bezüge« schaffen kann, wie es in der Rede über »Der Dichter und diese Zeit« formuliert ist,¹¹¹ führt kaum ein anderer literarischer Text Hofmannsthals so poetologisch bewußt vor wie die »Sommerreise«. Er ist die konsequenteste Umsetzung einer Ästhetik der Ähnlichkeit, die einer Logik von sprachlichen und phonetischen Korrespondenzen, von variierenden Wiederholungen und Wiedererkennungseffekten gehorcht.¹¹² Daß bereits am Vorabend der Reise »die Fülle des Sommers auf einmal da ist«, wie es im Texteingang programmatisch heißt, teilt sich dem Leser über

¹⁰⁹ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 131: »Rodauner Anfänge *glissando!*«; GW RA III, S. 324 (1891) über die »Verwischung dieser Klassifikationen«; S. 335 (1891) über die »starken Stimmungen der Übergänge«; S. 423 (1897) über das schwebende Gleichgewicht der Worte. Vgl. auch BW Beer-Hofmann, S. 4 (8. Juli 1891). Die »leisen Überleitungen« in: *Tausendundeine Nacht*. GW RA I, S. 362–369, hier S. 365.

¹¹⁰ Das Gespräch über Gedichte. SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 86.

¹¹¹ GW RA I, S. 68. »Im Gewebe seines Leibes« werden die Eindrücke aus allen Zeiten verarbeitet, so schafft der Dichter »aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge.«

¹¹² Solche strukturalen Einsichten hat zuerst die Interpretation von David E. Wellbery an der »Sommerreise« vorgeführt: *Narrative Theory and Textual Interpretation: Hofmannsthals »Sommerreise« as Test Case*. In: DVjs 54 (1980) S. 306–333.

solche semantischen Spiegelungen mit. Diese Reiseerzählung, welche kein persönliches Erlebnis-Ich der Reise kennt, folgt statt dessen der sprachlichen Logik der Metaphorik, dem Drang des Wassers etwa, der Erfüllung im Land des Sommers begehrt. Die metaphorische Bewegung von Begehren und Erfüllung, von Strömen und Sistieren, strukturiert den Text bis zur intendierten Einlösung der Spannung in der im Niederrollen erstarrten letzten Welle, als welche der Hügel bei Vicenza, gekrönt mit der Rotonda des Palladio erscheint. Vom ersten Satz an oszilliert das Geschehen, ist der Status des Erzählten in der Schwebelage gehalten, zwischen Traum und fiktiver Realität und zwischen literaler und figurativer Bedeutung:

Hier unter dem Schatten des großen Ahorn, hier, wo ein Hahnenruf, ein Grillenzirpen, das Rauschen des kleinen Baches die Welt bedeuten, erscheint diese dreitägige Reise schon wie ein Traum. Und doch war sie wirklich: so wirklich wie ein Gang zum Brunnen, ein Niederbeugen, das Löschen eines tiefen Durstes in eiskaltem, felsentsprungenem Wasser; so wirklich wie ein Verlangen nach Früchten, nach kernigweichen, innerlich kühlen, duftigen, flaumumhüllten Früchten, ein Anlegen der Leiter, ein Hinaufsteigen, ein Pflücken, ein Genießen, ein Schlummern in der Krone des Baumes.¹¹³

Schon dieser erste Satz verrät durch eine Vermischung aller Ebenen. Wenn das Folgende als Traumerzählung gelten soll – ein Traum, der gleichwohl Wirklichkeit zu sein beansprucht – so fragt sich, wer diesen Traum gerade träumt, wer durch den auffälligen räumlichen und zeitlichen deiktischen Gestus die Gegenwärtigkeit des »Hier« und »Jetzt« herstellt. Wer beschwört in der Simultanordnung einer Traumvision die »Fülle des Sommers auf einmal« und nimmt uns in seinen Traum mit hinein? Denn ein erzählendes oder gar biographisches Ich der Reise taucht an keiner Stelle des Textes auf, jedenfalls nicht auf der Inhaltsebene. Statt dessen begegnen wir dem Bild des schlafenden und – so muß man wohl folgern – träumenden Wanderers auf der Ebene der sprachlichen Gleichnisse, in welche die Landschaftsbeschreibung permanent hinüberspielt. »Wanderern gleichen die Bündel Heu, hingsunkenen Ermüdeten, Stehenden, am Pilgerstabe erstarrt, schlafend in der Gebärde des Wanderns; und jeder Schatten der Nacht, dort am Waldrand, da auf dem Altan, jeder gleicht einem Wanderer, der sich hinließ, in den Mantel gewickelt,

¹¹³ GW E, S. 595.

mit dem ersten Frühstrahl leicht aufzuspringen, mit dem ersten Schritte weiterzuwandern.«¹¹⁴

Dieser Wanderer scheint von der Gleichnisebene auf die Ebene der Erzählung hinüberwechseln zu können. Und er scheint dem Drang des abwärts rauschenden Wasser auf seinem Weg zum Land des Sommers zu folgen, bis er uns – nun wieder auf der Bildebene – in der Allegorie der »halb im Schlummer erstarrte[n] Wesen« der Städte um Castelfranco wiederbegegnet. Auch sie sind »wie ein reicher lässiger Reisender, den auf der Jagd der Schlummer überwältigt.«¹¹⁵ Diese Vermischung der Ebenen, die Auflösung der logischen Grenze zwischen Sach- und Bildebene lässt die Handlung als Folge des Sprachgeschehens erscheinen. Auch das Wasser des Brunnens und die flaumumhüllten Früchte des ersten Satzes wandern im Laufe der Erzählung zwischen diesen Ebenen und knüpfen im wechselseitigen Verweis ihres wiederholten Auftauchens ein Netz von Bezügen, welches sie mit Bedeutsamkeit auflädt. In der literarischen Evokation von Giorgiones »Concerto campestre« in der Mitte der Erzählung verdichten sich dann diese Korrespondenzen.¹¹⁶ Das im Eingangssatz anklingende aufwärtsgerichtete Verlangen nach den hängenden Früchten und das Niederbeugen zum durstlöschenden Wasser sind zudem noch ein intertextueller Spiegeleffekt, der sie als poetologische Metaphern konnotiert. Zitiert wird der Tantalusmythos, den Lord Chandos als Metapher für seine Produktionshemmung bemüht: »Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen,

¹¹⁴ Ebd., S. 595f.

¹¹⁵ Ebd., S. 598.

¹¹⁶ Die Mehrzahl der Kunsthistoriker schreibt das »Concerto Campestre« (um 1510, Louvre, Paris) heute Tizian zu. Zur Zuschreibung vgl. Terisio Pignatti/Filippo Pedrocchi: Giorgione. München 1999, Kat. A 15.– Für Giorgione votiert Jaynie Anderson: Giorgione. Peintre da le »Brièveté Poétique«. Catalogue Raisonné. Paris 1996, S. 308.– Daß Hofmannsthal vor allem zwei berühmte Bilder Tizians überblendet, das »Ländliche Konzert« und »Himmlische und irdische Liebe«, hat zuerst Werner Vordtriede gezeigt: Das schöpferische Auge: zu Hofmannsthal Beschreibung eines Bildes von Giorgione. In: Monatshefte 48 (1956) S. 161–168. Die komplexen Beziehungen zwischen Gemälde, Palladianischer Architektur und Text als eine Technik der Überschreibung und Kontrafaktur untersuchen die Interpretationen von Helmut Pfotenhauer (Erosion des klassischen Italien-Bildes. Hofmannsthal's »Sommerreise« (1903). In: Ders.: Sprachbilder [Anm. 91] S. 207–226) und Ursula Renner, »Sommerreise« in die Kunstlandschaft (Anm. 91) S. 297–343.

dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen.²«¹¹⁷ Die Sommerreise, so könnte man es pointieren, schreibt an dem Punkt weiter, an dem Lord Chandos verstummt, und verwandelt die Metaphern seiner Schreibhemmung in ein virtuoses Spiegelkabinett aus Sprache.

Im Changieren der Bedeutungen liest sich vor diesem Hintergrund die Eingangssequenz, welche den Vorabend der Reise als atmosphärische Landschaft heraufbeschwört, wie eine grandiose poetologische Zeugungsphantasie.¹¹⁸ Und wieder ist es das visionäre Zwielficht der Abenddämmerung an der Schwelle von Tag und Nacht, Hell und Dunkel, der fragile Moment des Übergangs, als die »Sonne längst gesunken« ist und »noch immer im Westen ein Abgrund von Licht« steht, der die Fülle des Sommers auf einmal da sein läßt.¹¹⁹ Da verwundert es kaum noch, daß der leichte Hauch, der wie ein Atem die erstarrte Natur erweckt, »unsäglich« ist. Was sich hier wie die Gobelins im Hause Lanckoroński von selbst »entzündet«, was von innen »glüht«, was »schwillt« und verlangender »hervorquillt« und sich »bläht«, erzählt nicht nur von einer schönen Landschaft, sondern auch selbstreflexiv vom Verlangen nach sprachlichem Ausdruck, von der Suche der sprachlichen Dinge nach der Einlösung ihrer Bedeutung. Dies ermächtigt eine nichtsistierbare Textbewegung sprachlicher Verschiebungen. Der Mallarmésche Dämon der Analogie hat dieses Erzählen infiziert und unterminiert seine lineare Konsistenz, welche etwa der sukzessiven Abfolge des Reiseverlaufs folgen würde.¹²⁰ Die Analogie als rhetorische Figur der Übertragung, als Vergleich, als personifizierende Metapher oder Allegorie, wird zum eigentlichen Agens einer Textbewegung, welche die Herstellung von Bedeutung als textimmanente Logik semantischer Verschiebung auf einer lateralen Ebene vorführt. Das Wortmaterial löst sich auf und wird neu zusammengesetzt. Die flaumumhüllten Früchte kehren wieder in der Flaumfeder

¹¹⁷ Ein Brief. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 48. Vgl. Wellbery, Sommerreise (Anm. 112) S. 323.

¹¹⁸ Eine ähnliche These vertritt Ursula Renners Interpretation der »Sommerreise« (Anm. 91) und dies., Das Erlebnis des Sehens (Anm. 24) S. 295–297.

¹¹⁹ GW E, S. 595.

¹²⁰ Vgl. Michael Pauen: Der Dämon der Analogie. Stéphane Mallarmé und die Lehre vom Ähnlichen. In: Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Hg. von Gerald Funk, Gert Mattenklott und Michael Pauen. Frankfurt a. M. 2000, S. 95–110.

des Adlers auf dem Barette der im Tagtraum versunkenen Figur auf dem Bild des Giorgione.¹²¹ Das Segel transformiert sich in der Metathese des seligen Spiegels.¹²² »Analogie ist alles«, pointiert es eine Aufzeichnung zum »Gespräch über Gedichte« und illustriert dies an einem Beispiel, das aus der »Sommerreise« stammen könnte: »es heisst die eigene Schwere abgeben: sich im schwebenden Adler fin<den>«. ¹²³ Solche träumerischen Verwechslungen und »partielle Identification«¹²⁴ machen die »Lust des Schauens« in der »Sommerreise« aus. Die Feder auf dem Barette des Jünglings aus Giorgiones Bild stammt von der Brust des in der Ferne »segelnden« Adlers und sein traumverlorener Blick setzt sich an die Stelle »jenes Andern« in der »blauen Ferne«, der »mit blutenden Füßen den Horst des Adlers beschlich,« und blickt mit dessen Augen auf sich selbst zurück.¹²⁵ Die Traumlogik der »Sommerreise« hat eine rhetorische Struktur, wie sie Nietzsche in seinen Traumaphorismen als halluzinatorische Logik des verworrenen Schließens, des wilden Analogisierens und der Verwechslung aufgrund flüchtigster Ähnlichkeiten beschreibt.¹²⁶

Diese Simultaneitätseffekte sind ein impliziter paragone der Literatur mit der Zeichenfülle des Bildes und eine Auseinandersetzung mit den von Lessing gesetzten Mediengrenzen zwischen der Sukzession der Erzählkunst und der Räumlichkeit der Bildkünste. Die Sprache nimmt die Herausforderung an, welche von der semiotischen Komplexität der Bildsprache ausgeht, und überbietet sie durch ihre genuinen Mittel. Hofmannsthal war ähnlich wie Rilke fasziniert von der selbstbezüglichen Logik der Farbensprache, in der die Bedeutung der einzelnen Farbe sich nicht referentiell, sondern in der Interaktion der Farben untereinander

¹²¹ GW E, S. 595 »duftigen, flaumumhüllten Früchten«, S. 600 »dem Korb, dem Früchte entrollen [...], die Flaumfeder des Adlers auf smaragdgrünem Barette.«

¹²² GW E, S. 595: »bläht es wie ein Segel«; S. 598: »bläht sich ihr Name wie ein gelb und purpurnes Segel«; ebd.: »dies selige Spiegeln«; S. 600: »Zum Segel wird die Decke«; ebd.: »selig spielen sie«.

¹²³ Das Gespräch über Gedichte. Varianten. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 321. Vgl. auch den Entwurf »Der Revenant«. Ebd., S. 178: »Es war schon während des wirklichen Lebens meine Tendenz mehr von den Ähnlichkeiten als von den Unterschieden affiziert zu werden.«

¹²⁴ Vgl. Das Gespräch über Gedichte. Varianten. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 323, 326, 327.

¹²⁵ GW E, S. 599.

¹²⁶ Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches. KSA 2, S. 31–35.

einlöst. Über das »grenzenlos relative der Farbe: jede Farbe existiert nur durch ihre Nachbarschaft«, reflektiert er im Zusammenhang des Van Gogh-Erlebnisses der »Briefe des Zurückgekehrten« und formuliert die an den Farben evidente Einsicht, »daß die Richtigkeit der *valeurs* alles ist, und dies ein Welt-ganzes – genau wie das in Worten festzulegende«. ¹²⁷ Auch die Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński hat die wechselseitigen Spiegelungen und Kontraste der Farben im simultanen Gewebe arabesker Gobelins zum Thema, eine »Sprache, so mannigfaltig, so verwickelt, mit tausendfältigem Hüben und Drüben, Oben und Unten, Zuvor und Hernach.« Die Simultanlogik dieser gebundenen Welt der Farben und arabesken Verschlingungen in ihren »rätselhaften Konkordanz« nennt Hofmannsthal *Vision* als etwas Ungreifbares, nicht diskursiv Festlegbares. ¹²⁸

Solche visionäre Übergänglichkeit auch durch das Nebeneinanderstellen von Worten zu erzeugen, ist ein *Movens* seines Schreibens. Vom im Gleichgewicht schwebenden Gemenge der Worte ist in einer Aufzeichnung von 1897 die Rede. ¹²⁹ Von einem »Hauch«, der »jenseits aller Worte« ist, spricht ein Text über »Französische Redensarten« aus demselben Jahr. Ein »unbegreiflich flüchtiger Glanz«, liege in der »unübertragbaren Art«, »wie die Worte nebeneinandergestellt werden, wie sie aufeinander hindeuten, einander verstärken und verwischen, miteinander spielen, ja sich verstellen, und eines des anderen Maske vornehmen.« ¹³⁰

Es ist ein nur scheinbares Paradox, daß die Sprache die Evidenz des Bildes nicht im ekphrastischen Gestus der Anschaulichkeit einzuholen vermag, sondern im Gegenteil jede Anschauung im rhetorischen Spiel der Metapher zersetzt. ¹³¹ Wenn ein literarischer Text wie die »Sommer-

¹²⁷ Ellen Ritter: Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1988, S. 226–252, hier S. 242, und ihr Kommentar SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 436f. Vgl. Renner, Zauberschrift (Anm. 10) S. 387–458.

¹²⁸ GW RA I, S. 22f.

¹²⁹ GW RA III, S. 423.

¹³⁰ GW RA I, S. 237. Der »Hauch« ist auch die zentrale Metapher im »Gespräch über Gedichte« und den Varianten dazu, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 85, S. 325–327.

¹³¹ In Anlehnung an den Titel eines Essays von Manfred Frank: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. In: Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980) S. 58–78.

reise« ein Bild wie das »Ländliche Konzert« Giorgiones umschreibt, so überführt er Elemente der Anschauung in die immanente Ordnung eines Sprachspiels und versetzt sie in eine sprachliche Schwebel.¹³² Das Unsägliche der traumverlorenen Blicke in Giorgiones »Ländlichem Konzert«, jenes »selige Spiegeln« einer süßen Vermischung des Getrennten, der Augenblick konzentriertester Sinnlichkeit und das nur im Bild einlösbar Ineinander von Weite und Nähe, von Hell-Dunkel, von Tag und Traum, ist nicht Gegenstand ekphrastischer Beschreibung mit den Mitteln rhetorischer *evidentia*. Dieses Unsägliche ist vielmehr die Leerstelle einer nicht erreichbaren Erlösung für ein Textbegehren, das die Dynamik von Verlangen und Erfüllung in der Metaphorik des Strömens und Auffangens in immer neuen Variationen durchspielt und am Ende mit einer selbstreflexiven Pointe auf sein eigenes Sprachgeschehen verweist.

Wie schon die kleine allegorische Novelette »Das Glück am Weg« kann die »Sommerreise« als poetologische und mediologische Phantasie über die Evidenzverheißung des Bildes und die genuin literarischen Mittel einer Poetik des Visionären gelesen werden. Im »Glück am Weg« startet der von den Bildsequenzen einer »fliegenden, vagen Bildersprache« berauschte Blick am Ende auf die blinkenden Buchstaben eines allegorischen Schriftzugs, dessen Goldglanz die Sinnlichkeit des Bildes in die Schrift absorbiert hat.¹³³ So endet auch die »Sommerreise«, nämlich mit einem Fingerzeig auf ihr genuines Medium. Der »unsägliche Hauch« der poetologischen Eingangsphantasie kehrt im Schlußabschnitt wieder und soll sich nun, nachdem er dem »Drang der fernen Berge, de[m] Drang der starken Wässer« gefolgt ist, in einem »unsterbliche[n] Traum, ein[em] wundervoll geformte[n] Ziel« erlöst sehen. »Erlöst« aber ist dieser Drang, so die Schlußpointe, »in einem Gleichnis«.¹³⁴ Doch welches Gleichnis

¹³² Pfothenhauer spricht davon, dass in der Überschreibung durch den Text das Plastische des Bildes entkonturiert wird: Erosion des klassischen Italien-Bildes (Anm. 116) S. 220 f.

¹³³ SW XXVIII Erzählungen 1, S. 11: »Wie ich so hinstarrte auf das schwindende Schiff, das sich ein wenig gedreht hatte, kehrte sich mir unter Bord etwas Blinkendes zu. Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: ›La Fortune‹ ...«; vgl. Schneider, Evidenzverheißung (Anm. 8); Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996, S. 67–86, hier S. 79 f.; Renner, Zauberschrift (Anm. 10) S. 87–111; dies.: Das Erlebnis des Sehens (Anm. 24) S. 285–305, hier S. 287–305.

¹³⁴ GW E, S. 602.

könnte es geben, das wußte Hofmannsthal wie kaum ein anderer und führt es in der »Sommerreise« vor, für das sich nicht ein weiteres finden ließe, das Gleichnis eines Gleichnisses und so fort? Lord Chandos jedenfalls darf auf Erlösung vom unendlichen Regreß der Sprache kaum hoffen.¹³⁵

¹³⁵ Das wäre ein Einwand gegen die Deutungen des »Briefs«, die einen Ausweg aus den Sprachlabyrinthen in der unmittelbaren Erfahrung des Körpers oder einer lebensphilosophisch inspirierten Einheitserfahrung sehen. Vgl. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, S. 345–349; Bettina Rutsch: *Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M. 1998, S. 60–89; Braungart, *Leibhafter Sinn* (Anm. 73) S. 219–230; Riedel, *Homo Natura* (Anm. 49) S. 12–39. Das Ansinnen eines Jenseitigen der Sprache ist eine Vertextungsstrategie, auch die »unsägliche Lust des Schauens« ist eine Lust am Text.