

Gerhard Neumann

»Kunst des Nicht-lesens«
Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen

Hans-Henrik Krummacker zum 65. Geburtstag

*Rosengeruch ist klassischer Art und stärkend, dem Wein gleich;
Heliotrop und Jasmin edel, doch immer modern.*

Eduard Mörike

*Trouver une langue [...] le temps d'un langage universel vien-
dra! [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résimant tout,
parfums, sons, couleurs [...].*

Rimbaud an Paul Demeny, 15.5.1871¹

I

Das Erfahrungsmodell, durch dessen Vermittlung in der europäischen Kultur Wirklichkeit aufgefaßt und dargestellt wird, ist dasjenige der »Lesbarkeit der Welt«. Niemand war sich dessen genauer bewußt als der junge Hugo von Hofmannsthal, der in der kulturgesättigten Atmosphäre der Jahrhundertwende aufwuchs: einer Welt aus Schriftzeichen, einer Welt der Aufzeichnungen und Archive, einer Welt schließlich der universellen Verfügbarkeit allen Wissens aus allen Kulturen. In der Gestalt des Wunderkindes Hofmannsthal war auf vollkommene Weise die Sprach-, Wahrnehmungs- und Wissenskrise der Jahrhundertwende repräsentiert, die – wie keine andere Epoche der Kulturgeschichte – aus Glanz und Last der Überlieferung ihr Selbstbewußtsein wie ihre tödliche Melancholie bezog.

Umso merkwürdiger, daß der wissensschwere junge Hofmannsthal, der alles gelesen hatte, was es an Bedeutendem in der europäischen Kultur – und nicht nur in ihr – zu lesen gab, in seinem Drama »Der

¹ Eduard Mörike: Sämtliche Werke. Briefe. Ausgabe in drei Bänden. Hg. von Gerhard Baumann in Verb. mit Siegfried Grosse. Stuttgart 1961. Bd. 1, S. 263: »Unterschied«; Arthur Rimbaud: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Paris 1954, S. 271.

Thor und der Tod« den »kopfschüttelnd langsam abgehenden« Tod zuletzt über den zu Boden gesunkenen Claudio sagen läßt:

Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen, [...] (SW I Gedichte 1, S. 220)

Um diese Frage des Lesens dessen, was nie geschrieben wurde, und jene andere Frage der Nicht-Lesbarkeit der Welt, wie sie auf vielfache Weise im Werk des frühen Hofmannsthal zum Ausdruck kommen, soll es in den hier angestellten Überlegungen gehen. Im Jahr 1909, also schon im Rückblick auf jene Zeit früher Verwirrungen der neunziger Jahre, macht Hofmannsthal sich eine Reihe merkwürdiger Notizen. Sie nehmen ihren Ausgang von der Idee des Schöpferischen und der Möglichkeit solchen Schöpfertums in einer übersättigten Kultur und mögen wohl Vorstudien zu einem geplanten Aufsatz über dieses Thema sein. In den genannten Aufzeichnungen heißt es:

Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. [...] Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarkeit da. [...] Sie löst alles Dunkle auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre [sc. der schöpferischen Kraft] ist das Ich ohne Schranken. (GW RA III, S. 498)

Erstarrung dagegen – so fügt Hofmannsthal hinzu – stelle sich ein, sobald es um Besitz und um Gefährten gehe – um Fessel und Bindung durch Freunde, durch Feinde und den Zeitgeist, durch eine fremde, mechanisierte Welt. Und der Schreibende kommt zuletzt mit seinen Überlegungen zu der Einsicht:

Der Anfang eines wahren Kunstwerkes ist göttlich wie der Schwung eines wundervollen Vogels, wie ein Traumübergang. (GW RA III, S. 499)

Eine Zusammenfassung von Hofmannsthals kulturdiagnostischer Argumentation erfolgt denn auch – nach einer längeren Sequenz von Gedanken und Bildern – zuletzt in einer prägnanten Formel, die sich

beinahe wie ein kulturpolitisches Programm ausnimmt: »Kunst des Nicht-lesens«.

Schöpfertum, menschliche Vollkommenheit und Selbsterfahrung, der Inbegriff des »lösbaren Geheimnisses«: Dies alles erscheint hier nicht an kulturelle Traditionen, nicht an Archiv und Lesbarkeit einer wissensgesättigten Welt, nicht an die Schrift und ihre Überlieferungskraft, nicht an das Buch der Kultur geknüpft, das die europäische Überlieferung geschrieben hat, sondern gerade an die Verweigerung all dessen: als Kunst des *Nicht*-lesens des so vielfach Übermittelten.

Es ist kein Zweifel: Mit dieser Reflexion über die »Kunst des Nicht-lesens« bezieht Hofmannsthal sich scharfsichtig auf jene kritischen Augenblicke seiner eigenen Entwicklung, die durch die Jahre 1902 und 1907 markiert sind. 1902: Das ist das Jahr des »Briefes«, den der junge Lord Chandos an den Naturwissenschaftler Lord Bacon schreibt, jener Lord Chandos, dem das Selbst und dessen schöpferische Kraft sich in einer kulturgesättigten Welt der Wissenschaften und der präformierten Rede zu zersetzen beginnen. In diesem fingierten Brief, den man gern eine verkappte Poetologie genannt hat, erfolgt freilich vorerst nur eine Absage an jene Form des Lesens der Welt, die die Kunst, genauer gesagt: das Schreiben von Literatur hervorbringt. 1907 aber, fast wie ein Ertrag jener Chandos-Krise, zeichnet sich dann ein anderes und Unverhofftes ab; ein Versuch Hofmannsthals nämlich, dem Vorgang solcher Verweigerung eine neue und verwandelte Form des Produktiven abzugewinnen. In diesem Jahr, das so viele Umbrüche, Aufbrüche und Neuorientierungen im Schaffensprozess des Autors enthält, scheint sich auch der Entwurf einer neuen Poetik abzuzeichnen: einer Poetik »an der Grenze des Leibes«, wie Hofmannsthals Formel für diesen Vorgang lautet.² Die Utopie einer solchen Ästhetik artikuliert sich zunächst in dem kurzen Text »Die Wege und die Begegnungen«, der ein gleichsam umgestürztes Paradigma kulturellen Verhaltens in Szene setzt: Vergessen statt Bewahrung; die Löschung allen kulturellen Wissens, das die Schrift der Überlieferung konserviert; und schließlich eine aus diesem Akt der Löschung entbundene Poetik des Visionären: eines aus dem Dunkel der Seelentiefe

² Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre an der Grenze des Leibes. In: Freiburger Universitätsblätter 30. Jg. (1991) Heft 112, S. 33–75.

heraufdringenden – wie im Schöpfungs Augenblick geborenen – magisch leuchtenden Bildes menschlicher Selbsterfahrung jenseits aller Techniken und Strategien einer kulturstiftenden Memoria.

Aber dann – im gleichen Jahr 1907 – unternimmt Hofmannsthal noch einen weiteren Versuch, die Grenzen des europäischen Paradigmas einer »Lesbarkeit der Welt« zu überschreiten und eine zweite, ganz anders gefaßte Form einer solchen Poetik »an der Grenze des Leibes« zu entwerfen. Gabriele Brandstetter hat in einem 1991 publizierten Aufsatz gezeigt, wie Hofmannsthal – in jenem Dialog der Tänzerinnen, dem er zuletzt den Titel »Furcht« gibt³ – über das Medium des Tanzes eine Lösung aus der Bindung durch die »Erinnerungs«-Kultur der europäischen Welt und ihrer Fesselung an die Schrift erprobt; und zwar nun im Blick auf eine exotische Welt ekstatischer Bewegung, eines Tanzes, der suggestiver Ausdruck jenseits von Sprache und Schrift zu sein vermag.

So scheint es also, als habe die »Kunst des Nicht-lesens«, von der Hofmannsthal 1909 spricht, schon ein Jahrzehnt zuvor in seinem Frühwerk, wenn auch verdeckt und unausgesprochen, poetische Gestalt und poetischen Ausdruck gewonnen: in der Absage an die Lesewelt der europäischen Kultur zunächst, wie sie sich im Brief des Lord Chandos von 1902 artikuliert; in dem Entwurf einer neuen Poetik sodann, die jenseits der überlieferten Texte der Kultur und ihrer Lesbarkeit zwei verschiedene Auswege sucht; den Weg in die aus der Seelentiefe geborene Vision zum einen, wo Bildlichkeit an die Stelle der Sprache tritt; jenen anderen Ausweg sodann, der in die Welt eines aus dem Naturkörper geborenen »selbstvergessenen« Tanzes führt: jenseits der europäischen Zeichenwelt und ihrer durch die Schrift fixierten Körpergrammatik – eine sprachlose Ausdruckswelt »an der Grenze des Leibes«.

Was sich in solchen Entwürfen und Projektionen in einem kritischen Augenblick europäischer Zivilisation und der mit diesem verknüpften Poetologie abzeichnet, ist der Versuch, das kulturell tradierte Erbe preiszugeben, es zu verschwenden um eines Neuen, Freien, Schöpferischen willen, das zugleich Züge des Exotischen trägt; es ist eine Transzendierung der Schrift der Seele auf das Visionäre und

³ Vgl. ebd.

Flüchtige; eine Transzendierung des in der Tradition erstarrten Körpercodes und seiner Pathosformeln hin auf die Freiheit eines Traumes vom »anderen Tanz«.

Es sind – so könnte man fast sagen – Versuche, das Paradox einer literarischen Ästhetik der Verweigerung der Schrift zu konzipieren: der Schrift als bislang unveräußerlicher Form des kulturellen Erbes und als jenes Medium kulturellen Schöpfertums, das die europäische Poetologie von Anfang an fraglos und unangefochten beherrschte.

Faßt man nun diese für Hofmannsthals Entwicklung so bedeutende Umbruchszeit zwischen den Jahren 1902 und 1907 genauer ins Auge, so wird man gewahr, daß es neben dem (in den »Wegen und Begegnungen« zum Ausdruck kommenden) Konzept des Visionären und jenem zweiten Konzept des Körpers und des »anderen Tanzes« als Kulturorgan (aus dem Dialog »Furcht«) noch einen dritten Versuch Hofmannsthals gibt, eine solche »Kunst des Nicht-lesens« zu erproben, eine neue Ästhetik nicht aus der Anknüpfung an das Kulturerbe, sondern gerade aus dessen Verweigerung zu entwerfen. Dieser – man könnte fast sagen: singuläre – Versuch ist in dem Gedicht »Lebenslied« von 1896 niedergelegt. Er ließe sich – wie dies der Titel der hier vorgelegten Überlegungen tut – als Entwurf einer »Ästhetik des Flüchtigen« auffassen.⁴ Dieser Entwurf ist an ein einziges Motiv geknüpft, dasjenige des exotischen und gestaltlosen *Aromas*: Duft und Essenz, Parfum oder »Salböl«, wie das Gedicht Hofmannsthals, in Anlehnung an die Bildwelt des Hohen Liedes, sich ausdrückt: eines Aromas und seiner Verschwendung an eine stumme Welt des Natürlichen.⁵

Die hiermit skizzierten Bedingungen und Voraussetzungen von Hofmannsthals poetologischem Konzept nach der Jahrhundertwende könnten dazu ermutigen, dieses Gedicht Hofmannsthals auf doppelte Weise zu lesen: als den Entwurf einer Kulturtheorie zum einen, als

⁴ Auf die Paradoxie einer solchen Poetologie der Schrift, hinter der sich eine »authentische« Poetologie der Stimme verbirgt, ist durch Derridas Buch »De la grammatologie« von 1967 und die aus dieser abzuleitende »Dekonstruktion« etwa eines Paul de Man aufmerksam gemacht worden.

⁵ Es handelt sich um das Phänomen einer gleichsam punktuellen poetologischen Epiphonie: Denn dieses hier unvermittelt postulierte Prinzip der »Verschwendung« wird von Hofmannsthal alsbald wieder geradezu ängstlich zurückgenommen.

das Konzept einer neuen Ästhetik, die sich als eine Poetik des Nicht-Lesens auffassen ließe, zum anderen; eines Wahrnehmungsmodells mithin, an das zugleich die paradoxe Konstruktion einer akulturellen Ästhetik geknüpft ist.

II

Neben einer Reihe von Textvarianten sind für Hofmannsthals Gedicht mit dem Titel »Lebenslied« zwei Reinschriften überliefert: eine fünf- und eine vierstrophige Version, die hier in einer Synopse dargeboten seien.⁶

Den Erben lass verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der todtten alten Frau!
Die Todten, die entgleiten,
Die Wipfel in dem Weiten,
Ihm sind sie wie das Schreiten
Der Tänzerinnen werth!

Er geht, wie den kein Walten
Vom Rücken her bedroht,
Er lächelt, wenn die Falten
Des Lebens flüstern: Tod!
Ihm bietet jede Stelle
Geheimnissvoll die Schwelle,
Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin!

Der Schwarm von wilden Bienen
Nimmt seine Seele mit,
Das Singen von Delphinen
Beflügelt seinen Schritt:
Ihn tragen alle Erden
Mit mächtigen Geberden,

Das Salböl aus den Händen
der todtten alten Frau
den Enkel lass verschwinden
an Adler, Lamm und Pfau!
Die Todten, die entgleiten,
die Wipfel in dem Weiten
ihm sind sie wie das Schreiten
der Tänzerinnen werth!

Er geht, wie den kein Walten
vom Rücken her bedroht.
Er lernte: in den Spalten
des Lebens wohnt der Tod!
Es bietet jede Stelle
geheimnissvoll die Schwelle,
es giebt sich jeder Welle
der Heimatlose hin!

Im Schwarm von wilden Bienen
hat seine Seele Halt
das Singen von Delphinen
umgiebt ihn mit Gewalt:
ihn tragen alle Erden
mit mächtigen Geberden,

⁶ Vgl. die Varianten und Erläuterungen zu SW I Gedichte 1, S. 286–297; ferner das wegweisende Buch von Richard Exner: Hugo von Hofmannsthals »Lebenslied«. Eine Studie. Heidelberg 1964; Hinweise zur weiteren Forschung (Wolf Dietrich Rasch, Werner Kraft) bei Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 26f.

Der Flüsse Dunkelwerden
Begrenzt den Hirtentag!

der Flüsse Dunkelwerden
umrauscht den Hirtentag!

Die schattenlosen Gassen
des Meeres und der Luft
sind offen, und gelassen
in tausendfacher Gruft
begrüßt er die Gefährten!
die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
des Lebens tragen ihn!

Das Salböl aus den Händen
Der todten alten Frau
Lass lächelnd ihn verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau:
Er lächelt der Gefährten, –
Die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
Des Lebens tragen ihn!

Lass lächelnd ihn verschwenden
an Adler, Lamm und Pfau
das Salböl aus den Händen
der todten alten Frau:
Er lächelt der Gefährten,
die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten
des Lebens tragen ihn!

Es ist nicht auszuschließen, daß die in der Abschrift als fünfstrophig erscheinende Version des »Lebensliedes« genau genommen ihren größeren Umfang nur einer Strophenvarianz verdankt, also im Grunde bloß zwei gleichzeitig erwogene Fassungen der Schlußstrophe hintereinanderreihet. Die schließlich vom Autor zum Druck gebrachte Gestalt des Gedichts weist jedenfalls nur noch vier Strophen auf, deren letzte wie eine Kontamination der *beiden* letzten der Vorfassung anmutet.

Vom Augenblick ihres Erscheinens an sind die Verse des »Lebensliedes« als unverständlich empfunden worden. »Die Gedichte«, berichtet ein Brief Hofmannsthals an Clemens von Franckenstein schon am 9.12.1896, »haben in Wien einen unglaublichen Lärm hervorgerufen durch ihre völlige Unverständlichkeit.«⁷ Hofmannsthal hat sich im folgenden wiederholt gegen diesen Vorwurf der Unverständlichkeit zur Wehr gesetzt und Faktisches zur Erklärung der Verse beigesteuert. Diese Zeugnisse einer Explikation des dunklen Textes durch den Autor selbst sind freilich erst viel später an den Tag ge-

⁷ SW I Gedichte 1, S. 291.

kommen. Sie beziehen sich namentlich auf zwei Stellen des Gedichts: die Formel vom »Dunkelwerden der Flüsse« einerseits und die Vorstellung vom Verschwendungsgestus des Erben und dem »Salböl aus den Händen der toten alten Frau« andererseits. Zum ersten Problem, dem Motiv der im Dunkel versinkenden Flüsse, ist eine von Carl Jacob Burckhardt aufgezeichnete Erinnerung an eine Begegnung mit Hofmannsthal und an einen gemeinsamen Blick der beiden Männer auf das abendliche Salzburg im Jahr 1929 überliefert. Sie lautet:

Rasch wurde es finster und kühl, nur der Lauf der Salzach spiegelte noch klar durch die Dämmerung. Hofmannsthal schaute über die Ebene und sagte: »Als ich in einem Jugendgedicht die Stelle schrieb

Der Flüsse Dunkelwerden

Begrenzt den Hirtenstag –

Sie verstehen: Wasserläufe, das letzte, was löscht nach Sonnenuntergang –, damals sagte man mir, das sei unverständlicher Zierat, dabei ist es eine der allereinfachsten Naturbeobachtungen, die jedem Jäger, jedem Bauer geläufig sind.« Dann aber, nach einer Weile, setzte er hinzu: »Ein schönes Ende, alles Licht des Tages sammelt sich dort, so müßte es mit unserem letzten Gedanken sein.«⁸

Zum Verständnis des zweiten Rätsels im Text, des dunklen Motivs vom »Salböl aus den Händen der toten alten Frau«, gibt Heinrich Gomperz erst 1942 in einem Brief (vermutlich an Heinrich Zimmer) einen Bericht über ein dem Gedicht zugrundeliegendes, freilich in Ansätzen schon 1903 zur Sprache gekommenes Erlebnis Hofmannsthals. Die Notiz über »die faktische Grundlage zu ›Den Erben laß verschwenden‹« von Heinrich Gomperz ist auf den 10. April 1942 datiert:

Hofmannsthal erzählte mir, daß ihm meine Cousine Alice Morrison [...], die in ihrer Jugend eine strahlende und vielgefeierte Schönheit war, folgendes erzählte: Sie lebte einige Jahre in Indien, wo ihr Mann Fabriksdirektor war. Eines Abends waren sie bei einer hochgestellten oder sehr reichen Persönlichkeit geladen, die ein palastartiges Gebäude bewohnte, dem ein eigener Tierpark angeschlossen war. Es war ein sehr heißer Abend und Alice

⁸ Helmut A. Fiechtner (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Bern/München 1963, S. 143.

trat auf einen Altan hinaus, vom dem aus man in den Tierpark hinabsah. Unten sah man in unbestimmten Umrissen allerlei Getier – Vögel, Vierfüßer und Kriechtiere, die sich in der warmen Abendluft hin und her bewegten. Unter dem Eindruck der Wärme, der Nachtstimmung und dieses Anblicks überkam sie ein so heftiges mystisch-pantheistisches Gefühl der Allverbundenheit, daß sie in einem Drang, sich all diesem Leben noch inniger zu verbinden, ein Flakon öffnete, das sie von ihrer Großmutter (Sophie Todesco) ererbt hatte, und ein als besonders kostbar geltendes Parfum, das darin geborgen war, auf die Tiere hinabträufelte. Unter dem Eindruck dieser Erzählung habe er das Gedicht verfaßt, das also – und das ist eben das Merkwürdige – den zugrundeliegenden Tatsachen fast wörtlich entsprach, denn die Erbin hatte wirklich das Salböl der toten alten Frau an Vögel und Vierfüßler verschwendet. Ich kann mich noch erinnern, daß mir der Dichter das so ungefähr mit den Worten erzählte: »Ich weiß gar nicht, warum die Leute das so unverständlich finden: es hatte mir eben Mrs. Morrison das folgende erzählt...«.⁹

Wenn das Gedicht, das so entstand, den Titel »Lebenslied« trägt, so verbindet sich damit ein hoher Anspruch. Hofmannsthal war sich dessen, wie die Gestalt des Gedichts zeigt, sehr genau bewußt: Das Spiel mit der Form der Stanze – eine achtzeilige Strophe; jeder Vers dann freilich nur dreihebzig; eine durch drei Reimzeilen mit stärker raffendem Effekt einsetzende Coda; eine die Strophe jeweils wieder öffnende letzte reimlose Zeile – alles dies könnte (wie schon Hans Lindau 1903 meinte) auf »Gedankenlyrik« hinauslaufen. Herder, Schiller und Goethe – sie alle hatten, aus einem strengen Formbewußtsein heraus, Stanzas als die Form philosophischer Erhebung genutzt; hatten sich, für grundsätzliche Äußerungen über Leben, Gott, Kunst und Welt, gerade diesem Medium anvertraut. Aber ausgerechnet diesen durch die Form nahegelegten philosophischen Gestus scheint das Gedicht Hofmannsthals dann doch fast im selben Atemzug auch schon zu widerrufen. Was das »Lebenslied« gleich zu Beginn zur Erscheinung bringt – wir wissen es durch Überlieferung des faktischen Ereignisses, das den Versen zugrunde liegt – ist eine Gebärde nicht der Raffung des Überlieferten zu spruchhafter Essenz und Gedankenformel, sondern ein Gestus der Vergeudung, der Verschwendung, des Verströmens eines Verflüssigt-Sinnlichen an die Natur. Das

⁹ SW I Gedichte 1, S. 295, nach Exner S. 84f.

Gedicht beruft sich dabei ganz offensichtlich auf ein neues und unerhörtes Kulturgefühl: das der Löschung von Erinnerungem und des gleitenden Verschwebens und Verströmens alles Überlieferten. Es deutet auf das Vergessenwerden der Toten; es nennt die Entrückung des Gegenständlichen in dämmernde Ferne (»die Wipfel in dem Weiten«); es verweist auf die flüchtige, unwiederbringliche Bewegung der Tänzerinnen, die dieser Entrückung in die Transparenz gleicht – der Tanz ist die Verschwendungskunst schlechthin.

Die zweite Strophe nimmt diesen Gestus der Preisgabe auch für denjenigen in Anspruch, von dem im Gedicht als einem Handelnden die Rede ist: den Erben. Sein Gehen ist selbst eine flüchtige Bewegung; das Vergangene in seinem Rücken zeigt sich ihm nicht als Bedrohung, da es folgenlos verlischt; dem Tod antwortet nicht Furcht, sondern ein Lächeln; des Erbes nicht eingedenk erfährt er die befreiende Wirkung des Überschreitens der Schwelle als ein sanftes Sich-Öffnen, das Hintersichlassen der Heimat, das zugleich eine strömende Hingabe an das Fremde, Exotisch-Unverhoffte gewährt.

Die dritte Strophe des »Lebensliedes« greift das Thema der Vergeudung, die ein Verströmen an die Kreatur ist, wieder auf – es war, zu Beginn der ersten Strophe, mit der Formel von der Verschwendung des Aromas an Adler, Lamm und Pfau, schon einmal angeklungen. Von solcher Verschwendung alles Kulturellen an die Natur und ihre exotische Magie spricht also auch diese Strophe: von dem Einschweben der Seele in den Schwarm wilder Bienen; von dem Erklingen des Lebensliedes aus dem Naturlaut der Delphine; von dem kosmischen Umfangwerden des Selbst im »Hirtentag«, seinem natürlichen Wechsel zwischen Licht und Dunkel, der dunstigen Grenze, die das Sterben des Lichtes setzt.

Die vierte Strophe schließlich läßt das Thema von Vergeudung, von Verschwendung und lächelnder Verausgabung ein letztesmal erklingen. Das hier zum zweitenmal genannte Lächeln, die Unbeschwertheit der Hingabe und des Dahingleitens über den dunklen Abgründen gilt nun den Gefährten, gegenwärtigen wie abwesenden: Es ist ein Loslassen, bedingungslose Preisgabe von Besitz und Bindung, eben jener Kräfte kultureller Überlieferung, die alles Schöpferische in die Starre des Erinnerungbaren verwandelt und zu Zeichen, Ordnungen und Institutionen verfestigt. Es ist eine lächelnde Absage an

jenes Bewahren durch die verewigende Schrift der Tradition, die in der Vorstellung von der Lesbarkeit der Welt, als eines überdauernden Buches, beschlossen liegt. Dieses Überschreiten der Schwelle, das zugleich ein behutsames Zurücktreten und Loslassen bedeutet, ein Schwinden und Verströmen, verräumlicht sich dann im Gedicht ein letztes Mal in einer den Horizont der Wahrnehmung öffnenden Gebärde, die die Gärten des Lebens wie die unmeßbare Tiefe des Abgrunds, der keine Grenze mehr besitzt, umgreift: als die paradoxe Erfahrung eines Getragenwerdens im Akt des Loslassens selbst, das Vergeuden und Verausgabung ist.

III

Es gibt wohl keinen anderen Text im Werk Hofmannsthals, der auf so suggestive Weise eine Gebärde der Verschwendung und des Verströmens in Szene setzt, wie gerade das »Lebenslied«; als Ausdruck eines Lebensgefühls, dessen der Dichter sich gleichsam zitierend (und vielleicht nur ein für allemal) versichert, und zugleich gerichtet gegen jenes Erbe, das die zitierbaren Zeichen der Kultur aufbewahrt. Das Parfum, das in den Naturgarten strömt, und das Salböl, von dem ausdrücklich im Text die Rede ist, deuten wie in doppeltem Gestus auf Irdisches wie auf Sakrales in solcher Gebärde der Verschwendung.¹⁰ Eigentlich ist es ja die Tränkung des Naturkörpers der Tiere mit der Essenz der Kultur, von der dieses Gedicht auf so dunkle wie offenbare Weise spricht: das Sich-Verströmen des Wesensaroms des Kulturellen an die bewußtlose, sprach- und schriftlose Kreatur; an Adler, Lamm und Pfau, an Bienen und Delphine, von denen im Text die Rede ist.

Damit steht Hofmannsthals Gedicht »Lebenslied« mitten in jener kritischen Situation, die den Weg gerade dieses Dichters markiert, die Schwierigkeiten eines frühbegabten Autors, mit dem Überlieferten und dem Erinnerten – als Reichtum und als Last zugleich – umzugehen. Hofmannsthal erprobt – wie übrigens nicht wenige seiner Zeitgenossen im Umfeld der Wiener Moderne – alle Möglichkeiten, die

¹⁰ Auf den für die Kulturgeschichte zentralen Zusammenhang von Opfer und Geruch erfolgen Hinweise bei Jean-Pierre Albert: *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*. Paris 1990.

eine Lösung dieser Krise gewähren könnten – die ja in gleichem Maße auch eine Zeitkrise des Wahrnehmens und des Erkennens ist.

Hofmannsthals Anfänge sind gekennzeichnet durch eine exzessive, ja maßlose Aufnahme alles Überlieferten, jener Fülle, die die Tradition schenkt; sie sind geprägt durch die souveräne Kunst zitierenden Spiels, die Selbstverständlichkeit des Aufnehmens und Verwandeln, zuletzt der Einschmelzung alles Aufgenommenen; und zwar aus der Überlegenheit dessen, der »alle Bücher gelesen hat« – »j'ai lu tous les livres«, sagt das Gedicht eines französischen Vorläufers. Und um 1900 repliziert Hofmannsthal mit der präziösen Gebärde: »Lasst mich, ich will im Wörterbuche lesen«. (SW XVIII, S. 156)

Ein zweites poetologisches Muster auf Hofmannsthals Weg ist dann dieses: Er sucht in einer ganzen Reihe seiner Texte nach einer Möglichkeit symbolisierender Transzendierung und Verwandlung des Ererbten. Hier steht er wohl am deutlichsten in einer Tradition, die durch Baudelaire, aber auch Verlaine und Mallarmé begründet wurde.

Ein Drittes tritt alsbald hinzu: Hofmannsthal erwägt – und dies ist von großer Bedeutung für die Poetologie der Jahrhundertwende insgesamt – die Stiftung des Poetischen als eines zutiefst Sakralen durch den Kulturgestus des Opfers und seiner Ritualisierung. Das »Gespräch über Gedichte« zeigt diesen Zusammenhang auf unvergeßliche Weise in der suggestiven Vision eines solchen archaischen Opfers, das die Ersetzung des Menschenkörpers durch das Tieropfer als den entscheidenden Schritt aus Chaos und Wildheit in die Kultur vor Augen stellt.¹¹

Eine vierte von Hofmannsthal erwogene Möglichkeit der Inszenierung des Poetischen wird dann durch das hier zu behandelnde »Lebenslied« repräsentiert. Dieser Text bekennt sich zur Gebärde der Verschwendung als eigentlich poetischem Akt: nicht pandemisch sich übersteigernde Anspielungsfülle also, nicht der Symbolismus der französischen Tradition, und ebenso wenig das sakrale Opfer als Modell poetischer Schöpfung, als Form der Zeichenstiftung, die hervorgeht aus dem hieratischen Akt der Substitution; sondern die Ver-

¹¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 80f. Vgl. dazu die Kritik Adornos in Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906. In: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München 1963, S. 190–231, hier S. 226f.

schwendung der Essenz des Kulturellen an den rätselhaften und stummen Naturkörper des Lebendigen. Dies ist es und nichts anderes, wovon dieses Gedicht mit dem Titel »Lebenslied« spricht. An die Stelle des Opfers und seines Tauscherts tritt nun das Verströmen, die Gebärde purer und selbstloser Verausgabung, die Rückkehr der Sinnlichkeit des Menschen in die Natur des Tieres selbst. Nicht Opferraum, nicht Opferritual, sondern lösende aromatische Entgrenzung in einem schöpferischen, das Selbst und sein Ausdrucksvermögen vergeudenden Augenblick.

Wollte man das Feld genauer abstecken, in dem sich das Spiel poetologischer Argumente des jungen Hofmannsthal ansiedelt, so könnte man versuchen, das »Lebenslied« als spiegelbildliche Entsprechung zu den Terzinen »Über Vergänglichkeit« (SW Gedichte I, S. 45) zu lesen:¹² im Zeichen des »Lebens« stehend das eine Gedicht, im Zeichen der »Kunst« das andere – ganz und gar dem Umgang mit der langen Geschichte kulturellen Erinnerens in der Tradition der europäischen Literatur sich ausliefernd:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

¹² Vgl. die Varianten und Erläuterungen in SW I Gedichte 1, S. 226–232.

«Über Vergänglichkeit»: Das ist das schneidende Bewußtsein des Lebensverfalls – einer »décadence« im wörtlichen Sinne – aus der unentrinnbaren Erfahrung von der Last der Erinnerung und ihrer unauflösbaren Aporien, in deren Spannungsfeld das Selbst zerrinnt. »Lebenslied«: Das ist – demgegenüber – eine Poetologie der Vergeudung wie des Vergessens in lächelndem Vertrauen auf das Einströmen des Verschwendeten in eine alles umfassende Natur; »der Flüsse Dunkelwerden« – das Vertrauen in eine Leben und Ich erhaltende »Kunst des Nicht-lesens«.

IV

Im Blick auf den eigentümlichen Gestus von Hofmannsthals »Lebenslied« könnte man sich nun fragen, in welcher größeren Tradition ein solches poetologisches Argument der Verschwendung wohl zu verankern wäre, wie es Hofmannsthal im »Lebenslied« thematisiert und – ganz ohne Zweifel – ja auch »zitierend« beglaubigt. Es ist in jedem Fall eine apokryphe Tradition, der Hofmannsthal sich hier verpflichtet; eine poetische Gebärde, die sich gegen das für die europäische Kultur fast ausnahmslos geltende Prinzip der Lesbarkeit der Welt als Erinnerung der Überlieferung und ihrer Texte richtet; eine Auffassung des Schöpferischen, die Vergeudung, nicht Ansammlung und Bewahrung ist; eine »Kunst des Nicht-lesens«, deren Prinzip im aromatischen Verströmen beschlossen liegt, nicht in der Fixierung durch Schrift, Zeichen, Archiv oder Denkmal – eine *Ästhetik des Flüchtigen* im eigentlichen Sinne des Wortes.

Die europäische Welt hat von Anbeginn an Wahrnehmungstheorie und Schöpfungstheorie miteinander verknüpft. Der aristotelische Begriff der Mimesis bezeugt dies in all seiner Komplexität und in den zahllosen Metamorphosen seines Verständnisses, die sich zwischen Darstellung, suggestiver Vergegenwärtigung, Abbildung und schöpferischer Evokation auffinden lassen.¹³ Die Ästhetiken von Baumgarten

¹³ Zur neueren Forschungsdiskussion – nach den Arbeiten von Auerbach, Blumenberg, Flasch, Gadamer, Jauf, Koller, Tomberg und Zuckerkindl – vgl. Andreas Böhn: *Vollendende Mimesis. Wirklichkeitsdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie und literarischer Praxis*. Berlin 1992; Harald Feldmann und Jan M. Broekman (Hg.): *Darstellung und Sinn. Zur Bedeutung der Mimesis in Kunstphilosophie und Psychiatrie*.

über Kant und Hegel bis zu Georg Lukács tragen diesem Umstand einer Zwiespältigkeit zwischen Wahrnehmung und Schöpfung Rechnung; sie sind – bei aller substantiellen Verschiedenheit – mit ihren Argumentationen zwischen den konkurrierenden Feldern von ›Wirklichkeitswahrnehmung‹ und ›Schöpfertum‹, von Replik und Konstruktion angesiedelt und setzen sich mit der Frage der Sinne und ihrer Kraft, die Vernunft zu belehren, auseinander – sinnliche Wahrnehmung also, die zum Erkenntnisakt wie zum Kunstakt zu werden vermag. Dabei zeichnet sich – von Anfang an und mit entschiedenem Nachdruck – eine streng valorisierende Hierarchie der Sinne ab.¹⁴ Der Gesichtssinn – gleichsam als das ausgezeichnete Organ der Entzifferung der Welt – steht obenan, dem regierenden Doppelprinzip des Geistigen, Vernunft und Verstand, eng benachbart. Ihm folgt mit beträchtlichem Abstand das Gehör als Instrument der Wahrnehmung von Sprache und Klang – mit der Fähigkeit, die Grenze zwischen Naturlaut und Sprachzeichen zu ermitteln. Eine heikle Zwischenstellung nimmt der Tastsinn ein: wechselnd in seiner Bewertung und Funktionalisierung in der Geschichte der europäischen Ästhetik; von Herder – und seinen materialistischen Vorgängern wie Condillac – dann für einen beschränkten Zeitraum in das Zentrum menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögens gestellt.¹⁵ Geschmack und Geruch schließlich bleiben auf lange und vielleicht für immer auf den untersten Rängen: Die Ausnahmen bestätigen nur um so entschiedener die Regel.¹⁶ Der Geruch, als der gröbste, aller kulturstiftenden

Würzburg 1990; Harald Feldmann: *Mimesis und Wirklichkeit*. München 1988; Maria Kardaun: *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung*. Amsterdam/New York/Oxford/Tokyo 1993.

¹⁴ Einen knappen, aber wohlhabgewogenen Überblick gibt das schöne Buch von Annick Le Guérer: *Les pouvoirs de l'odeur. Essai*. Paris 1988.

¹⁵ Vgl. meinen 1997 in den Veröffentlichungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, erscheinenden Aufsatz »Pygmalion. Metamorphosen des Mythos und Allegorie des Selbst«, und meine Abhandlung »Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Pygmalion – ein kulturgeschichtliches Paradigma«. In: Claudia Monti u. a. (Hg.): *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der Literatur. La parola del corpo – il corpo della parola. Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca*. Bozen 1996, S. 195–231.

¹⁶ Hier ist vor allem Charles Fourier mit seinen einschlägigen Hauptwerken »*Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*« von 1808 und »*Théorie de l'Unité uni-*

Semiologie am weitesten entrückte Sinn des Menschen, nimmt, als das Stiefkind unter den Organen menschlicher Sinnlichkeit, seinen Platz ganz zuunterst in der Hierarchie ein.¹⁷

Eine umfassende Geschichte der philosophischen Argumentation über den Geruchssinn wäre wohl noch zu schreiben. Man hätte sich dabei einer langen Reihe von Argumenten zu versichern. Da ist zunächst und an prominenter Stelle Aristoteles, für den der Geruch als der allgewöhnlichste unserer Sinne erscheint. Da ist die Entwertung des Geruchs und seiner die Sinnlichkeit weckenden Kraft durch das Christentum. Da ist die Aufklärung, die, wie Descartes, zwar immer noch – gemäß der aristotelischen Tradition – dem Gesicht den höchsten Rang zuteilt, aber dem Geruch, kraft seiner größeren ›Festigkeit‹ gegenüber dem Tastsinn, mittlere Qualität – freilich kaum Erkenntniskraft – zuspricht. Eine charakteristische Wende bahnt sich dann mit den sensualistischen Philosophen des 18. Jahrhunderts an. Vielleicht ist Condillac mit seinem »Traité des sensations« von 1754 die wichtigste Station in der Geschichte der Argumentation über eine solche ›Ästhetik‹ als Wissenschaft der Sinne.¹⁸ Er ersinnt das Modell einer Statue, die, Schritt für Schritt, mit je einem der fünf Sinne begabt wird, dem Geruch zuallererst, der ihr den Weg in die Welt der Objekte allerdings nicht zu öffnen vermag. Jene Rose, deren Duft die (nur mit dem Geruchssinn begabte) Statue Condillacs wahrnimmt, hält diese für einen Bestandteil ihrer selbst: »La statue se sent odeur de rose«. Erst der Tastsinn ist es, der die Statue zuletzt zum Subjekt macht und ihr die sie umgebenden Objekte als ihr Gegenüber erschließt. Und Rousseau wird es dann sein, der das »odorat, un de nos

verselle« von 1822 zu nennen; *Œuvres complètes*. Hg. von Anthropos. Paris 1966–1970, Bd. I und Bd. IV; vgl. auch das auf Fourier (und Bachelard) bezügliche Kapitel bei Le Guérer: *Pouvoirs*, S. 283–292 (Anm. 14). Der Geschmack als gespaltenes Organ der Wahrnehmung wie als Element der Ästhetik nimmt hier eine bislang in dieser Doppelqualität ungeklärte Sonderstellung ein; vgl. Gerhard Neumann: *Geschmack-Theater. Mahlzeit und soziale Inszenierung*, in: *GeschmackSache*. Bonn 1996, S. 35–64. (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum Bd. 6)

¹⁷ Eine umfassende Bibliographie zur Erforschung des Themas Geruch bieten Constance Classen u.a. (Hg.): *Aroma. The Cultural History of Smell*. London/New York 1994.

¹⁸ Condillac: *Traité des sensations. Traité des animaux*. Paris 1984 (*Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française*). Hier vor allem das erste Kapitel: »Des premières connoissances d'un homme borné au sens de l'odorat«, S. 15ff.

premiers maîtres de philosophie«¹⁹ nennt, dabei aber das Argument der Differenzierung von Natur und Kultur ins Spiel bringt – mit der für Rousseaus Kulturkonzept so zentralen Unterscheidung des Geruchssinns der Wilden, die durch dessen Stärke sich in der Welt zwar orientieren, aber diese nicht zu genießen imstande sind, von dem Geruchssinn der Zivilisierten (als der Natur weiter Entrückten), der zwar beträchtlich schwächer ist, aber eben darum Imagination und Phantasie weckt, als »der wollüstigste aller Sinne«, wie Rousseau sagt: »ébranlant plus l'imagination que les sens«.²⁰ Durch Kulturation wird der Geruchssinn – so Rousseau weiter – zum Medium der Phantasie, einem Zivilisation stiftenden Medium, das semiotische Kraft und Dignität beanspruchen kann. Herder, in seinem legendären »Plastik«-Aufsatz von 1778, geht einen anderen Weg. Er macht im Gefolge Condillacs den Tastsinn zum Organ von Kultur und ihrer Zeichenwelt insgesamt. »Plastik«, als Inbegriff des Tastsinns und der Berührung, wird für Herder zur »Kulturformel« schlechthin. Die berührbare antike Statue erscheint ihm nunmehr – im Gefolge Winckelmanns – als »beständige Allegorie«, als eine »Art von Plastik der Seele«, in der Welt und Mensch »mit den Händen des Berührenden« gelesen werden können.²¹

Kant und Hegel werden in der Abwertung des Geruchssinns an eine lange Tradition anknüpfen; dem ersten »dient«, wie es bei ihm heißt, »der Geruchssinn schlechterdings zu nichts«; Hegel, der nach alter Tradition der Ästhetiken auch seinerseits alle fünf Sinne systematisch im Zusammenhang von Wahrnehmung und Darstellung behandelt, schließt den Geruch zuletzt ganz und gar aus dem Wissen über die Kunst aus.²²

Eine merkwürdige Ausnahmestellung nimmt der französische Philosoph Charles Fourier, ein Zeitgenosse Goethes, ein. Bei ihm – zum

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou de l'éducation*, in: *Œuvres complètes*, Paris 1969, Bd. 4, S. 370.

²⁰ Ebd., S. 415.

²¹ Die Plastik von 1770, in: *Herders Sämmtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. 8. Bd. Berlin 1892, S. 116–163; hier 152f.

²² »Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und des *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke* 13. Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt am Main 1970, S. 61.

ersten Mal in der Geschichte unseres Problems – erlangt das »Aroma« erkenntnistheoretische Würde. Er gründet eine Wissenschaft universeller Art auf das Organ des Geruchssinns und konzipiert das Universum selbst als aus einer »Kopulation der Aromen« hervorgegangen.²³ Als wichtige Stationen auf dem – nach wie vor apokryphen und unter der Oberfläche abendländischer Episteme verlaufenden – Weg einer Privilegierung des Geruchssinns als Organ der Wahrnehmung und Erkenntnis erweisen sich dann wohl die Erkenntnis Konzepte Feuerbachs, der der fleischlosen Philosophie Hegels respektlos einen Mangel an »Nase« bescheinigt, und Nietzsches, der einmal bezeugt, sein ganzes Genie liege in seinen »Nüstern« verborgen, in seinem feinen Gespür für den »Stil« von Erkenntnis: und zwar einer nun metaphorisch verstandenen »Witterung«, im Sinne eines schöpferischen Instinkts, aus dem intuitive Erkenntnis erwächst.

V

Neben die philosophische Reflexion über eine Hierarchie der Sinne als Wahrnehmungsorgane tritt dann freilich auch noch eine zweite: die poetische, in den Texten der Literatur vergegenwärtigte; auch sie weitgehend dem Sinn des Auges als privilegiertem Organ sich anvertrauend. Nur eine schmale, gleichsam »orientalische« Linie scheint sich hier unvermerkt in das Europäische einzuflechten – sie ist, gleich auf den ersten Blick, an der Rezeption des »Hoheliedes« ablesbar: »Köstlich ist der Duft deiner Salbe, dein Name hingegossenes Salböl« (Vers 3).²⁴ Die semitischen Kulturen messen dem Geruch, den Salben und Ölen, den flüchtigen Düften und dem Atem der Gewürze eine bedeutende Rolle im Feld der Wahrnehmung wie im Bezirk der Äs-

²³ »copulations aromales«; Fourier, *Unité universelle*, Bd. IV, S. 242. (Anm. 16)

²⁴ Aufschluß über diese Tradition geben: Marcel Detienne: *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*. Paris 1972; hierzu das Vorwort von Jean-Pierre Vernant: *Zwischen Tieren und Göttern*, in: Jean-Pierre Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Frankfurt am Main 1987, S. 132–169; ferner Jean-Pierre Albert: *Odeurs de sainteté* (Anm. 10); Paul Faure: *Parfums et aromates de l'antiquité*. Paris 1987; Rolf Dragstra: *Der witternde Prophet. Über die Feinsinnigkeit der Nase*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main 1984, S. 159–178; Ulrich Raulff: *Chemie des Ekels und des Genusses*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main 1982, S. 241–258.

thetik zu; und dies wiederum im Gegensatz zur griechischen wie vor allem zur römischen Literatur, wo kaum Geruchsqualitäten in den kulturbestimmenden Diskurs eintreten. Eine Ausnahme bildet hier, aus einer griechischen Tradition abgeleitet, der Geruch von Opferaltären; in ihm öffnet sich eine sakrale Dimension der Wahrnehmung, die den Kontakt zwischen Menschen und Göttern betrifft.²⁵

Wenige Texte in der Geschichte der Literatur sind es, die – wiederum in einem gleichsam unterirdisch verlaufenden Argumentationsfaden in den Gefilden der Poesie – von der Verbindung von Geruchswahrnehmung und Schöpferium sprechen, sie zum Argument einer Ästhetik der Flüchtigkeit und des Aromas machend. Da ist die unvergeßliche Geschichte, die über das musikalische Genie Mozart erzählt wird – ich meine Mörikes Novelle »Mozart auf der Reise nach Prag« aus dem Jahre 1855. Ist diese Geschichte doch einer jener singulären Texte in der ganzen Weltliteratur, dem es wahrhaft gelingt, die Darstellung des schöpferischen Augenblickes selbst als eines Rätsels menschlichen Subjektseins sich zum Gegenstand zu machen und so – im tiefsten Sinne des Wortes – eine ›Schöpfungsgeschichte‹ (am Faden der Sinne) zu erzählen. Diese Geschichte spricht nun aber, ganz und gar aus der Eigenart des Mörikeschen Weltgefühls und seiner eigentümlichen poetologischen Disposition erwachsend, nicht von Vollendung und Überleben im Werk, sondern vom Aufleuchten und Verlöschen des Inspirationsaugenblicks, vom Verströmen und von der Verausgabung in einer Situation verschwenderischer Improvisation, die nichts ist als Flüchtigkeit. Das »Riechwasser« im Reisewagen der Eheleute Mozart, das mitten in der Idylle einer Naturszenerie sich verströmt; das Eindringen des reisenden Komponisten in den Schloßpark; Mozarts Pflücken und bewusstloses Öffnen der Orange, das Einatmen ihres Duftes: ein Schöpfungsaugenblick voll Verschwendung, in dem der Geruch der Frucht – die auch die Frucht des Sündenfalls ist – sinnliche Formkraft und essenzhafte Verfeinerung zum Vergänglichkeitszauber einer Wunschvision verschmelzen läßt, die Gedächtnis und Utopie zugleich ist: jener neapolitanischen Erinnerung Mozarts nämlich, in der Erotik und Kunst aus einer zart-frivolen Kinderphantasie zu quellen scheinen. Es ist ein nie wiederkehrender

²⁵ Albert: *Odeurs de sainteté* (Anm. 10).

Improvisationsaugenblick, von Mörike ins dunkle Licht von Melancholie und Todeswissen gestellt.²⁶

Man hätte sich aber auch Charles Baudelaires zu erinnern, der – in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – in seinen Gedichten, vor allem in den »Blumen des Bösen«, den Geheimnissen des Geruchs nachgegangen ist und dessen Funktion in der Kulturwelt der Moderne zu rekonstruieren sucht, nicht zufällig gerade auf den Spuren des »peintre de la vie moderne«, Constantin Guys.²⁷ Und man hätte an Marcel Proust zu denken, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Geruch der Madeleine, des Muschelgebäcks, und dem Duft des Tees, in den sie getunkt wird, die Erzähl-Kathedrale seiner »Recherche«, eine Kathedrale der Erinnerung aus der Schrift errichtet. Der Geruch ist es, der das Wesen der Dinge weckt und ihnen erst mit Hilfe des olfaktorischen Reizes den Weg in das Kultursystem der Schrift und ihrer verflochtenen Spuren öffnet.²⁸ Valéry wird es noch einmal formulieren: »Les arômes sont appropriés à la vertu principale de chaque substance.«

Für die in den vorliegenden Überlegungen bedeutsamen Zusammenhänge, namentlich aber für die Frage nach der Argumentations-tradition, in der Hofmannsthals Gedicht »Lebenslied« seinen Platz findet, ist noch ein weiterer Autor von kaum zu überschätzender Bedeutung: Joris-Karl Huysmans mit seinem Roman »A rebours« von 1884.²⁹ Was Huysmans in diesem für die europäische Wahrnehmungsgeschichte zentralen Erzählwerk in Szene setzt, mutet wie ein Versuch an, das Experiment Condillacs – als eine serielle Erprobung aller fünf Sinne zur Errichtung einer neuen Ästhetik der Wahrnehmung – unter der Ägide der Jahrhundertwende noch einmal zu wie-

²⁶ Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: Zur Melancholie des schöpferischen Augenblicks. Mörikes Novelle »Mozart auf der Reise nach Prag« und Shaffers »Amadeus«, in: Günter Blamberger u.a. (Hg.): Studien zur Literatur des Frührealismus. Frankfurt am Main u.a. 1991, S. 306–337.

²⁷ Vgl. hierzu das Kapitel »Baudelaire, ou de l'infini, du parfum et du punk« in: Julia Kristeva: Histoires d'amour. Paris 1983, S. 394–422.

²⁸ Gerhard Neumann: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie, in: Walter Strolz (Hg.): Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte. Freiburg 1986, S. 94–150, hier S. 105–120.

²⁹ Joris-Karl Huysmans: A rebours. Le drageoir aux épices. Paris 1975 (série »Fins de Siècle«); Zitatnachweise künftig im Text.

derholen: aber nicht wie bei Condillac anhand des Menschenmodells der griechischen Statue, die dieser als Erkundungsmuster für die ›Normalität‹ des Menschen in einer wissenschaftlichen Welt nutzt; sondern als Experiment auf jenen neurotischen Status der Moderne, dem man den Namen ›Dekadenz‹ verliehen hat. Des Esseintes, der Held des Romans, stellt denn auch – man ist versucht zu sagen: *more geometrico* – sukzessive Experimente auf die verschiedenen Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung an: durch die Privilegierung des Gesichtssinns – anhand der Gemälde Gustave Moreaus; des Tastsinns – im erotischen Feld zwischen Mann und Frau; des Gehörs – in der Wahrnehmung der Musik; des Geschmacks – im kulturästhetischen Feld von Diät und morbider Diätpraxis; und des Geruchs zuletzt – durch Erschaffung und Konstruktion einer künstlichen Welt des Parfums. Wesentlich an all diesen Experimenten ist das Prinzip artifizieller Essentialisierung (»Des Esseintes«) und der Versuch, die aus der Neurose geborenen, halluzinierten Empfindungen in ein künstliches, hochelaboriertes System der Zeichen zu überführen; jener Zeichen, deren Spiel sich in der Transformation in die Buchstaben, in die Grammatik und Semantik, mithin in die sprachliche Stilisierung des Textes vollendet. Die Geruchskunst, so postuliert Des Esseintes, sei an Nuancen ebenso reich wie die Literatur (141). Es komme nur darauf an, das sie entziffernde Organ der Wahrnehmung auch entsprechend zu schärfen. »Il déchiffrait«, wird von Des Esseintes gesagt, »maintenant cette langue, variée, aussi insinuante que celle de la littérature [...]« (194). Man müsse Grammatik und Syntax der Gerüche begreifen und für das Kulturverständnis nutzbar machen (142), fordert Des Esseintes. Die Geschichte der Gerüche, so fügt er hinzu, folge Schritt für Schritt derjenigen unserer Sprache (142). Des Esseintes, so heißt es dann abschließend einmal, studierte und analysierte geradezu die Seele dieser Essenzen, triebe mit diesen ›Textexegese‹ (143):

Des Esseintes étudiait, analysait l'âme de ces fluides, faisait de l'exégèse de ces textes [...] et, dans cet exercice, son odorat était parvenu à la sûreté d'une touche presque impeccable. (196)

Es kann kein Zweifel bestehen, daß Hofmannsthal's Gedichttext des »Lebenslieds« aus der Auseinandersetzung mit dieser dreifachen, hier in Umrissen skizzierten Tradition erwächst: der Geschichte der Wahrnehmung (als einer philosophischen Ästhetik) zum einen, der Geschichte der literarischen Überlieferung und Gestaltung zum anderen und der Geschichte der im Kulturgesehen wirksamen Semiotik der Sinne zuletzt. Was Hofmannsthal – wie in einem großen Resümee der europäischen Kulturentwicklung – noch einmal berührt, ist einerseits die lange, nie endende Auseinandersetzung mit der philosophischen Aufarbeitung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Schöpfung, der Situierung des Ästhetischen im Spannungsfeld zwischen solcher Wahrnehmung und Schöpfung: die Auffindung und Situierungen des Geruchs, als des niedrigsten und verkanntesten aller Sinne, in diesem Feld. Es ist aber gleichermaßen und unter einer zweiten Perspektive die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Literatur selbst, die dem Geruchssinn – im diffizilen Feld zwischen Flüchtigkeit des Sinnlichen und Lesbarkeit der Welt – eine nur periphere Rolle zuschreibt. Und es ist, gerade aus der intimen Kenntnis all dieser Texte von Mörke bis zu Huysmans und Marcel Proust, schließlich und unter einer dritten Perspektive doch immer die Schrift des Textes, auf die das Flüchtige des Aromas zugeordnet, als dessen bloßes Inzitant dieses Aroma verstanden wird: Geruch als Weckung von Phantasie, als Erweckung von Erinnerung und als Ablösung der Empfindungen von ihrem materiellen Substrat; aromatische Essenz, die in das Zeichensystem der Texte transponiert wird und so allererst den Status von Dauer und Verfestigung erlangt: in der Partitur, im Gemälde, im Gedicht oder im Roman. Diese merkwürdige Konstruktion des menschlichen Wahrnehmungsfeldes, daß nämlich Gerüche zunächst und grundsätzlich aus dem semantischen Feld ausgeschlossen sind (Dan Sperber);³⁰ daß sie – im Lauf der menschlichen Entwicklung – in Phantasie umschlagen, bei zunehmend sich vermindender Sinnlichkeit des zivilisierten Menschen (eine These Rousseaus);³¹ daß sie schließlich ein Geflecht apokrypher kultureller Argumentation unterhalb und außerhalb der klassisch-kanonischen Me-

³⁰ Dan Sperber: *Über Symbolik*. Frankfurt am Main 1975, S. 161–172.

³¹ Rousseau: *Œuvres complètes*, Bd. 3 (Anm. 19), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, S. 144.

moria-Ästhetik bilden, und diese gleichsam subvertieren – dies alles ist die dauernde Crux der doppelten philosophischen wie literarischen Rede über eine Ästhetik des Aromas geblieben.

Ganz ohne Zweifel ist es die orientalische Tradition, die mit dem Geruch, der an das Opfer gebunden bleibt, einen Bezug zum Übernatürlichen, zum Heiligen und zum Prinzip des Lebens schlechthin stiftet – man denke an die topischen Vorstellungen vom »Geruch der Heiligkeit«, »odeur de sainteté«;³² ein Bedeutungszusammenhang, der nur gelegentlich in der europäischen Überlieferung aufflackert. Es ist das Verdienst Marcel Detiennes und Jean-Pierre Vernants gezeigt zu haben, daß die Semiotik des Geruchs in der griechischen Welt ambivalent besetzt erscheint: als Opfergeruch, der eine positive Beziehung zu den Göttern stiftet; als Aroma der Erotik, das durch Evokation des Begehrens die Institution der Ehe bedroht. Opfer und Verführung treten auf zwiespältige Weise in ein und demselben Zeichensystem, dem der Aromen, zusammen.³³

Hofmannsthals Gedicht »Lebenslied« wagt – vielleicht ganz und gar als einziges Beispiel innerhalb seiner Texte – einen Gegenentwurf gegen das antike Muster, gerade indem es aus all diesen Quellen wie beißäufig und ganz unvermerkt zu »sprechen« beginnt. Es tut dies ohne die rituelle Stütze des Opfers und seines Brandgeruchs und insistiert auf der zwanglosen Gebärde purer Vergeudung; einer Verausgabung der Sinnlichkeit und des Begehrens, die selbst zum schöpferischen Akt wird: entspringend aus der sanften Verweigerung des Lesens und aus dem Verzicht auf Verzeichnung im Schriftraum der Kultur. Es tut dies auch abweichend von dem griechischen Kontext, in dem das Aroma

³² Albert, *Odeurs de sainteté* (Anm. 10).

³³ »Dieselben duftenden und unverweslichen Substanzen, welche die Erde mit dem Himmel und die Menschen mit den Göttern verbinden, zerstören, wenn sie Männer und Frauen zu intim zusammenbringen, die Ehe [...] Wie ist nun zu erklären, daß in einem derart strengen und kohärenten Codesystem dasselbe Element in zwei homologen und parallelen Institutionen entgegengesetzte Bedeutungen annimmt? [...] In beiden Formen, in denen uns die aromatischen Pflanzen begegnet sind – als Weihrauch, der Götter und Menschen verbindet, und als Duftstoff, der Männer und Frauen zusammenführt –, haben sie durch ihre Mittlerfunktion eine gewisse Ambiguität [...]« Vernant, *Mythos und Gesellschaft* (Anm. 24), S. 155. Diese Überlegungen Vernants finden sich in dem Kapitel »Zwischen Tieren und Göttern. Von den Gärten des Adonis zur Mythologie der aromatischen Pflanzen«, das auf die Studien Marcel Detiennes zur Sinnenwelt der Antike Bezug nimmt.

in zwiespältigen Bezug zur Transzendenz wie zur Erotik tritt. Bei Hofmannsthal setzt sich eine dritte Größe an deren Stelle, die der Kunst; einer Kunst freilich, die nicht an die Kraft bewahrender Erinnerung, der ›Memoria‹, geknüpft wird, sondern an das Vergessen, an Verausgabung und Vergeudung.³⁴ Damit setzt der junge Hofmannsthal – vielleicht nur für einen kurzen ›literarischen‹ Augenblick – einen Gedanken poetisch in Geltung, der erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in Anknüpfung an Nietzsches »Philosophie des Begehrens« von Autoren wie Baudrillard, Bataille, Caillois oder Klosowski zur Sprache gebracht wurde: die Entrückung menschlicher Schöpfung und menschlicher Ausdrucksenergie aus dem Tauschzusammenhang der Kultur und ihrem verewigenden Schriftprinzip, aus dem Feld der Verrechenbarkeit der Werte und der ubiquitären Geltung der Grundfigur des Metaphorischen, als eines figuralen, dauernden geschichtlichen Sinn stiftenden Prinzips. Es sind Gedanken, die ihrerseits an fremde, außereuropäische Gesellschaften und Kulturformen anknüpfen, deren Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse, deren Formen sozialen Verkehrs keinem rationalen Gewinnkalkül – als einer Verrechnung von ›Geist‹ und ›Geld‹ – gehorchen, sondern eine Struktur der Verausgabung enthalten, wie sie Marcel Mauss' Buch »Essai sur le don« so eindrucksvoll zum Thema gemacht hat.³⁵

Hofmannsthals Aufmerksamkeit hat immer wieder Phänomenen dieser Art gegolten. Seine Essays bezeugen es. So hat er etwa im Bereich des Tanzes und namentlich seiner außereuropäischen Formen solchen Vorstellungen nachgespürt, und er hat einzelne Gestalten, gleichsam anthropologische Muster der europäischen Kultur, aufgesucht, die solchen Prinzipien der Verausgabung jenseits allen Tauschwertes nahestehen. In »Ad me ipsum« werden sie einmal aufgezählt: der Verschwender, der Wahnsinnige, der Abenteurer, der Schwierige.³⁶ Das Gedicht »Lebenslied« aber geht über eine solche bloß dem Phänomen geltende Aufmerksamkeit hinaus; denn es ›zeigt‹ diese

³⁴ Ähnlichen Überlegungen, freilich abgelöst von dem Motiv des Aromas, geht Jean Starobinski in seinem Ausstellungskonzept des Centre Pompidou nach. Jean Starobinski: Gute Gaben, schlimme Gaben. Die Ambivalenz sozialer Gesten. Frankfurt am Main 1994.

³⁵ Marcel Mauss: Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Paris 1925.

³⁶ A, S. 211–244.

Struktur selbst als ›Gestus‹, als Habitus des Ausdrucks, als vollkommene, der europäischen Kultur entrückte Gebärde, die – zwar ihrerseits noch Sprache – doch den sprachlichen Anspruch auf Lektüre der Welt preisgibt: ein lächelndes Sich-Lösen von allem Besitz und aus aller Bindung. Es ist »Kunst des Nicht-lesens«, als Akt souveräner sprachlicher Vergeudung in Szene gesetzt; ein poetisches Geschehen, das Verzicht darauf leistet, Sein in Sinn zu überführen, das Gut der Kultur in überdauernden Zeichen zu horten und zu archivieren.

VI

Um das Besondere und vielleicht Unvergleichliche des Hofmannsthalschen Experiments noch deutlicher ins Licht zu rücken, möchte ich die Aufmerksamkeit auf ein Gedicht Rainer Maria Rilkes lenken, das zwölf Jahre nach dem »Lebenslied« entstand, das, wie dieses, auf das Phänomen des Geruchs gerichtet ist und das sich mit eben diesem poetisch auseinandersetzt. Es läge nahe, im Werk Rilkes, der von ähnlichen Erfahrungen geprägt ist wie Hofmannsthal, der ähnlichen Krisen ausgesetzt war wie dieser, auch vergleichbare Experimente zu erwarten, was die Problematik der Wahrnehmung, was die Bedeutung sinnlicher Erfahrung und ihrer suggestiven Flüchtigkeit, was schließlich den Entwurf einer neuen, aus den Aporien der Sprach- und Wahrnehmungskrise erwachsenden poetischen Sprache angeht. Rilkes sogenannte »Dinggedichte« werden gern unter solchen Auspizien gelesen.

Ich möchte versuchen, diese – aus ähnlichen Vorbedingungen erwachsende, aber grundsätzlich von Hofmannsthals Fassung des Themas abweichende – poetische Struktur und ihren Zusammenhang mit dem Problem der Wahrnehmung an Rilkes Gedicht »Persisches Heliotrop« von 1908 zu verdeutlichen.³⁷ Das Gedicht lautet:

Es könnte sein, daß dir der Rose Lob
zu laut erscheint für deine Freundin: Nimm

³⁷ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1. Frankfurt am Main 1962, S. 630f.

das schön gestickte Kraut und überstimm
mit dringend flüsterndem Heliotrop

den Bülbül, der an ihren Lieblingsplätzen
sie schreiend preist und sie nicht kennt.
Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett –:

so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube
und mischen, daß sie fast davon verschwimmt,
die Stille mit Vanille und mit Zimmt.

Auf den ersten Blick, der seiner Thematik gilt, ließe sich dieser Text ohne weiteres als ein Liebesgedicht lesen: sich einreihend in die europäische Tradition jener »Laudes«, die, von Franz von Assisi über Jacopone da Todi bis zu Shakespeare oder Gabriele d'Annunzio, das Lob des oder der Geliebten singen. Formal gesehen stellt das Gedicht sich in die Tradition des Sonetts als eines literarischen Diskurses über Bedingungen und Möglichkeiten einer Liebessprache schlechthin, wie sie der Petrarkismus begründet hatte; freilich in einer charakteristischen Variante. Denn Rilke setzt, mit spielerischer Reimvarianz, die beiden Terzette des klassischen Sonetts als Mittelstrophe, welche von dessen beiden Quartetten gleichsam umrahmt wird: einen Prozeß der Argumentation auslösend, der vom Thema der Liebes-Sprache über die Schwelle einer gleichsam enharmonischen Verwechslung von Sprache und Aroma in das zweite Thema des Duftes und seiner erotisch-poetischen Evokationskraft mündet.

So könnte man denn mit einigem Recht behaupten, daß »Persisches Heliotrop« als ein Gedicht aufzufassen sei, das, wie zahllose andere der lyrischen Tradition, auf der Suche nach einer Liebessprache und deren Inbegriff ist, und den Satz »ich liebe dich« im strengen Bewußtsein seiner mimetischen Unmöglichkeit nachspricht:³⁸ mithin in jener

³⁸ Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977, Stichwort »je t'aime« S. 175–183; »comme profération, *je t'aime* n'est pas un signe, mais joue contre les signes«, S. 182.

Krise angesiedelt sich zeigt, die die Sprach-Krise schlechthin ist, ein Unsagbarkeitstopos, wie er im Buche steht. Rilke greift hierbei denn auch auf ein altes topisches Modell aus diesem Kontext zurück: das Idiom der Blumen als eine den Doppelbindungen der Sprache ent-rückte Form des unmittelbar sinnlichen Ausdrucks, gesättigt mit Farben und Düften, die die Stelle von Worten einnehmen und für diese zu sprechen vermögen. Rilke knüpft aber auch mit ›Rose‹ und ›Bülbül‹, der orientalischen Nachtigall, an Goethes im »west-östlichen Divan« erfundene künstliche Liebessprache solcher Floralität an: die ›Anthologie‹ (›Blüten-Lese‹) der Rhetorik. Vermittelt durch Goethe und womöglich durch Rückerts Orientalisieren klingt so zugleich noch eine sekundäre intertextuelle Reminiszenz an: das Liebesgespräch zwischen Rose und Nachtigall, wie es aus der persischen Dichtung, aus den Gedichten eines Hafis und deren Erneuerung durch Goethe geläufig ist; als ein Rühmen der Geliebten.

Aber noch eine weitere, an das topische Thema des Findens einer Liebessprache anknüpfende literarhistorische Evokation ist in Rilkes Gedicht wahrnehmbar: Es ist die Anspielung auf Heinrich von Kleist. Kein Autor hat wie dieser in seinen Werken wie in seinen Briefen alle nur denkbaren Explorationen dieses Problems der Findung einer Liebessprache in Szene gesetzt: so beispielsweise in der »Familie Schrof-fenstein«, so in der »Penthesilea« und im »Käthchen von Heilbronn« – bis hin zur ergreifenden ›Todeslitanei‹ der letzten Briefe.³⁹ Für den hier angesprochenen Zusammenhang ist wohl die Szene II,1 aus dem »Käthchen von Heilbronn« von größter Bedeutung. Man könnte diesen Monolog des Grafen Wetter vom Strahl als die Urszene der Kleistschen Bemühungen um die ›Erfindung‹ einer Liebessprache lesen. Wetter vom Strahl durchforscht das Arsenal der überlieferten Sprache nach geeigneten Ausdrucksmustern: »Ich will meine Mutter-sprache durchblättern, und das ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung, dergestalt plündern, daß kein Reim-schmied mehr, auf eine neue Art, soll sagen können: ich bin betrübt.« (674–678) Wetter schickt sich an, »alle Phiolen der Empfindung«, die in diesem Archiv gelagert sind, zu öffnen, und ihren Duft freizusetzen.

³⁹ Gerhard Neumann: Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists, in: Freiburger Universitätsblätter 25. Jg. (1986) Heft 91, S. 9–31.

Dabei stößt er auch auf das ›orientalische‹ Argument des Aromas, dessen sich Rilke dann in seinem »Heliotrop«-Gedicht mit der Formel vom »hindüftenden Himmelbett« erinnern wird: »Warum kann ich dich nicht aufheben«, wendet er sich an das abwesende Käthchen, »und in das duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter, daheim im Prunkgemach, aufgerichtet [...] Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird!« (688–694)

Das ursprünglich so naheliegende (und durch die literarischen Reminiszenzen gestützte) Argument, daß es sich bei Rilkes »Persischem Heliotrop« um ein Liebesgedicht handeln könnte, wird freilich relativiert durch den distanzierenden Sprachgestus des Textes: die Anrede nicht des Liebenden an die Geliebte, sondern die Suggestion einer bestimmten Sprechhaltung durch einen Dritten, geradezu in Gestalt eines Artikulationsprogramms: »Es könnte sein, daß Dir der Rose Lob / zu laut erscheint für Deine Freundin [...]«. Ob dieses Du, das hier angesprochen wird, wirklich ein Dritter oder doch nur ein anderer Erster, nämlich der liebende Autor selbst ist, der sich ermahnt, in seinem Rühmen behutsam zu sein, bleibt jedenfalls offen. Hofmannsthals »Lebenslied« bedient sich übrigens des gleichen distanzierenden Anredegestus: »Den Erben laß verschwenden ...«. Ich deute diesen Abstand stiftenden Habitus als poetologische Gebärde, die – mit den Worten von Rilkes Gedicht – das Erotische »überstimmt«. Es ist die Suggestion eines zu erzielenden Sprechtons und Sprechaktes, der im Konjunktiv vorgetragen wird: »Es könnte sein [...]«; seinerseits gefolgt von einer Aufforderung: »Nimm / das schön gestickte Laub [...]«; und abermals gefolgt von einer Begründung, die – wie so häufig bei Rilke – die Form eines Vergleichs, einer ›Kehre‹ gleichsam, nicht aber eines ableitenden Begriffs hat:

Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt,
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett – :

so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidenen Traube [...]

Der Rat des Sprechenden richtet sich – im wahrsten Sinne des Wortes – auf eine neue Ästhetik: auf die Nutzung der Wahrnehmung durch den (liebenden?) Dichter; auf die Umsetzung dieser Wahrnehmung in Darstellung, in poetische Sprache.

Damit bringt aber Rilke noch einmal – wie schon Huysmans in seinem Roman – jenes Condillac'sche Experiment ins Spiel, in dem die Erkenntnis- und Darstellungskraft der fünf Sinne auf die Probe gestellt wird. Es sieht fast so aus, als habe sich Rilke sogar durch Huysmans' problematischen Helden Des Esseintes unmittelbar inspirieren lassen. Dieser härtet sich nämlich – im 10. Kapitel von »A rebours« – durch eine Reihe von Fingerübungen für die zuletzt voll Kunstverstand ins Werk gesetzte Herstellung seines Parfum-Kunstwerks:

So wie Balzac, der von dem gebieterischen Bedürfnis besessen war, viel Papier zu schwärzen, um sich in Fahrt zu bringen, erkannte des Esseintes die Notwendigkeit, zunächst Fingerübungen in Form einiger unwichtiger Arbeiten aufzunehmen; er wollte Heliotrop herstellen und wog Mandel und Vanillearomafläschchen in der Hand; dann änderte er sein Vorhaben und beschloß, es mit der duftenden Wicke zu versuchen.

Die Wendungen, die Verfahrensweisen waren ihm unbekannt, er ging tastend vor; alles in allem dominiert im Wohlgeruch dieser Blume der Pomeranzenduft, er versuchte mehrere Zusammenstellungen und gelangte schließlich zu der richtigen Note, indem er dem Pomeranzenduft Tuberose und Rose hinzufügte, die er mit einem Tropfen Vanille band.

Die Unschlüssigkeit zerstreute sich, ein leichtes Fieber packte ihn; er war zur Arbeit bereit. Er stellte noch Tee zusammen, indem er Cassia und Iris mischte, dann entschied er sich, seiner selbst sicher, voranzuschreiten und einen schmetternden Satz zu landen, dessen hoffärtiges Tosen das Flüstern des arglistigen Mandelaromas, das noch immer in seinem Zimmer umher-schlich, niederschlug.⁴⁰

Nicht nur das Spiel der Duftnoten Heliotrop, Vanille und Rose, sondern auch die Klangkonstellation von Schrei und Flüstern ist hier – wie bei Rilke – in ein Experimentierfeld sinnlicher Wahrnehmung

⁴⁰ Dt. Übers. von Viktor Henning Pfannkuche; »[...] il se déterminà à marcher de l'avant, à plaquer une phrase fulminante, dont le hautain fracas effondrerait le chuchotement de cette astucieuse frangipane qui se fanfilait encore dans sa pièce.« (195)

versetzt, ein Spiel, in dem es darauf ankommt, Duftnoten in Worte, Sätze und syntaktische Konstruktionen zu bringen, sie mithin in ein anderes Medium zu übersetzen. Rilkes Gedicht verfährt nicht unähnlich, nur ist das Spiel der Sinneswahrnehmungen, das Rilke daraus entbindet, komplizierter. Das Gedicht beginnt mit dem Organ des Gehörs, dem allzu lauten Lob der Rose, dem ein dringendes Flüstern – statt eines schreienden Preisens – als angemessen entgegengesetzt wird. Dieses Flüstern mündet schließlich in die »Stille« der letzten Zeile des Gedichts, deren serener Weitung freilich ein »still« in der Mitte des Gedichts schon den Weg geöffnet hatte. Eine zentrale Vorstellung ist dann die des »Überstimmens«, einer Klangfigur, in der Laut und Leise sich ineinander verflechten. Nach dem Gehör erst kommt der Gesichtssinn ins Spiel, und zwar in jenem Augenblick des Gedichts, wo vom »gestickten Kraut« die Rede ist; einer im übrigen exakten biologischen Beobachtung, die der Behauptung rechtzugeben scheint, Rilke habe sich zur Information über Blütenstand und Blattstruktur eines Lexikon-Artikels bedient;⁴¹ wo aber sprachlich auch die »Sterne« in der »seiden Traube« evoziert werden, die sich »vor dem gesteppten Laube« abheben. Gestickt – gesteppt – und wie von Seide: Es ist das Bildfeld der Textur, dem Stoff wie dem sprachlichen Text eigen, das hier in den Mittelpunkt rückt. An dieser Stelle des Gedichts vollzieht sich denn auch eine erste Orientierung auf die Verwandlung von sinnlicher Wahrnehmung in Schrift. Diesem artifizell verflochtenen Feld der ›Textur‹ wird aber, ineins damit, auch Farbigkeit zugesprochen: das (Blau-)Violett – oder ›Heliotrop‹.

Als drittes Medium sinnlicher Wahrnehmung treten alsbald Geschmack und vor allem Geruch hinzu: die Süße der Worte, zwischen Lautgestalt und Kalligraphie erblühend: Heliotrop, hindüftend »mit Vanille und mit Zimt«. Der Tastsinn allein – das Herdersche Kapitalorgan von Wahrnehmung und Kulturstiftung – bleibt ausgespart; ganz ohne Zweifel ein Symptom für Rilkes vielgerühmtes Prinzip

⁴¹ Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk. Von August Stahl unter Mitarbeit von Werner Jost und Reiner Marx. München 1978, S. 243; Anregung durch zwei Beschreibungen in Lexika nach der Auffassung von Wolfgang Müller: Rainer Maria Rilkes ›Neue Gedichte‹. Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim 1971; durch Kierkegaard nach Hans Berndt: Rainer Maria Rilkes ›Neue Gedichte‹. Versuch einer Deutung. Bonn 1957; vgl. noch Brigitte L. Bradley: Rainer Maria Rilkes Der neuen Gedichte anderer Teil. Bern 1976.

»gegenstandsloser Liebe« (– wie übrigens auch in Hofmannsthals Gedicht der Tastsinn fehlt).

Bestimmendes Merkmal dieses Vorgangs sinnlicher Schichtung im Wechselprozess von Wahrnehmung und Darstellung ist dann die Struktur der Überlagerung: des »Überstimmens«, wie der Text so schön sagt. Es ist ein gleitender Vorgang der Überlagerung akustischer Vorgänge (»laut« und »leise«) durch solche des Optischen (»Licht« und »Dunkel«; »Violett«) und durch jene anderen schließlich des Olfaktorischen (Heliotrop – in dem »Vanille« und »Zimt«, als Gegensätze im Feld des Geruchs, ineinanderspielen):⁴² Blumen unten und Sterne oben, die, von einem künstlichen Himmel herabgesenkt, sich mit dem Irdischen vermischen.

Wohl am bedeutendsten aber in diesem kunstvollen Spiel des Überstimmens der Klänge durch das Licht, des Lichts durch den Geruch und Geschmack ist zuletzt die Verwandlung der sinnlichen Wahrnehmung in Schrift. Hier dürfte eine dritte intertextuelle Anspielung ihre Wirkung entfalten, jene legendäre letristische Phantasie nämlich, die Rimbaud in seinem Gedicht »Voyelles« von 1883 entfaltet hat:

A noir , E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes [...]»⁴³

Wenn nach dieser sensoriiellen Farbgrammatik »I« rot und »O« blau bedeuten, so ergibt, *farbtechnisch* gesehen, deren Vermischung »violett«; *phonetisch* gesehen verbinden sich, im gleichen Zug, »I« und »O« zum Diphthong »IO« im Wort »Violett«. Wenn in dieser ersten Überstimmung die Farbe in Klang und Buchstabe umspringt, so parallel hierzu die Farbe Violett ihrerseits, in einem zweiten Register, in den Duft des Heliotrops: Und zwar wiederum durch ein Klangspiel. Denn der aus »I« und »O« gebildete Laut, der auf eine Farbqualität deutet, wird zu-

⁴² Zum technischen Hintergrund der Geruchsphänomene vgl. Anne Sibylle von Blomberg: Die Welt der Düfte. München 1990. Ferner: Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank. Bonn 1995 (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum Bd. 5); Günther Ohloff: Irdische Düfte, himmlische Lust. Kulturgeschichte der Duftstoffe. Frankfurt am Main und Leipzig 1996.

⁴³ Rimbaud, Œuvres complètes, S. 103. (Anm. 1)

gleich in die Klangformel eines Parfums umgesetzt und eingeschmolzen: »heliotrop« bezeichnet ja in der Tat beides, die Farbnuance wie die Geruchsqualität – eine Buchstaben-Hochzeit im »stillen Himmelbett«, wie der Text Rilkes sich ausdrückt.

Das Spiel, das Rilke in seinem Gedicht in Gang setzt, ist nicht wie bei Hofmannsthal ein gegen das Erinnern des Erbes und der Schrift sich entfaltender Akt der Vergeudung von Duft und Aroma, ja der verschwenderischen Verausgabung, sondern vielmehr ein poetisches Ereignis des Äquivalententausches, der Überstimmung des einen sensorischen Registers durch das andere, der Verschmelzung mit dem anderen; es ist ein Spiel serieller Figuralisierung, der Übersetzung von Sinneswahrnehmung in Sprache, von Literalsinn in Figuralisinn. Worte werden zu Metaphern der Düfte und Farben; Düfte werden zu Gleichnissen der Worte; Klänge werden zu Übersetzungen von Farben und Düften. »Heliotrop«: Das Wort bedeutet »Sonnenwende«; es spricht vom Gesicht der Blume, das sich dem Gestirn zuwendet, vom Gestirn am Himmel aber auch, das durch seine sphärische Bahn das Blütenantlitz bewegt. Das Wort »Heliotrop« wie das Phänomen, dem es gilt, sind dem Gesetz der Korrespondenz, der differentiellen Verschiebung und Wechselrepräsentanz unterworfen: Stern und Blume – Blume als Stern, Stern als die Blume »Heliotrop« – in einem nicht enden wollenden Übersetzungsspiel. Dies und nichts anderes sagt auch Rilkes Gedicht. Das Gedicht »Persisches Heliotrop« ist ein Wort-Spiel im ausgezeichneten Sinne. Es handelt von der Figuralität der Sprache und setzt das Bewußtsein solcher Figuralität mit hoher Kunst in Szene. Jacques Derrida hat in einer sprachphilosophischen Beobachtung den Vorgang, der sich hier ereignet, mit großer Präzision ausgedrückt:

Métaphore veut donc dire héliotrope; à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil.⁴⁴

Man hat mit Recht bemerkt, daß es sich bei Rilkes dichterischem Verfahren um eine Poetik des »Vorwands« handelt und hat damit einen

⁴⁴ Jacques Derrida: *Marges de la Philosophie*. Paris 1972, S. 247–324, hier S. 251.

von Rilke selbst stammenden Begriff aufgenommen:⁴⁵ das Sichtbare, das als Vorwand des Unsichtbaren dient, das Sagbare, das als Vorwand des Unsagbaren erscheint. In Rilkes »Persischem Heliotrop« erscheint »Aroma« als Vorwand des Textes selbst, des in ihm befestigten Paradoxes der Darstellung des Nicht-Darstellbaren, in einer doppelten Übersteigerung zugleich gekleidet in den Vorwand einer »Sprache der Liebe«, die keinen Gegenstand hat.⁴⁶

VII

Während Rilkes »Persisches Heliotrop« das »Aroma«, die sinnlichen Qualitäten des Geruches zu nutzen sucht, um der Sprache in einem Spiel sich überschichtender Figurationen neue Möglichkeiten des Ausdrucks abzugewinnen, wird in Hofmannsthals »Lebenslied« das Hermetische des Gedichtes selbst zum Zeichen des verschwundenen Erbes, der Absage an die Lektüre des Überlieferten. Hofmannsthals poetischer Entwurf wird für *einen* signifikanten Augenblick zu einer im Gedicht und ins Gedicht gefaßten Ästhetik des Flüchtigen. Freilich: Es bleibt in der Tat nur eine Episode im faszinierenden Feld der Wahrnehmungskrise um 1900. Sehr bald schon ist Hofmannsthal in und mit seinen Texten dann andere Wege gegangen.

Aber auf der Wende zum 21. Jahrhundert, an der sich eine Wahrnehmungskrise ganz anderer Art zu artikulieren beginnt, erwacht erneut ein merkwürdiges Interesse an jenem Wahrnehmungs-Gesche-

⁴⁵ Anthony R. Stephens: Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins. Bern und Frankfurt am Main 1974. »Der Bereich der Vorwände«, S. 133–161.

⁴⁶ Das Motiv des Heliotrops – in dem sich die Momente von Duft und Farbe, Blume und Text, Materialität und Metapher kreuzen – gehört zu den Lieblingsvorstellungen der Autoren des endenden 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende. Es sei nur an Zolas Roman »L'Œuvre« (1886), an Maeterlincks Einakter »Les Aveugles« (1891), an Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht« (1895) und an Heinrich Manns »Das Wunderbare« (1897) erinnert. Eine Sonderstellung in dieser Konfiguration der verschiedensten Texte spielt Theodor Fontanes »Effi Briest« (1894/95), wo das leitmotivisch wiederkehrende Heliotrop in ein komplexes Bedeutungsspiel eintritt. Vgl. hierzu den freilich wenig ergiebigen Aufsatz von Klaus Dieter Post: »Das eigentümliche Parfüm des Wortes«. Zum Doppelbild des Heliotrop in Theodor Fontanes Roman »Effi Briest«, in: Walter Seifert (Hg.): Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag. Köln/Wien 1987, S. 47–54.

hen um 1900 und seinen ästhetischen Konsequenzen. Italo Calvinos Erzählung »Der Name. Die Nase« (1983) zeugt davon so gut wie Patrick Süskinds spektakulärer Romanerfolg »Das Parfüm« (1985) und Michel Tourniers Erzählung »La légende des parfums«, die sich in seinem 1989 erschienenen Novellenzyklus »Le médianoche amoureux« findet.

Botho Strauß hat in seinem Essay »Beginnlosigkeit« von 1992, der die Wahrnehmungskrise unserer Tage in den Blick nimmt, einen Rückblick – gleichsam als Vorblick auf das 21. Jahrhundert – auf Hofmannsthal gewagt. Er schreibt von dem Menschen unserer Epoche:

Er sehnte sich nach dem TEXT vor der Schrift, der Botschaft vor dem Code, dem Fleck vor der Linie, er sehnte sich nach einem Verstehen von nicht absehbarem Entgleiten, auf dessen Welle das Bewußtsein dahintreiben konnte ohne Ziel und Schlußfolgerung, ohne verfrühte Figürlichkeit, nach Sätzen mit diffusem Hof und Hall und solchen, die einander sogleich in Vergessenheit senkten.⁴⁷

»Kunst des Nicht-lesens«: Es ist eine Forderung, die auch dem heutigen Kulturbewußtsein nicht fremd zu sein scheint.

⁴⁷ Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München 1992, S. 19f.