

Carlpeter Braegger

Dem Nichts ein Gesicht geben Hofmannsthal und die künstlerische Avantgarde

Bleistiftstriche so wie Worte: Hineinschneiden in den Raum, um dem Nichts ein Gesicht zu geben.

Hugo von Hofmannsthal¹

... in Tat und Wahrheit sind ja die Kristalle des Wortes gleichermaßen in Auflösung begriffen wie die Kristalle der Körpergestalt... in einem Bild von Picasso.

Nikolaj Berdjajew²

Das Neue entstand jedoch nicht unter Aufhebung des Alten, wie man gemeinhin annimmt, sondern in der begeisterten Reproduktion des Vorbildes.

Boris Pasternak³

I »Die dumpfen Lügen der Tradition« – Avantgardismus beim frühen Hofmannsthal

Hofmannsthal und Majakowskij. Hofmannsthal und Picasso. Hofmannsthal und Malewitsch. Hofmannsthal und Beuys. – Was Hofmannsthal seinem Chandosbrief nachgerufen hatte – »fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen« (BW Andrian 161) –, kann als Leitsatz gelten für den vorliegenden Beitrag,⁴ der Hofmannsthal mit Namen in Verbindung bringt, von denen man bisher ziemlich genau wußte, wie wenig sie mit diesem Dichter zu tun haben.⁵

Im Dezember 1912 erschien in Moskau unter dem polemischen und zugleich programmatischen Titel »Eine Ohrfeige dem öffentlichen

¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe 436f.

² Nikolaj Berdjajew, Picasso. In: Picasso in Russland. Hg. von Felix Philipp Ingold. Zürich 1973, S. 42.

³ Boris Pasternak, Geleitbrief. Entwurf zu einem Selbstbildnis. Frankfurt a.M. 1986, S. 125.

⁴ Für unermüdlichen Rat in »russischen Dingen« danke ich Felix Philipp Ingold. Er hat in vielen Gesprächen und im brieflichen Gedankenaustausch das Zustandekommen dieses Beitrags entscheidend gefördert. Anregungen verdanke ich im weiteren Georg Quander (vgl. seinen Bericht über »Das Schweigen des Lord Chandos – eine musikdramatische Hommage à Hugo von Hofmannsthal«. In: HF 8, 1985, S. 217-232).

⁵ Vgl. Peter-Klaus Schuster, Der Mensch als sein eigener Schöpfer. Dürer und Beuys – oder: das Bekenntnis zur Kreativität. In: Zum Tode von Joseph Beuys. Bonn 1986, S. 17.

Geschmack« das erste Manifest des russischen Kubofuturismus.⁶ Zu den Mitverfassern der radikal traditionsfeindlichen Deklaration der neuen *Dichterrechte* gehörte, neben Chlebnikov, Krutschonych und David Burljuk, auch der damals neunzehnjährige Kunststudent Wladimir Majakowskij, welcher kurz zuvor »völlig unverhofft zum Dichter«⁷ geworden war – und zwar so:

Ein junger Mensch fühlte in sich Kraft, was für eine, wußte er nicht; er machte den Mund auf und sagte: »Ich!« Gefragt »Wer – ich?«, antwortete er: »Ich: Wladimir Majakowskij.« – »Und Wladimir Majakowskij ist wer?« – »Ich!« Nichts weiter zunächst. Und weiter, dann – alles. Da ging es denn los: »Wladimir Majakowskij – der, der ›ich‹ ist.« (Marina Zwetajewa)⁸

Hofmannsthal besaß kein »hartes Mundleder« (D IV 10), und er fragt ein Leben lang: »Wer ist das: ich? Wo hats ein End?« (D IV 379). Zur Großmäuligkeit des jungen Majakowskij – »Die Welt andonnernd aus der Wucht meiner Kehle, / schreit ich, ein schöner Kerl, / zweiundzwanzigjährig.«⁹ – läßt sich kein stärkerer Kontrast denken als die virtuose Schüchternheit des zweiundzwanzigjährigen Hofmannsthal, der es im April 1896 für »möglich« hält,

daß ich einmal Bücher schreiben werde, die, ohne besonders groß zu sein, sich von allen andern unterscheiden. Es ist auch möglich, daß ich mit der Zeit ganz aufhöre, irgend etwas niederzuschreiben, und meinen Enkerln die paar Sachen, die ich vor dem zwanzigsten Jahr gemacht habe, als eine sonderbare Erbschaft hinterlasse. (...) Ich möchte auch manchmal wissen, ob ich jung sterben werde, oder lange und einsam weiterlebe, oder eine große Macht über die Seelen der Menschen erlange, wie ich mir das früher manchmal als möglich vorgestellt habe. (B I 181)

Die Zeit des jungen Hofmannsthal war nicht »jung und täppisch«, sondern »gedankenzerwühlte(s), fiebernde(s) Fin-de-siècle(s)«. (B I 10) 1890 heißt es in einem Brief des Gymnasiasten:

⁶ Im Originaltext nachgedruckt in »Manifesty i programmy russkich futuristov« (Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen), hg. von Vladimir Markov, München 1967, S. 50–51. Vgl. Felix Philipp Ingold, Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München 1992, S. 145 f.

⁷ Wladimir Majakowskij, »Ja sam« (Ich selbst), zitiert nach Felix Philipp Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 145 und 169.

⁸ Marina Zwetajewa, Epos und Lyrik des zeitgenössischen Russland. Wladimir Majakowskij und Boris Pasternak. In: M. Z., Ausgewählte Werke. München 1989, Bd. 2, S. 284.

⁹ Wladimir Majakowskij, Wolke in Hosen (1915). In: W. M., Werke Frankfurt a.M. 1980, Bd. II/1, S. 9.

Aber Denken hier, das geht nicht (...) und Schaffen, Gestalten, das ginge noch weniger. Göttliche Gedankendämmerung, ein Durcheinanderwogen halbverklungener Töne, Mitklingen halbverrosteter Saiten, Stimmung! Stimmung!! Stimmung!!! (Ebd.)

Majakowskij begann, indem er sich zeigte, mit Lautstärke.¹⁰ Hofmannsthal begann, indem er sich verheimlichte, sich verbarg.¹¹

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formeln,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden... (GLD 44-45)

Loris, das Pseudonym des jungen Hofmannsthal,¹² steht denn auch in der Literaturgeschichte nicht für Umbruch und Revolte, sondern für »seltsam prächtige(n) Verse« (Rilke),¹³ für »ein betäubendes Ereignis« (Benn)¹⁴. Doch : der »Wunderknabe LORIS« (Dehmel)¹⁵ – mißgünstige Zeitgenossen sprachen von einem Infantentypus mit offensbaren Verfalls-

¹⁰ Vgl. Marina Zwetajewa, Epos und Lyrik..., wie Anm. 8, S. 284.

¹¹ 1890 notiert Hofmannsthal: »Ich habe eine eigentümliche Scheu davor, einen starken Eindruck zu bekennen; was mich am tiefsten berührt, behandle ich oft so obenhin, daß viele Leute irregeführt werden. Es ist das eine Art Eitelkeit, sich nie überwältigt zu zeigen, die mir übrigens viel Freude verderben wird.« (GW RA III 316).

¹² – »Jedes Pseudonym ist unbewußt eine Absage an Nachfolge, Nachkommenschaft, Sohnschaft«, sagt Marina Zwetajewa, »ist vor allem Verzicht auf den Vatersnamen (...) Aber nicht nur vom Vater ein Abrücken, sondern (...) ein sich Lossagen von allen Wurzeln (...) *Avant moi le déluge!* Ich bin selber wer!«, Marina Zwetajewa, Ein gefangener Geist (Meine Begegnung mit Andrej Belyj), in: M.Z., Ein gefangener Geist. Frankfurt a.M. 1989, S. 233f.

¹³ Zit. n. BW Rilke 9.

¹⁴ In seinem Vortrag »Altern als Problem für Künstler« (1954) sagt Benn: »Nie wieder erreichen können, was man einmal war (...) zum Beispiel Swinburne: mit neunundzwanzig Jahren war er ein betäubendes Ereignis, dann schrieb er unentwegt weiter und als er mit zweihundriezig Jahren starb, war er ein fruchtbarer anregend dichtender Mann. Von Hofmannsthal könnte man Ähnliches sagen: Der Weg von den Gedichten des zwanzigjährigen Loris zu den politischen Verworrenheiten des Turms des Fünfzigjährigen war der Weg der Speisung der Fünftausend zum Einsammeln der Brocken.« G.B., Gesammelte Werke in vier Bänden. Wiesbaden 1965. Bd. 1, S. 561f.

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal/Richard Dehmel. Briefwechsel. In: HB 21/22, 1979, S. 12.

zeichen¹⁶ – hatte sich seinen Dichternamen nicht auf »mystische Weise« zusammengezaubert, wie Richard Dehmel vermutete;¹⁷ der junge Dichter drapierte sich mit dem Namen eines russischen Generals, eines »martialischen Leiters und Opfers der großen Politik«;¹⁸ General Michail Tariélovic Loris-Mélikov.¹⁹ Und er verstand sich als ein Mann des »Kampfes«,

ringend nach neuen, lebensvollen Formen, dem lebensquellenden Ausdruck, der ungeschminkten subjektiven Wahrheit, der Befreiung von konventioneller Lüge in ihren tausend tödlichen Formen (...)²⁰

Zwar gibt es bei Hofmannsthal keine »Tagesbefehle an die Kunstar mee« (Majakowskij)²¹, und es fehlt das von der Avantgardebewegung der Moderne hochgehaltene (und durchgesetzte) Innovationspostulat, es fehlt die Zukunftseuphorie und es fehlt die Polemik – Polemik ist »ungentlemanlike; man denkt sich ›Schwein‹, aber man polemisiert nicht.« (B I 79) Doch findet man beim jungen Hofmannsthal durchaus zarathustrischen Hochmut.²² Am 9. Juli 1891 schreibt der siebzehnjährige Hofmannsthal aus Bad Fusch, Pinzgau, »1143 m über der Meeresoberfläche, Barometerstand 674«, an Richard Beer-Hofmann:

Ich sitze im naßkalten Nebel, denke an nichts und mache Verse dazu. Außerdem lese ich Gogol, Schopenhauer (...) und eine provençalische Grammatik. Mir ist sehr leid, daß ich lauter neue Krawatten mithabe, denn

¹⁶ Vgl. Loris. Die Prosa des jungen Hofmannsthal. Berlin 1930. Nachwort von Max Mell, S. 272.

¹⁷ BW Dehmel, wie Anm. 15, S. 12.

¹⁸ Vgl. Martin Stern, Über Hofmannsthals Pseudonym »Loris«. Aufgrund eines Hinweises von Max Mell mitgeteilt von M.S. In: HB 8/9, 1972, S. 181-182.

¹⁹ General Michail Tariélovic Loris-Mélikov. Aus armenischem Grafengeschlecht, Held des türkisch-russischen Krieges, Generalgouverneur von Charkov, war nach dem Attentat auf Zar Alexander II. mit diktatorischen Vollmachten ausgestattet worden. Er starb 1888 in Nizza. Begraben ist er in Tiflis.

²⁰ Brief an Eduard Michael Kafka (1890). Zitiert nach Werner Volke, Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1967, S. 21.

²¹ Wladimir Majakowskij, Tagesbefehl Nr. 2 an die Kunstar mee. In: W.M., Werke, wie Anm. 9, Bd. I/1, S. 73.

²² Der »Adler-Mut«, der Nietzsches Zarathustra fordert, der zarathustrische Hoch-Mut, ist »(genauso wie der Über-Mut des Ikarus) der Tradition schlechthin entgegengesetzt, er leugnet jedes Vorbild, jede Vaterschaft, er postuliert die Schöpfung aus dem Nichts, er ist ganz Wille, ganz Zukunftsentwurf«. (Felix Philipp Ingold, Der Autor im Flug. Daedalus und Ikarus; Könnerschaft und Inspiration. In: F.P.I., Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 36).

es ist niemand hier, der sie versteht. (...) Dann sitzt noch ein polnischer Feldmarschall-Leutnant herum, eine furchtbar konventionell-gemachte Figur: taub wie alle alten Kavalleristen, polternd wie in Benedix-Lustspielen, gefräßig, erzählt Anekdoten, hat einen Feldzug mitgemacht, raucht Tschibuk... ekelhaft. (...) also, da les' ich gestern »Menschliches, Allzumenschliches« und esse Kirschenkuchen dazu. Stellt er sich mit dem Tschibuk dazu und fragt, freundlich grinsend: »Also bitte, was ist das für eine ›Gattung‹ Buch?« Bitte nehmen Sie einmal Kirschenkuchen in den Mund, und versuchen Sie dann einem *tauben* Feldmarschall-Leutnant zu explizieren, was Nietzsche »für eine Gattung Buch« ist. Psychologie der Zahnbürste: Warum denke ich immer an die Liebe, sooft ich eine dicke alte Frau unter meinem Fenster Englisch sprechen höre? (B I 20f.)

Die »Psychologie der Zahnbürste« hat der kalauernde »Herr zu Mannsthal und auf Stahl und Ahl« (B I 119) uns vorenthalten, und er verschweigt auch seine »lebhafte Sympathie für den seligen Kaiser Claudius, der (...) das griechische Alphabet um 2 neue verdrehte Buchstaben bereicherte«. (B I 27)

Nietzsche verdankt der achtzehnjährige Hofmannsthal wohl auch die Einsicht,

(daß) es (...) überhaupt ein Glück (wäre), wenn unsere Prosa und Poesie von dem Abenteuer der Untreue weggäme; sie hat diese hübsche Weinbeere schon so ausgesogen und mit den Zähnen zerpreßt, daß sie darüber schal und eklig geworden ist. Unter uns (es schaut einem ja kein Bourgeoisschreiber und -leser zu): Wir erleben doch eigentlich noch eine Menge anderes als dieses Menuett mit Cora, Bianca, Arlette und Mutza, Josephine Beauharnais und Colombine. Wir sehen doch eine Menge anderer Dinge und sehen sie anders als andre. (...) wir erleben bei 3 Seiten Nietzsche viel mehr als bei allen Abenteuern unseres Lebens, Episoden und Agonien (...) ... warum verschweigen wir das alles so sorgfältig in unsren Büchern? (B I 56f.)

Nietzsche, der am künstlerischen Programm der Moderne prägend mitgeschrieben hat,²³ bezeichnet der Siebzehnjährige in einer Aufzeichnung von 1891 als »die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren«. (GW RA III 335)

In Nietzsche ist die freudige Klarheit der Zerstörung wie in einem hellen Sturm der Kordilleren oder in dem reinen Lodern grosser Flammen. (GW RA III 329)

²³ Vgl. Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 37.

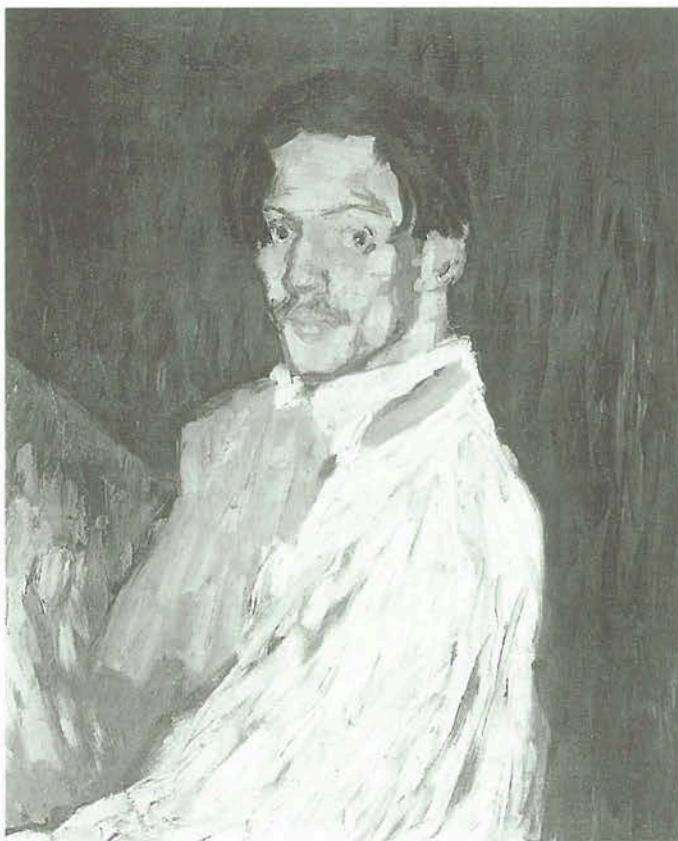


Abb. 1: Pablo Picasso: Selbstbildnis »Yo Picasso«, Paris 1901. Öl auf Leinwand, 73,5 × 60,5 cm. Zervos XXI, 192; DB V, 2. (Privatbesitz)

Nietzsches abgründige Selbstheroisierung²⁴ steht auch hinter Picassos Selbstbildnis »Yo Picasso« aus dem Jahre 1901 (Abb. 1), das Hofmanns-

²⁴ Vgl. Klaus Herding, Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1992, S. 82. Hofmannsthals Picasso-Erlebnis gilt der dritte Teil des vorliegenden Beitrags. – Picassos Kunst war seit der Jahrhundertwende von Nietzsche geprägt. Einer Legende zufolge soll Picasso mit siebzehn Jahren sämtliche Werke des Philosophen gelesen haben. (Herding, Picasso, S. 81). »Unbestritten ist heute«, schreibt Herding, »daß Nietzsche das geistige Oberhaupt der spanischen ›Generation von 98‹ war, in deren künstlerischem Mittelpunkt wiederum Picasso stand. Der spanische ›modernismo‹ lebte von nietzscheanischen Sentenzen; er war mit Nietzsche ›gegen das Nützliche‹ gerichtet und strebte die ›Umkehrung aller Werte‹ an, verstand sich als... antibürgerlich und ›extrem individualistisch bis hin zum Kult des Ich (culto de yo).« (ebd., S. 80f.) Mit Blick auf Picassos Arbeiten um 1907 heißt es dann: »... die Vorstellung von einer produktiven Zerstörungsarbeit trifft auf kein Werk mehr zu als auf die ›Demoiselles d'Avignon‹« (ebd., S. 83).

thal Ende 1912 erwerben sollte.²⁵ Ohne Zweifel erkannte Hofmannsthal in dem Selbstbildnis des zwanzigjährigen Picasso jenen Typus Künstler wieder, von dem er 1894, zwanzigjährig, sagte, er gehöre zu jenen »Menschen, die das schauernde Begreifen der Existenz fesselnder finden als das Sichabfinden mit Hilfe toter nichts mehr sagender Formeln.« (BW Karg 54)

Denn das Wesen der Kunst ist doch immer Unmittelbarkeit, Wesentlichkeit, Anschauen des Daseins ohne Furcht, Trägheit und Lüge. (Ebd.)

Die Verwerfung »toter nichts mehr sagender Formeln« ist ein zentrales Postulat von Zarathustras pädagogischem Programm, das darin besteht, »Überliefertes vergessen zu machen, um dem Künftigen zum Durchbruch, zur Gestaltwerdung zu verhelfen«.²⁶

(...) als Dichter, Rätselräter und Erlöser des Zufalls lehrte ich sie [die Schüler, CPB] an der Zukunft schaffen, und alles, was *war* –, schaffend zu erlösen.²⁷

Wie ernst es Hofmannsthal war mit dem Kampf gegen die »Bildungsphilister« (BW Karg 54), gegen die »unendlich komplexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der Tradition (...) die Lügen der Wissenschaften« (GW RA I 479), gegen die »akademische Leblosigkeit« (ebd. 520), gegen den »Eklektizismus« – die »große Kunstkrankheit des Jahrhunderts« (ebd. 523) – und gegen die »unfrohe Wortkunst« des Dekadentismus (ebd. 115), beweist nicht zuletzt die Tatsache, daß er 1902 seinen im wörtlichen Sinne epochemachenden »Brief« (des Lord Chandos) nicht irgendwo, etwa im Feuilleton oder auf der Literaturseite, sondern auf der Seite 1 der Zeitschrift »Der Tag«, der damals größten deutschen Tageszeitung veröffentlichen ließ.²⁸ Wenn Hofmannsthal trotzdem einen anderen Weg ging als die Futuristen, deren erstes Manifest 1909 im »Figaro« erschien – »das Gründungsergebnis der modernen Kunst in Europa« (Benn)²⁹ – so deshalb, weil er in stärkerer Bindung an die Tradition auch deren Formen zu überliefern suchte.³⁰ Eine Zukunft ohne Herkunft, wie sie der Futurismus postulierte, war für

²⁵ Siehe dazu den dritten Teil des vorliegenden Beitrags (Hofmannsthals Picasso-Erlebnis).

²⁶ Vgl. Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 37.

²⁷ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. München 1960-1963. Bd. 2, S. 445.

²⁸ Vgl. Georg Quander, Das Schweigen des Lord Chandos, wie Anm. 4, S. 220.

²⁹ Gottfried Benn, Probleme der Lyrik. In: Werke, wie Anm. 14, Bd. 1, S. 498.

³⁰ Vgl. Wolfgang Matz, Hofmannsthal und Benjamin. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, hg. von Michael Krüger. Heft 1/Februar 1989. München 1989, S. 57.

ihn nicht denkbar. Hofmannsthals »Lieblingsspruch (...): The whole man must move at once.« (BW Degenfeld 1986 175) impliziert die Erfahrung des Mystikers,³¹ daß alle Dinge gleichzeitig sind. Vom Dichter sagt Hofmannsthal in »Der Dichter und diese Zeit« (1907):

(...) er staunt immer, aber er ist nie überrascht, denn nichts tritt völlig unerwartet vor ihn, alles ist, als wäre es schon immer dagewesen, und alles ist auch da, alles ist zugleich da. (GW RA I 69)

Unter einem solchen Blick – »von sehr weit angeschaut« (BW Karg 93)³² – erweist sich der rapide Denkstil der Futuristen als eine nur scheinbare Innovation. Um 1890 notiert der sechzehnjährige Hofmannsthal:

Man ficht und spricht heute schneller als vor 100 Jahren. Sogar von Demosthenes zu Cicero läßt sich die Entwicklung zum Telegraphenstil, zur mangelhaften Verknüpfung der Sätze, zur Wirkung durch abgerissene bedeutende Wörter beobachten. (GW RA III 314)

2 »So wird man vielleicht einmal schreiben« – die neue Sprache – Hofmannsthals antizipierende Intuition

*Unbegreiflich ungeheure Worte
Fängt er an zu reden...
(GLD 312)*

»Bei Hofmannsthal«, sagt Gottfried Benn in dem Vortrag »Probleme der Lyrik« (1951), »fand ich eine sehr radikale Äußerung: >es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die

³¹ Vgl. Ernst Robert Curtius, George, Hofmannsthal und Calderon. In: Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung Bd. CLXXXIII. Darmstadt 1968, S. 10. In einem Brief an Carl Jakob Burckhardt heißt es mit Blick auf Calderon: »ein Spanier – wunderbare Nation«. (BW Burckhardt [1991] 89). Vgl. Ferner eine Variante zu den »Briefen des Zurückgekehrten«: »The whole man must move at once, das schließt eine starke Racigkeit (sic!) ein: nur dadurch geht alles mit (...). (SW XXXI 433) Hofmannsthals konservatives Konzept einer traditionsgebundenen und traditionsbildenden Kunstpraxis findet nicht nur bei Mandelstam, sondern auch im ästhetischen Denken Pasternaks eine bedeutsame Entsprechung. Vgl. dazu Ingold, Der Autor am Werk, wie Ann. 6, S. 175. Ferner: Carlpeter Braegger, Baustellen. Von Algarbal bis Wolkenbügel. Ein enzyklopädisches Glossarium zur Architektur wie sie im Buch steht. Baden (CH) 1991. Dort besonders die Stichwörter »Akmeismus«, »Akustik«, »Mystisches Bauwerk«.

³² Siehe dazu am gleichen Ort: »Es gibt Sterne, zu denen in dieser jetzigen Stunde sich die Schwingungen einfinden, die vom Speer ausgingen, mit dem ein römischer Soldat unsren Heiland in die Seiten gestoßen hat.« (BW Karg 93)

Poesie – das kann nichts anderes heißen, als daß die Poesie, also das Gedicht, autonom ist, ein Leben für sich, und das bestätigt uns sein nächstes Wort: »die Worte sind alles.«³³ Für Majakowskij bestand der Hauptbeitrag des Futurismus »zur laufenden Menschheitsgeschichte« insbesondere darin, daß der Futurismus »im Namen der Zukunftskunst in allen Bereichen der Schönheit einen großen Bruch« herbeigeführt und somit der Malerei wie auch der Dichtung zur »Freiheit« verholfen habe, zur Befreiung von konventionellen, außerkünstlerischen Bindungen und Zwängen zugunsten ästhetischer Selbst- und »Eigenziele«. Für die Malerei seien »Farbe, Linie und Form als selbstgenügsame Größen« zum Eigenziel geworden, für die Dichtung »der Schriftzug, die lautliche Seite« des Wortes.³⁴

Weit vor dem Antritt der Avantgarde – 1893 – plädiert Hofmannsthal für ein neues, ein sinnlich-erkennendes, ursprüngliches Sehen und spricht von einer »wichtige(n) künstlerische(n) Eroberung«,

die Dinge unbeschadet ihrer konventionellen Bedeutung als Form an sich zu erblicken (...). (GW RA I 530)

Am gleichen Ort ist die Rede von den »entbundenen ins Wesen schauenden Augen des Künstlers« und von den »Kinderaugen«, denen es gegeben ist, »naiv zu sehen«, den »Banden des Hörensagens« zu entspringen. (Ebd.) Nicht nur die Formen sollen »ihres banalen Sinnes« (ebd.) entkleidet werden, auch die Worte müssen nach der Auffassung Hofmannsthals befreit werden von der Bedeutungslast kultureller Konnotationen.³⁵ Nur so können die Worte »ihre kindische Kraft« (ebd. S. 481) zurückgewinnen.

Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit. (GW RA I 480)

Man muß an Majakowskij denken, wenn Hofmannsthal von dem Schauspieler Friedrich Mitterwurzer sagt :

Er hat die zehntausend Toten totgetreten, und wenn er redet, redet nur er. In seinem Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz *Elementares*, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes, *Waffen* wie die Zähne und die

³³ Gottfried Benn, Werke, wie Anm. 14, Bd. 1, S. 509.

³⁴ Hier zit. n. Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 145.

³⁵ Vgl. dazu auch Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 82.

Nägel (...) reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes. (...) Wenn er Feuer und Wasser redet, spüren wir »es« sich wärmen, und »es« sich netzen. Da wissen wir endlich, warum wir ins Theater gegangen sind. Wir sind beiläufig bereit zu glauben, daß der Mitterwurzer einem Hund eine einfache, kurze Geschichte ganz gut so erzählen kann, daß der davon seinen Eindruck bekommt. Wir aber und die zehntausend Toten könnten lang reden, bevor ein Hund sich deswegen umdreht. (GW RA I 480f., Herv. CPB)

Das Bild von den zehntausend totgetretenen Toten erinnert an Parolen aus der kriegerischen Abteilung des Futurismus, und die Worte als »Waffen« läßt an Krutschonych denken, der in »Die neuen Wege des Worts« (1913) die Sprache mit der »Säge oder dem vergifteten Pfeil des Wilden«³⁶ vergleicht.

Die folgende Aufzeichnung aus dem Nachlaß Hofmannsthals führt ins unmittelbare Vorfeld avantgardistischer Wort-Kunst (*und* Bild-Kunst). 1891 – er hatte als Loris gerade seine ersten Gedichte publiziert – notiert der Siebzehnjährige:

La pleine c'est le rêve, la montagne c'est le drame; la rue c'est l'épopée und der Wald ist das Märchen. Das könnte Amiel geschrieben haben. So wird man vielleicht einmal schreiben, in 3, 4 Sprachen zugleich, mit allem Raffinement neuer Interpunktionszeichen, eingestreuter Musiknoten, wechselnder Orthographie, mit griechischen und japanischen Buchstaben auf farbigem Papier, eine Orgie der Decadence! (GW RA III 329)³⁷

Diese Aufzeichnung ist nicht nur ein – weiteres – Zeugnis für Hofmannsthals »weit vorausblickende Intuition« (Werner Hofmann),³⁸ sie liefert auch ein weiteres Indiz dafür, daß die avantgardistische Ästhetik in den »Orgien der Decadence« wichtige Bezugspunkte hat. In diesen spielerischen Sätzen des Siebzehnjährigen, die »schon eine Verbindung vom Traum zum Montageprinzip der neuen Sprache schlagen«, hat Wolfgang Matz »nichts Geringeres als eine Antizipation des Surrealismus« erkannt.³⁹ Es läßt sich jedoch auch an die kubistischen *papiers collés* von Picasso und Braque aus der Zeit um 1912/1914 denken, in denen – »auf farbigem Papier« – Worte, Wortsetzen, Buchstaben, Musiknoten in der

³⁶ Aleksej Krutschonych, »Novye puti slova« (Die neuen Wege des Worts, 1913). Hier zit. n. Vladimir Markov, *Manifesty i programmy russkich futuristov*. München 1967, S. 67.

³⁷ Vgl. dazu auch Matz, Hofmannsthal und Benjamin, wie Anm. 30, S. 57.

³⁸ Werner Hofmann, Hofmannsthal als Kunstkritiker. In: *Wort in der Zeit* I,3 (1955), S. 39f.

³⁹ Wolfgang Matz, Hofmannsthal und Benjamin, wie Anm. 30, S. 57.



Abb. 2: Aleksej Krutschonjch, Wassilij Kamenskij, Kyrill Zdanewitsch: »1918«. Tiflis 1917. Frontispiz des Zaum'-Albums »1918«. (Privatbesitz)

Funktion ikonischer Elemente auftreten.⁴⁰ Zu denken ist jedoch vor allem an die Buchwerke der russischen *Kubofuturisten* (Abb. 2 u. 3), an deren »Übersinnsprache« (Zaum'-Sprache), bei der es sich um die Offenbarung einer neuen Vernunft handeln sollte, die frei ist von der Logik des »gesunden Menschenverstandes« und frei von der »Erden-schwere, die das menschliche Denken niederdrückt«.⁴¹ Indem die Zaum'-Sprache nicht in erster Linie Bedeutung haben, sondern *Wirkung* erzeugen sollte, eröffnete sie »eine inhaltlich neue Welt« (Krutschonjch), in der »die Schwere der Dinge« durch die »Schwere der Klänge« aufgehoben werden konnte.⁴²

⁴⁰ Vgl. William Rubin, Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus. München 1990, S. 13 ff.

⁴¹ Vgl. Jewgeni Kowtun, »Sieg über die Sonne«. Materialien. In: Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin 1983, S. 32.

⁴² Zit. nach Felix Philipp Ingold, Bildkunst und Wortkunst bei Kasimir Malewitsch. In: Delfin. Eine deutsche Zeitschrift für Konstruktion, Analyse und Kritik. Siegen/Stuttgart 5. Jg., H. 2, September 1988, S. 50.

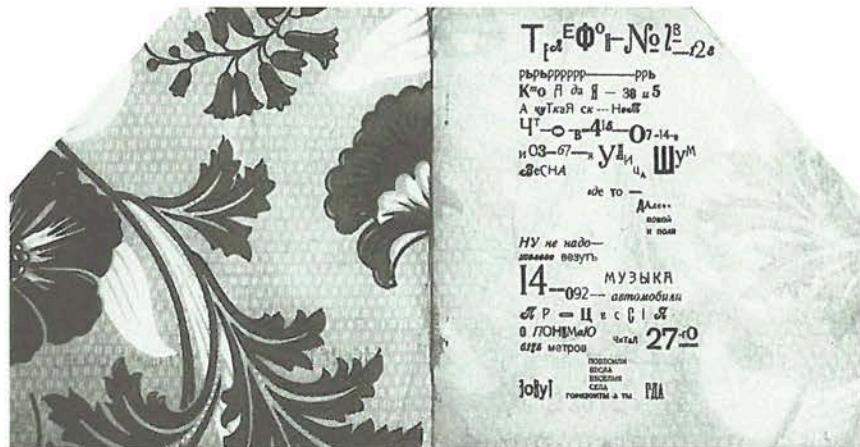


Abb. 3: Wassilij Karmenskij: »Die Futuristen. Poem aus Stahlbeton. Tango mit Kühen.« Zeichnungen von Wladimir und David Burljuk, Moskau 1914.

Was an der kubofuturistischen – namentlich von Autoren wie Majakowski, Kamenskij, Krutschonjch, Chlebnikov geförderten und von Künstlern wie Larionov, Rosanova, Rodtschenko, Guro und Malewitsch unterstützten – Buchkultur neu sein sollte, war der Rückgriff auf althergebrachte artisanale Produktionsverfahren. »Die Texte sollten von Hand geschrieben, von Hand gestempelt oder – in möglichst uneinheitlichen Drucktypen – von Hand gesetzt werden, um das »selbstst  ige Dichterwort aus dem linearen Raster des gutenbergischen Satzspiegels ausbrechen zu lassen, so daß es als autonomes graphisches oder typographisches Zeichen wo auch immer seinen Ort finden und – befreit von drucktechnischen wie von syntaktischen oder grammatischen Zw  gen – beliebige (zuf  lige) Verbindungen eingehen konnte.« (Ingold, Bildkunst, wie Anm. 42, S. 55)

»Möglichlicherweise gibt es«, schreibt der Bild- und Wort-Künstler Kasimir Malewitsch 1916 an den Musiker und Maler Michail Matjuschin, »neue Wege, die Lautmassen (die ehemaligen ›Wörter‹) zu komponieren.«

So reißen wir den Buchstaben aus seiner Zeile, seiner Eindimensionalität, und geben ihm die Möglichkeit, sich frei zu bewegen. (...) Folglich kommen wir (...) zu einer räumlichen Verteilung der Buchstaben/Töne, ganz wie in der suprematistischen Malerei. Diese Massen werden im Raum ausgestreut und machen es dem Bewußtsein möglich, sich immer höher von der Erde zu erheben.⁴³

Erst da, wo »die Macht der Schwere ende(t)« (GLD 20), ist für Malewitsch (und auch für Hofmannsthal)⁴⁴ reine sprachliche Imagination möglich. Der *Wahnsinnige* in Hofmannsthals »Kleinem Welttheater«

⁴³ Zit. n. Ingold, Bildkunst..., wie Anm. 42. S. 55.

⁴⁴ Siehe dazu den letzten Teil dieses Beitrags.

– eine der leichtesten und glücklichsten Figuren des Werks⁴⁵ – spricht »Unbegreiflich ungeheure Worte« und tauscht »Mit den süßen hochgezognen Lippen / (...) unaufhörlich hohe Rede / Mit dem Kern und Wesen aller Dinge.« (GLD 313).

Die neue *archaische Wortkunst* ist, so meint Malewitsch, eine reine »Empfindungswelt«,⁴⁶ sie hat nichts anderes zum Gegenstand als das, was sie in ihrer puren Laut- oder Schriftgestalt *ist*, nämlich Rhythmus, Kadenz, eine Empfindungswelt also, wie sie auch in den »primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen« zum Ausdruck kommt.⁴⁷

In Hofmannsthals Chandos-Brief gerinnen die Wörter »zu Augen« und entwinden sich in ihrer sinnlich wahrnehmbaren – optischen – Qualität der Funktion begrifflichen Bedeutens.⁴⁸

Was Kasimir Malewitsch in dem Brief an Matjuschin als befreienden »Explosionismus«⁴⁹ beschreibt – die Pulverisierung der Wörter – wird bei Hofmannsthal jedoch als heillose Verzweiflung in Szene gesetzt:

Es zerfiel mir alles in Teile und die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. 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. (SW XXXI 49)

⁴⁵ Vgl. in »Ad me ipsum«: »Der reinste state der Wahnsinnige, wovon die andern »Glücklichen« nur unvollkommene Spiegelungen.« (GW RA III 608).

⁴⁶ Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*. München 1927, S. 74.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Ingold, *Der Autor am Werk*, wie Anm. 6, S. 367.

⁴⁹ Als *Explosatoren* haben sich Malewitsch, Matjuschin und Krutschonych in ihrem Manifest 1913 zum Ersten Panrussischen Kongreß der Sänger der Zukunft bezeichnet. Vgl. »Sieg über die Sonne«, wie Anm. 41, S. 107 ff. Der befreiende »Explosionismus« führte in der Bildkunst zur Gegenstandsfragmentierung, zur Relativierung sämtlicher gegenständlichen Proportionen oder auch, wie im Fall der suprematistischen Abstraktion, zur Pulverisierung der Gegenstandsform, »Die Zerschlagung, die Zerstückelung der »Ganzheit der Dinge« hat Malewitsch (...) – gewissermaßen als Zwischenschritt zur reinen Gegenstandslosigkeit des Suprematismus – in den Jahren 1912/1914 auf exemplarische Weise in seinen kubofuturistischen Kompositionen praktiziert, deren horizontlose Bildräume eine Vielzahl von Perspektiven eröffnen, was die dargestellten Gegenstände von aller Schwerkraft zu lösen scheint und sie in einem mobilen Schwebezustand verharren läßt.« (Felix Philipp Ingold, *In der Schweben. Bild und Wort in der Kunst der russischen Avantgarde*. In: *Museums Journal*. Nr. IV, 5. Jahrg., Oktober 1991. Berlin 1991, S. 7.)

In seinen »Versuchen über literarische Kreativität« schreibt Felix Philipp Ingold dazu:

Wenn Hofmannsthal das Auseinanderdriften von Wort und Bedeutung als eine Art von Begriffsexplosion beschreibt, die notwendigerweise zur völligen Atomisierung des Sprach- beziehungsweise Textkörpers führen müsse, so nimmt er damit eine Erkenntnis vorweg, die ein Jahrzehnt später von der futuristischen Avantgarde zum Postulat erhoben und als Metapher vielfach realisiert wird.⁵⁰

Am 3. Juli 1913 kann Malewitsch Michail Matjuschin von einem »Wunder« berichten, daß nämlich Krutschonych am 27. April »um drei Uhr nachmittags auf einmal anfing, in sämtlichen Sprachen zu sprechen (vgl. sein Buch ›Wsorwal‹)«.⁵¹ *In allen Sprachen zugleich* sich auszusprechen ist eine Vorstellung, die, worauf wiederum Ingold hinweist, auch Hofmannsthal nicht fremd war.

Nur dann wäre der Autor ganz bei sich und auch ganz (in der) Sprache, wenn er *in allen Sprachen zugleich* sich auszusprechen vermöchte; wenn sein Idiom identisch wäre mit dem, was die Sprache verschweigt, was alle Sprachen verschweigen; wenn er, statt die Dinge zu besprechen und durch die Besprechung sie zu objektivieren, die Dinge selbst, unmittelbar, zum Sprechen bringen könnte; wenn also im Akt des Redens das sprechende Subjekt mit dem besprochenen Objekt ineins fiele –

»... nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache (...), in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen (...).«⁵²

Eine Sprache, in der *die stummen Dinge zu mir sprechen*, findet Hofmannsthal 1907 in den *Farben*:

(...) warum schien mir (...) die Farbe dieser Dinge nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben zu enthalten? (...) Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein (...). (SW XXXI 173)

⁵⁰ Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 367.

⁵¹ Zit. n. Sieg über die Sonne, wie Anm. 41, S. 40.

⁵² Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 368f. Das Hofmannsthal-Zitat: SW XXXI 54, »Ein Brief«.

Hofmannsthals Auffassung der Farben berührt sich, was später ausführlicher gezeigt wird, aufs engste mit Kasimir Malewitschs »Suprematismus«, der in den ersten Definitionen 1915-1916 als eine reine Äußerung von Farben erklärt wird :

Ich entdeckte die neue Welt der Farbe und nannte sie Suprematismus.⁵³

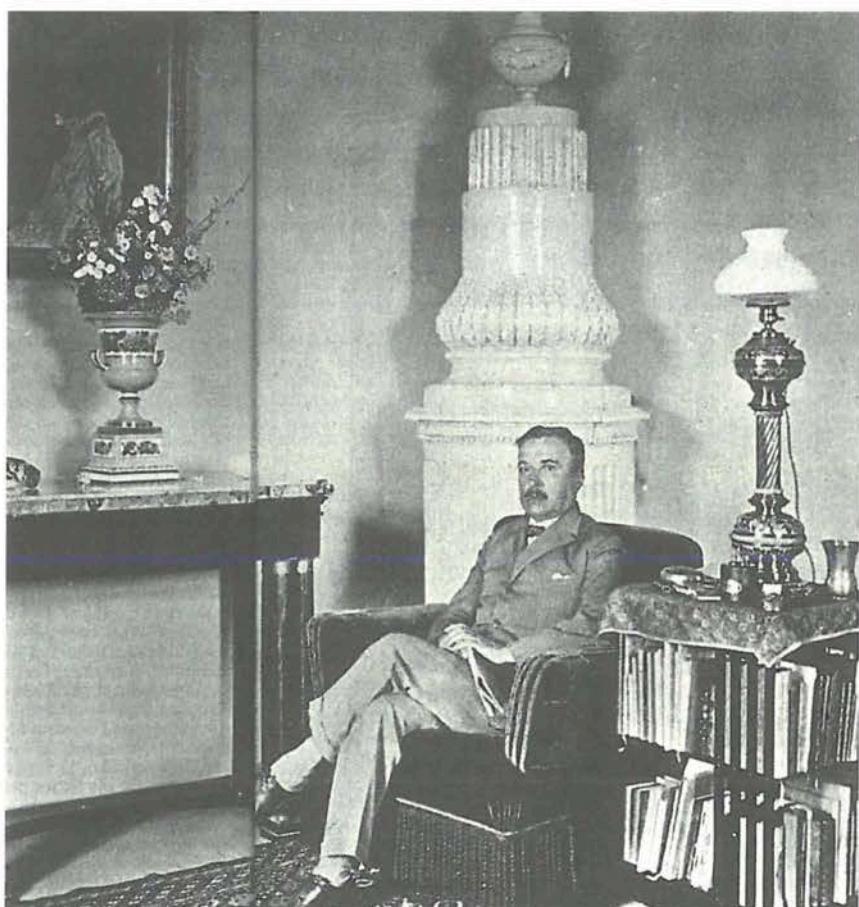


Abb. 4: Hugo von Hofmannsthal in seinem Arbeitszimmer (um 1928). Links oben erkennt man Picassos Selbstbildnis »Yo Picasso«.

⁵³ Zitiert nach Miroslav Lamač und Jiri Padra, Zum Begriff des Suprematismus. In: Malewitsch zum 100. Geburtstag. Galerie Gmurzynska. Köln 1978, S. 135.

3 »Farben: stärkstes Blau, Gelb bis Orange, Smaragdgrün« – Hofmannsthals Picasso-Erlebnis

... hier ist jener spanische Ton, in den sich so viel
Stolz und so viel Farbe zusammendrängen lässt...
jenes mystische Herrschertum, worin sich die Farben
der Ferne und der Nähe vermischen...

(GW RA I 263)

»... an Ihren Picasso denke ich mit Staunen«, schreibt Rilke am 28. März 1916 an Hofmannsthal (BW Rilke 86). Das im Frühjahr 1901 in Paris entstandene Selbstbildnis mit der bewußt auf die Unterschrift König Philipps II. von Spanien (»Yo, el Rey«) anspielenden Signatur »Yo Picasso«⁵⁴ hing von 1912 bis 1928 im Arbeitszimmer Hofmannsthals in Rodaun. Dort hatte es Rilke Anfang 1916 gesehen.⁵⁵ (Abb. 4)

Hofmannsthal hatte das Selbstbildnis des Spaniers am 4. November 1912 nach dem (auch finanziellen) Erfolg des »Rosenkavalier«⁵⁶ aus dem bereits Kubistisches umfassenden Picasso-Angebot der »Modernen Galerie« Heinrich Thannhausers in München erworben – spontan aus dem

⁵⁴ Zervos XXI, 192. Vgl. Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art, New York. Hg. William Rubin. München 1980, S. 29 und S. 36, Abb. 54. Vgl. TB Christiane (1991) 244. Zu »Yo, el rey« s. auch die Entwürfe zu Hofmannsthals letztem Romanplan über »Philip II. und Don Juan d'Austria« (SW XXX 279-300). »(...) ad Philipp im Ganzen. (...) Durchaus Spanier. Durch ihn Ausbildung des spanischen Nationalcharakters. Stolz. Frugalität. Frömmigkeit.« (Ebd. S. 285).

⁵⁵ Für Rilke gewannen 1915/16 Gemälde von Picasso steigende Bedeutung. Im Sommer 1915 beeindruckten ihn die »Saltimbanques« (1905); das Bild gehörte Frau Hertha Koenig, in deren Münchener Wohnung Rilke damals zu Gast war. Vgl. BW Rilke 210, Anm. 85. In der ersten Jahreshälfte 1916 ist Rilke mehrfach zu Gast bei Hofmannsthal in Rodaun. Vgl. dazu: Joachim W. Storck, Hofmannsthal und Rilke. Eine österreichische Antinomie. In: Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen. Frankfurt a.M. 1976, Bd. 2, S. 134ff.

⁵⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Frau Christiane Zimmer, der 1987 in New York verstorbenen Tochter Hofmannsthals. Am 25.IX.1980 schrieb sie mir in einem Brief: »... ich habe für den Kauf des Picasso 1911 in Erinnerung. Es war nach dem Rosenkavalier, wo mein Vater zum ersten Mal viel Geld verdiente. Es kann aber natürlich auch 1912 gewesen sein.« Im gleichen Brief an mich erwähnt Frau Zimmer einen »falschen Van Gogh«, den Hofmannsthal nach dem Krieg bei Cassirer in Berlin gekauft habe. »... es ist ein Blumenstück und war in einer Van Gogh Ausstellung. Als später ein Gesamtkatalog von Van Gogh gemacht wurde, war dieses Bild nicht darin aufgenommen. (...) Die Kunsthändlung gab meinem Vater später das Geld zurück und verlangte das Bild. Auf vielen Umwegen (Nazizeit, Auswanderung etc.) ist das Bild jetzt im Besitz meines Neffen Octavian von Hofmannsthal.« Zum »falschen van Gogh« vgl. auch Françoise Derré, Hofmannsthal und die französische Malerei. In: HF 9, 1987, S. 40. Eine Abbildung des Bildes findet sich in: Etienne Coche de la Ferté, Hugo von Hofmannsthal. Poètes d'aujourd'hui 115. Paris 1973, Abb. 7.

Schaufenster der Galerie.⁵⁷ Aus den Briefwechseln mit Harry Graf Kessler und Ottonie Gräfin Degenfeld geht hervor, wie stark sich Hofmannsthal für Picasso interessierte, und daß er auch weitere Arbeiten Picassos zu kaufen wünschte.⁵⁸ Am 28. Mai 1913 schreibt er an die Gräfin Degenfeld:

Das Bemühen um den Picasso ist gut und lieb, auch ist nichts hässliches glaub ich, zu Bilderhändlern zu gehen – vielleicht finden Sie mir noch ein Bild (...). (BW Degenfeld 1986 266)

Aus zwei Briefen von Ottonie Gräfin Degenfeld wird deutlich, daß Hofmannsthals Interesse dem frühen Picasso galt und ein kubistisches Werk offensichtlich nicht in Frage kam.⁵⁹ Hätte Hofmannsthal, der in

⁵⁷ Hofmannsthal kaufte das Selbstbildnis Picassos zusammen mit einer Thuner Seelandschaft von Ferdinand Hodler für insgesamt 13000 Reichsmark. Im Juni 1928 schenkte Hofmannsthal das Bild »Yo Picasso« seiner Tochter Christiane – anlässlich ihrer Hochzeit mit dem Indologen Heinrich Zimmer. Später ging das Bild in den Besitz von Hofmannsthals Enkel Michael über, der es 1970 verkaufte. Im Mai 1981 wurde für Picassos Selbstbildnis bei einer Versteigerung des Auktionshauses Sotheby in New York 5,83 Millionen Dollar bezahlt. Das ist der höchste Preis, der bis dahin für ein Picasso-Gemälde und die höchste Summe, die bis dahin jemals bei einer Auktion für ein Gemälde aus dem 20. Jahrhundert bezahlt wurde. (Vgl. NZZ Nr. 118 vom 23./24. Mai 1981, S. 9). Im Mai 1989 tauchte »Yo Picasso« wieder bei einer Auktion von Sotheby auf und erzielte nun 47,85 Millionen Dollar. (Das Gemälde »Iris« von van Gogh wurde 1987 für 53,9 Millionen Dollar versteigert.) – »Vier Telefone waren im Einsatz, die entscheidenden Gebote wurden in 500 000-Dollar-Schritten gemacht, es gab mehrfach Szenenapplaus.« (Clemens Herchenröder, »47 Millionen für ein Selbstbildnis«. In: NZZ Nr. 10 vom 16. Mai 1989, S. 7)

⁵⁸ Am 4.VI. 1913 schreibt Harry Graf Kessler an Hofmannsthal: »... so kann ich dir melden, daß ich für dich eine Mappe Radierungen von Picasso die nächstens bei Vollard erscheint (...) bestellt habe (...).« (BW Kessler 361) Bei der Mappe Radierungen dürfte es sich um »La suite des Saltimbanques« handeln, die 1913 bei Vollard erschien. Die Mappe scheint nicht abgeschickt worden zu sein. Vgl. Françoise Derré, Hofmannsthal und die französische Malerei. In: HF 9, 1987, S. 31. Zu Hofmannsthals Kunsterwerbungen vgl. auch Ursula Renner, »Le penseur et le génie«. Hugo von Hofmannsthal und Auguste Rodin. In: NZZ Nr. 131 vom 9./10. Juni 1990, S. 67f. Hofmannsthal besaß Arbeiten von Maurice Denis, Rodin, Constantin Guys, und er wünschte sich dies: »ein Poussin, ein Ingres (die beiden werde ich nie haben) aber: ein Delacroix oder zwei, drei, eine Landschaft von Courbet (...) ein Cézanne mit Figuren.« (BW Bodenhausen, 237f.) Zu Beginn des Jahres 1920 sah er sich aus Geldnot gezwungen, einige seiner Kunstschatze zu veräußern, u.a. die Landschaft von Hodler und die Rodin-Plastik.

⁵⁹ Im Mai 1913 schreibt die Gräfin Degenfeld an Hofmannsthal: »Da van de Velde nur sehr kurz hier war und dabei nicht wohl, habe ich ihn nicht gebeten mit mir zu gehen wegen des Picassos... Kahnweiler hatte außer einem kleinen Kopf nichts mehr und der war gar nichts. Er behauptete es sei bereits aus dieser Zeit alles verkauft. Ich kenne nun zufällig einen Bekannten von Picasso selbst, der mir herausfinden wird, ob er noch etwas im Atelier hat,

seinem »Brief« den Zerfall der sichtbaren Welt »in Teile« und »wieder in Teile« (SW XXXI 49) beklagt, nicht im *kubistischen* Picasso einen zuverlässigen Verbündeten gehabt? Im »späteren Picasso«, der für Rilke in den Kriegsjahren »ühlbar« wurde. »Picasso ist mir auch dort, wo er sich so ausdrückt, recht und zuverlässig«, schreibt Rilke 1917 im Zusammenhang mit der Berliner Ausstellung des »Sturm« an Elisabeth Taubmann.⁶⁰ War Picasso nicht, wie Carl Einstein schrieb, »der einzige, der es wagte, in wichtigen Dingen auf einer Kräftigung unseres Sehens zu beharren«?⁶¹ Und: Notiert Hofmannsthal nicht zur Zeit des Chandosbriefes:

Durch Maler sehen lernen. Erhabenheit (...) eines Gasometers. Man sieht, daß die größten Maler nicht ausgewählt haben, sondern niedergeworfen waren von der Schönheit jedes entgegenkommenden Dinges (...). (GW RA III 441)

dann gehe ich hin und seh mir's an. Ich hoffe nur ich würde etwas finden, was Ihnen dann auch Freude macht.« Und im Juni 1913: »Bei Vollard haben wir also noch vier Picassos gefunden: zwei Kinderbilder, davon eins mit einer Taube in der Hand, Ball liegt daneben sehr gut. Ein anderes Kinderbild im Stuhl sitzend, weniger. Eine Frau in gelber Bluse unbedeutend... Alle weiteren Bemühungen haben sich als erfolglos erwiesen, da momentan alle älteren Picassos in festen Händen sind.« (BW Degenfeld 265 und 267)

⁶⁰ Am 8.5. 1917 schreibt Rilke an Elisabeth Taubmann: »Erst in der ›Verbannung‹, in der ich hier lebe, begann ich mich wieder (...) umzusehen, und hier ist mir das Werk Picassos fühlbar geworden.« (Zit. nach BW Rilke 211) Rilke ist nicht nur ein »Gradmesser für die Rezeption von Picassos Frühwerk« (Günter Metken). Im Unterschied zu Hofmannsthal war ihm auch der »spätere(n) Picasso« (Brief an Marianne von Goldschmidt-Rothschild vom 28.7.1915) zugänglich. – In einem Brief an Dorothea Freifrau von Ledebur aus dem Jahre 1917 beschreibt Rilke das Gedränge in den Berliner Untergrundbahnen: »Gott, was für ein Gedränge und Geschiebe, und zwischen den Menschen die Zeitungen mit ihren Aufschriften und Wortmassen, ich imaginiere manchmal ein expressionistisches Bild, das diese Durchdringung von Menschenleibern und Journalen zum Ausdruck brächte, Luft, Atmosphäre, Welt ist keine, die Zwischenräume zwischen den Menschen sind mit Zeitungsblättern ausgefüllt, als wäre das Ganze verpackt und sollte weit weggeschickt werden.« (Rilke, Briefe zur Politik. Frankfurt a.M. 1992, S. 191) – Zu der andersartigen Einstellung Hofmannsthals und Rilkes gegenüber den Erscheinungsformen der zeitgenössischen Kunst vgl. Storck, Hofmannsthal und Rilke, wie Anm. 55. Angesprochen auf sein Verhältnis zur neuen literarischen Bewegung des Expressionismus, schreibt Hofmannsthal 1916 an Bodenhausen: »Ich bin noch nicht so weit, daß ich mir Stefan George, Borchardt, manches andere, das mir nahe ist, genug zu eigen gemacht hätte. (...) So viel Materie soll der Stein der Weisen in sich aufnehmen, als er zu sublimieren (im Geist aufzulösen) die Kraft hat, heißt es in einem alchemistischen Praecept, und das ist zu beherzigen.« (BW Bodenhausen 214f.)

⁶¹ Carl Einstein, Werke. Hg. von Rolf-Peter Baacke. Berlin 1980, Bd. 1 (1908-1918), S. 186.

Zum Beispiel – eines Flaschentrockners (Marcel Duchamp).

1912 sagt Hofmannsthal mit Blick auf den »wundervollen Russen« Nijinskij (BW Kessler 334): »Zu befremden ist das Los und das Vorrecht des Neuen, des Bedeutenden in der Kunst.« (GW RA I 508) Und er ist – im gleichen Jahr 1912 – bereit, Richard Strauss im Hinblick auf eine »Kollaboration im höheren Sinn (...) jede erdenkliche Freiheit der Polyphonie als auch der Modernität, d. h. der Entwicklung Ihrer Persönlichkeit bis ins Kühnste und Bizarste zu gestatten (...).« (BW Strauss 1964 209).

Man geht wohl nicht fehl in der Vermutung, Hofmannsthal habe der Kubismus, mit dem er sich ohne Zweifel beschäftigt hat⁶² (Abb. 5), an Dinge gemahnt, die ihm nur zu gut vertraut waren und von welchen Nikolaj Berdjajew 1914 in seinem Picasso-Essay schreibt:

Wenn man den Picasso-Saal der Galerie S. I. Stschukin betritt, wird man von einem Gefühl unheimlichen Entsetzens ergriffen. Diese Empfindung ist nicht nur mit der Malerei und dem Schicksal der Kunst verbunden, sondern mit dem kosmischen Leben und dessen Schicksal überhaupt. (...) Das Verhüllungsmaterial der Welt begann sich zu zersetzen, vaporisierte sich (...). Die Malerei ist mit den Kristallen gestalteter Leiblichkeit ebenso verbunden wie die Poesie mit den Kristallen des gestalteten Wortes. Die Zergliederung und Auflösung des Wortes muß den Eindruck erwecken, die Poesie sei am Ende. Und in Tat und Wahrheit sind ja die Kristalle des Wortes gleichermaßen in Auflösung begriffen wie die Kristalle der Körpereigenschaft.⁶³

Bemerkenswert ist, daß Berdjajew bei der Auflösung des Wortes nicht an die futuristische Poesie denkt – »sie hat bislang nichts Bedeutsames hervorgebracht«,⁶⁴ sondern an Andrej Belyj, den er für eine »fast schon geniale Erscheinung in der russischen Literatur« hält und einen »kubistischen Schriftsteller« nennt.⁶⁵ Bei Hofmannsthal finden sich zwar keine schreckerregenden Wortverbindungen wie bei Belyj,⁶⁶ aber die Worte, »die zur Verständigung dienen, als Diener und Begleiter der Handlungen« (BW Karg 92), zerfallen Lord Chandos im Munde »wie modrige Pilze«. (SW XXXI 49)

⁶² Siehe dazu die Legende zu Abb. 5.

⁶³ Nikolaj Berdjajew, Picasso, wie Anm. 2, S. 39ff.

⁶⁴ Berdjajew, ebd., S. 42.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 43.

leicht bloß ein Erinnern sei, kein unmittelbares Erblicken; sie schworen, es sei ein Erblicken. I can see my breakfast-table or any equally familiar thing with my mind's eye, quite as well in all particulars as I can do if the reality is before me. Jeden Unterschied zwischen Bildern, die das Auge des Geistes sieht, und den äußeren Bildern, die das Auge des Leibes sieht, jeden Unterschied an Schärfe, Gewißheit und Realität leugneten sie. Andere freilich gaben einen Unterschied zu, sei es, daß ihnen das geistige Bild nur in den Hauptzügen deutlich, im Detail aber blaß, flimmernd und verschwommen war, sei es, daß es erst durch Anstrengung allmählich aufgehellt und ausgeführt oder auch gewissermaßen immer wieder nachgefüllt werden mußte. Noch anderen blieb es gar ganz schattenhaft, so daß einer sagte, es sei eigentlich gar nicht ein geistiges Bild zu nennen, sondern eher ein Symbol. Dagegen war es einem Redner wieder ganz leibhaft, der seine



Abb. 5: Doppelseite aus: Hermann Bahr, Expressionismus. München 1916.

1918 findet sich in Hofmannsthals Aufzeichnungen eine Notiz unter dem Stichwort »Inneres Sehen«. Es handelt sich dabei um ein Excerpt aus Hermann Bahrs Buch »Expressionismus« (München 1916):

»Zitat aus Galton: *Inquiries into human faculty and its developments* bei Bahr »Expressionismus: »Es ergab sich, daß manche mit dem Auge des Geistes mehr sehen, als das Auge des Leibes jemals sehen kann; das geistige Bild enthält zuweilen mehr, als ein sinnliches jemals enthalten kann. Sie können nämlich mit dem Auge des Geistes auf einmal sehen, was sie sonst bloss nacheinander sehen: sie sehen mit dem Auge des Geistes alle vier Seiten des Würfels, eine ganze Kugel auf einen Blick. Sie sehen also mit dem Auge des Geistes sozusagen rundherum. Ja das geht so weit, daß manche mit dem Auge des Geistes sogar sich selbst erblicken können und imstande sind, sich in ihrem Zimmer mit Frau und Kind bei Tisch und dabei auch noch was an der Wand hinter ihrem Rücken hängt zusammen zu sehen.« (GW RA III 546)

Hermann Bahr bringt das »geistige Sehen« in einen direkten Zusammenhang mit dem neuen Sehen der Expressionisten, Kubisten und Futuristen: »Wenn Maler, die das Auge des Geistes vorwählen lassen, mit ihren Werken an ein Publikum geraten, das gewohnt ist, den Augen des Leibes zu vertrauen, oder umgekehrt, kann man sich vorstellen, welche Konfusion entstehen muß.« (S. 101-102). Zwischen S. 88 und 89 findet sich bei Bahr eine Abbildung von Picassos berühmtem »Dichter« (1912). Picasso benutzte hier einen eisernen Malerkamm, um die Haare und den Schnurrbart seines poète zu malen/kämmen (peindre/peigner). Auf diesen gemalten/ gekämmten poète wird 1916 Marcel Duchamp mit einem emaillierten Dichter entgegen – dem »Apolinère Enameli«. (Vgl. Thierry de Duve, Kant nach Duchamp. Wien 1993, S. 153, Abb. 18)

»Yo Picasso« markiert keinen brüsken Traditionsbruch (wie etwa Picassos Bildnis der Gertrude Stein, 1905/1906), vielmehr entspricht es Hofmannsthals generativer Auffassung künstlerischer Evolution und Innovation, »es ist neu und alt« (GW RA III 569). Für »Yo Picasso« gilt, was Boris Pasternak in seinem »Geleitbrief« mit Blick auf die Kunst von Skrjabin, Blok und Belyj schreibt:

Das Neue entstand (...) nicht unter Aufhebung des Alten (...), sondern in der begeisterten Reproduktion des Vorbildes.⁶⁷

Picassos Selbstbildnis bezieht seine außerordentliche Kraft nicht zuletzt aus einer über Generationen – Tintoretto, Velazquez, Goya, Delacroix, Toulouse-Lautrec, van Gogh – angereicherten und synthetisierten *Erinnerung*. (Abb. 6 und 7)

Es ist darin etwas von den »unendlich suggestiven Gesichter(n) von den Velasquezbildern« (GW RA I 302),

(...) jener spanische Ton, in den sich so viel Stolz und so viel Farbe zusammendrängen läßt (...), jenes mystische Herrscherthum, worin sich die Farben der Ferne und der Nähe vermischen. (GW RA I 263)

Vieles deutet darauf hin, daß Hofmannsthals Picasso-Erlebnis im Jahre 1912 zu jenen – im Werk des Dichters mehrfach bezeugten – unaussprechlichen und sprachlosen Begegnungen gehört, die »in vernünftigen Worten« (SW XXXI 52) kaum darzustellen sind.

Mein Lieber, es gibt keine Zufälle, und ich sollte diese Bilder sehen, sollte sie in dieser Stunde sehen (...) Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares: (...) vermutlich etwas völlig Persönliches (...) ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir. (»Die Briefe des Zurückgekehrten«, SW XXXI 168f.)

»Yo Picasso« entspricht in den Farben – stärkstes Blau, Gelb-Orange, Grün – und weitgehend auch in der Faktur den Gemälden jenes »Mannes«, den das Postskript des vierten Briefs des Zurückgekehrten nennt:

PS. Der Mann heißt Vincenz van Gogh. (...) Es ist etwas in mir, das mich zwingt zu glauben, er wäre von meiner Generation (...) Ich weiß nicht, ob ich vor diese Bilder ein zweites Mal hintreten werde, doch werde ich vermutlich eines davon kaufen (...). (SW XXXI 171)

Zuvor heißt es von den Farben in den Bildern van Goghs:

Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. (SW XXXI 169)

⁶⁷ Boris Pasternak, Geleitbrief, wie Anm. 3, S. 125.

»Yo Picasso« zeigt den Künstler vor tiefblauem Grund in weißem Hemd und mit einem gelb-orangen Halstuch, weite Teile der Palette und das Barthaar sind grün – vier Jahre vor dem Grün im Gesicht von Madame Matisse, dem Bild, das in der »Cage aux Fauves« Skandal machte.⁶⁸



Abb. 6: Eugène Delacroix: Selbstbildnis, zwischen 1829 und 1839 (Paris, Louvre)



Abb. 7: Van Gogh: Selbstbildnis mit Palette, 1889 (New York, Mrs John Hay Whitney Collection)

In seinem berühmten Aufsatz »Die Auferweckung des Wortes« (1914) entwickelt Viktor Schklovski die Vorstellung vom Verlust des Gefühls für die Welt und vom Tod der Dinge. Nach Schklovski führt der praktische Gebrauch der Sprache dazu, daß wir die uns umgebende Welt nicht sehen, sondern nur wiedererkennen: »Das Ding geht an uns gleichsam verpackt vorbei. Nach dem Platz, den es einnimmt, wissen wir, daß es da ist, aber wir sehen nur seine Oberfläche.« Der Künstler, so folgert Schklovski – nicht anders als Hofmannsthal – ist dazu da, »das Gefühl des Lebens zurückzugeben. Um das Wiedererkennen der Dinge in ein Sehen der Dinge zu verwandeln, muß der Künstler die Dinge – mit einem Wort von Lord Chando – »dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit« entreißen (SW XXXI 49). Er muß die Wahrnehmung erschweren. Eine solche Bremsung der Wahrnehmung als Voraussetzung der ästhetischen Rezeption beschreibt Hofmannsthal im vierten Brief des Zurückgekehrten. Hofmannsthal hebt dort die zunächst ganz sonderbare Malweise van Goghs hervor, die sich durch die Faktur von der akademischen Malerei mit ihrem Prinzip eines Verbergens eines Verfahrens (der Materialität) deutlich unterscheidet: »Diese dar, so sagt der Zurückgekehrte von den Bildern van Goghs, »schielen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild (...) zu sehen (...). (SW XXXI 169). Vgl. Hans Günther, Ding (vesč). In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hg. von Aleksandar Flaker. Graz-Wien 1989, S. 180ff. Die Schklovski-Zitate zitiert nach Günther (a.a.O., S. 180). Ferner dazu: Aage Hansen-Löve, Faktur, Gemachtheit. In: Glossarium der russischen Avantgarde (wie oben), S. 212ff.

⁶⁸ Vgl. Pierre Daix, Picasso und Paris. In: Der junge Picasso. Frühwerk und blaue Periode. Kunstmuseum Bern. Bern/Zürich 1984, S. 57.

4 Avantgarde und Mnemosyne – Picasso, Hofmannsthal und Aby Warburg. Die Ära der Synthesis – das Jahr 1912

*Zeitgenössisch ist nicht das, was überschreit, sondern
bisweilen das, was überschweigt.*
Marina Zwetajewa⁶⁹

Nicht nur der (kubistische) Picasso findet bei Hofmannsthal keine Erwähnung; es fehlen in seinen Schriften und Briefen so gut wie alle Namen jener »ikarischen Wagehalse«⁷⁰ aus der Zeit der revolutionären KUNSTISMEN (El Lissitzky/Hans Arp).⁷¹ Weder die neue Material- oder Objektkunst (Picasso, Duchamp, Schwitters) noch die neuen typographischen oder kalligraphischen Verfahren (Marinetti, Apollinaire) finden sein Interesse.

1912 – Gert von der Osten spricht von diesem Jahr als dem »entscheidenden Jahr der europäischen Kunst«⁷² – arbeitet Picasso mit Karton, Holz, Sand, Blech und Malerkämmen und setzt im Mai 1912 ein Stück bedrucktes Wachstuch in ein Ölbild.⁷³ Hofmannsthal beschäftigt sich zu diesem Zeitpunkt unter anderm mit den »wunderbaren Mädchenstatue(n)« des Akropolismuseums (BW Nostitz 128) und – mit Ingres. (Vgl. GW RA III 516f.)

In markantem Gegensatz zur traditionsfeindlichen Ästhetik der revolutionären Avantgarde, die davon ausging, daß »Dichtung keine Vorläufer hat« (Majakowskij),⁷⁴ verstand sich Hofmannsthal – als Dichter – »als den Ausdruck einer in weite Vergangenheit zurückführenden Pluralität.« (A 299) »Es ist das wahrhaft Großartige an der Gegenwart«, schreibt er Anfang der zwanziger Jahre, »daß so viele Vergangenheiten in ihr als lebendige magische Existzenzen drinliegen.« (A 299) Selbst im Film, der »die Knute der Futuristen nicht nötig hatte, weil er selbst

⁶⁹ Marina Zwetajewa, Der Dichter und die Zeit. In: M. Z., Ein gefangener Geist. Frankfurt a.M. 1989, S. 63.

⁷⁰ Vgl. Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 24ff.

⁷¹ Vgl. DIE KUNSTISMEN. Hg. von El Lissitzky und Hans Arp. Erlenbach-Zürich, München und Leipzig 1925.

⁷² Gert von der Osten, Europäische Kunst 1912. In: Europäische Kunst 1912. Köln 1962. Zit. n. William S. Heckscher, Die Genesis der Ikonologie. In: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Hg. von Ekkehard Kaemmerling. Köln 1979, S. 127.

⁷³ Vgl. Rubin, Picasso..., wie Anm. 40, S. 12ff.

⁷⁴ Majakowskij, Von selbst gekommen. Zit. n. Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 176.

Technik selbst futuristisch ist« (Ilja Ehrenburg),⁷⁵ sah Hofmannsthal ein Medium, eine »Atmosphäre«, in welcher »die Menschen unserer Zeit (...) zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares Verhältnis treten« (P IV 50):

– auf dem Film (...) fliegt (...) in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten; die historischen Anekdoten, die Halluzinationen der Geisterseher, die Berichte der Abenteurer; aber zugleich schöne Wesen und durchsichtige Gebärden; Mienen und Blicke, aus denen die ganze Seele hervorbricht. Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, daß er wach ist; er braucht *nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist* (...) starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. Es ist der *ganze Mensch*, der sich diesem Schauspiel hingibt; nicht ein einziger Traum aus der zartesten Kindheit, der nicht mit in Schwingung geriete. Denn wir haben unsere Träume nur zum Schein vergessen. (P IV 50 und 48, Herv. CPB)

In einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1922 formuliert Hofmannsthal sein – im wörtlichen Sinne – konservatives Konzept einer traditionsgebundenen und zugleich traditionsbildenden Kunstpraxis:⁷⁶

Jeder schafft sich das Instrument seiner Kunst selbst, indem er von Eindrücken und Halluzinationen ausgeht, die dem Eros unterstehen, und damit das von Überliefertem verbindet, was er erfassen kann. Es schafft immer eine Pluralität: Landschaft, Zeitgeist, Volksgeist. Ich habe mich immer um das Ausdrucksmaterial alter Meister bekümmert –

»die kubistisch futuristische Infektion«. Kombination von Elementen.

Tradition: Cézanne hat eine Rebekka von Delacroix noch einmal gemalt, Van Gogh Sträflinge von Doré, Delacroix Rubens. (GW RA III 569)

Picasso hat, so ließe sich hinzufügen, in späteren Jahren Bilder von Velazquez (Abb. 12 und 13), Poussin, Courbet und Manet noch einmal gemalt. Was Hofmannsthal in dem zitierten Passus vom Medium Film sagt, lässt sich auf Picassos malerisches Werk (wie auf kein anderes dieses Jahrhunderts) anwenden: Es lässt »die Menschen unserer Zeit« zu einem

⁷⁵ Ilja Ehrenburg, Und sie dreht sich doch. Moskau/Berlin 1922. Aus dem Russischen übersetzt von Lorenzo Amberg. Baden (CH) 1986, S. 145.

⁷⁶ Vgl. auch Anm. 31 des vorliegenden Beitrags.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden

Abb. 8: Pablo Picasso: Selbstbildnis, Barcelona 1896 (Museu Picasso, Barcelona)

Abb. 9: Pablo Picasso: Porträt Philipp IV. (Kopie nach Velazquez) Madrid 1897/98. (Museu Picasso, Barcelona)

»ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe« in ein unmittelbares Verhältnis treten.

Im Schaffen Picassos ist jene *integrierende Phantasie* (Abb. 8 bis 13) tätig, von der Ernst Robert Curtius mit Blick auf Hofmannsthals Calderon-Schöpfungen spricht:

(...) in diesen (...) Fragmenten vollzieht sich die wundersamste Metamorphose des Überlieferten zum Strahlend-Neuen. (...) Seine Calderon-Schöpfungen erinnern manchmal an kaleidoskopische Verschiebungen, deren Farbenglut immer neu überrascht. (...) In dieser Alchemie des Geistes werden ererbte Kulturgüter und Kunstformen eingeschmolzen, umgewandelt und zu neuem (...) Leben emporgeführt.⁷⁷

Picasso besaß wie kein anderer bildender Künstler dieses Jahrhunderts die geniale *Kraft der Assimilation*, von der Hofmannsthal in der »Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo« (1901) spricht:

⁷⁷ Curtius, George, Hofmannsthal..., wie Anm. 31, S. 14.

(...) so eignen sich die Geister einer produktiven Epoche alles an, was ihnen aus früheren Zeiten lebendig erscheint. (...) eine heftige Begierde, zu erobern, die Kunst in sich zu bereichern, treibt sie in jede Richtung. (GW RA I 299)

Was Hofmannsthal am selben Ort vom spanischen Erlebnis des Knaben Victor Hugo sagt, gilt auch für den Knaben Picasso. Wie Hofmannsthal ist auch Picasso ein »Kronenwächter (eines) versunkenen Reichs« (GW RA III 374):

Wie ein Wrack lag diese prunkvolle, hochmütige, adelige und katholische Kultur da und zeigte ihr Inneres. (...) Welche Nahrung für den gärenden Geist dieses Knaben! Sich hineinzuträumen in diese gebietenden Gestalten, die Säle und Galerien in einer pomposen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume (...).(GW RA I 251)

Picasso, dessen Name für rastlose Kreativität und grenzenlose Erfindungsgabe steht, hat die Substanzen ererbter Kulturgüter zergliedert, aufgelöst und so, durch *Synthetisierung fremder Werke*, ein Ganzes geschaf-



Abb. 10: Picasso verleiht seinem Selbstbildnis die Züge Dürers (Selbstbildnis, Tinte, 1902. Barcelona, Museu Picasso)

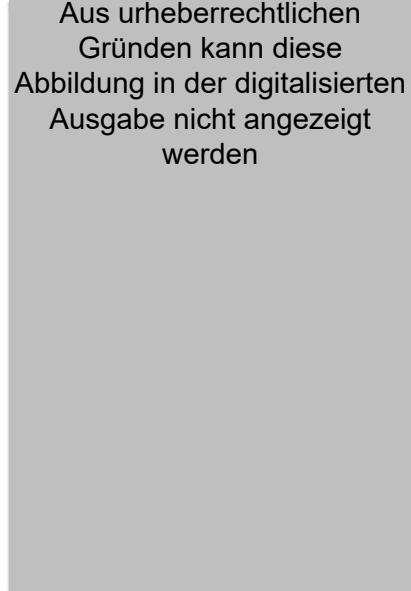
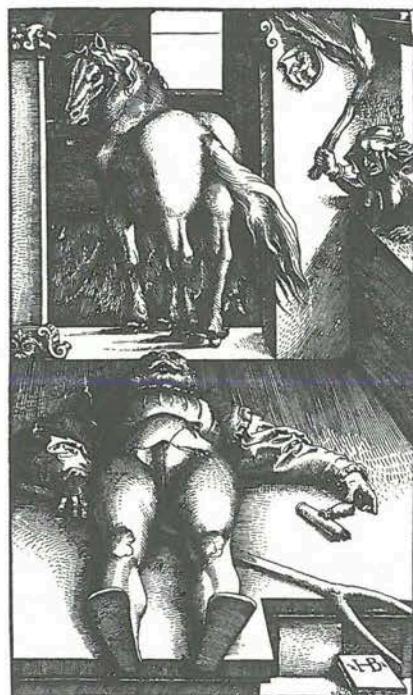


Abb. 11: Selbstbildnis »Yo Picasso« (Ausschnitt), 1901 (Privatbesitz)

fen. (Abb. 12 und 13) Jenes einheitliche Ganze, das Lord Chandos im Sinne hat, wenn er davon spricht, in den mythischen Gestalten, den Dingen und Texten »verschwinden« zu wollen, um aus ihnen heraus »mit Zungen zu reden«. (SW XXXI 47)⁷⁸ Auf diese Weise sollte das »ganze Dasein« in eine »große Einheit« übergeführt werden, in der »geistige und körperliche Welt (...), höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst« (ebd.) keinen Gegensatz bilden: »(...) in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells (...)« (ebd.). »Ich wollte«, schreibt der Lord weiter,



Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden

Abb. 12: Hans Baldung Grien: Der behexte Stallknecht, 1544

Abb. 13: Pablo Picasso: Entwurf für »Guernica«, 1. Mai 1937

Ein Ausgangspunkt für »Guernica« war offensichtlich der Holzschnitt »Der behexte Stallknecht« von Hans Baldung Grien.

Aus dem Pferd im Holzschnitt wird in der Skizze für »Guernica« ein Stier. Hinzu kommt das sterbende Pferd, dessen Flanke ein Pegasus entsteigt. (Vgl. Werner Spies, Picasso und seine Zeit. In: Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. Werke aus der Sammlung Marina Picasso. München 1981, S. 29ff.)

⁷⁸ Vgl. dazu auch: Ingold, Der Autor am Werk, wie Anm. 6, S. 366.

die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit (...).

Ich entsinne mich dieses Planes. Es lag ihm, ich weiß nicht welche, sinnliche und geistige Lust zugrunde: Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden. (...) Ich gedachte eine Sammlung »Apophthegmata« anzulegen. (...) Hier gedachte ich die merkwürdigsten Aussprüche nebeneinander zu setzen, welche mir (...) zu sammeln gelungen wäre; damit wollte ich schöne Sentenzen und Reflexionen aus den Werken der Alten und der Italiener vereinigen, und was mir sonst an geistigen Zieraten in Büchern, Handschriften oder Gesprächen entgegentrate; ferner die Anordnung besonders schöner Feste und Aufzüge, merkwürdige Verbrechen und Fälle von Raserei, die Beschreibung der größten und eigentümlichsten Bauwerke (...) und noch vieles anderes. Das ganze Werk aber sollte den Titel *Nosce te ipsum* führen (ebd. S. 46–47).

Durch das überwältigende Synthesebedürfnis lässt dieses Unternehmen an Aby Warburgs zwischen 1907 und 1912 entwickelte ikonologische Methode denken, von der William S. Heckscher sagt, sie funktioniere in grundsätzlich gleicher Weise wie die Collagen von Picasso und Braque aus der Zeit um 1912:

War nicht seine Studie der Schifanoia-Fresken eine Collage eigenen Rechts durch die Art und Weise, wie er seine Arbeit durch eine Zusammenstellung (aus Bruchstücken und Teilen von Religion, Mythologie, Folklore, Astrologie und Psychologie) zu dem führte, was jetzt stolz als ein zutreffendes Bild historischer Realität vor uns steht (...).⁷⁹

Heckscher sieht in Warburgs Methode nicht nur den isolierten Versuch eines äußerst originellen Denkers, sondern erkennt darin »ganz entschieden auch die Widerspiegelung der Synthesierungstendenz«, die sich im und um das Jahr 1912 in zahlreichen Bereichen des kulturellen Lebens niederschlug.⁸⁰ Wiederum hat Hofmannsthal diese »Ära der Synthesis« (Heckscher) vorausgeahnt. 1891 bezeichnet er in seinem Essay über Hermann Bahr die *Synthese* als das »große(n) Kunstproblem« der Zeit.

⁷⁹ Heckscher, *Genesis...*, wie Anm. 72, S. 134f.

⁸⁰ Ebd., S. 135.

Der dargestellte Vorgang, eine Synthese von brutaler Realität und lyrischem Raffinement, ist fast ein Symbol der heutigen Kunstaufgabe überhaupt. So hat Bahr selbst das Problem gefaßt: aus Zolaismus und Romantik, aus der Epik der Straße und der Lyrik des Traumes soll die große, die neue, die mystische Einheit werden. (GW RA I 104)

Was Hofmannsthal die *neue, die mystische Einheit* nennt, nimmt, so Werner Hofmann, bereits den umfassenden Ordnungsversuch Kandinskij's vorweg, der – 1912 – die moderne Kunst in die *große Realistik* und die *große Abstraktion* gliedert.⁸¹

Diese zwei Pole eröffnen *zwei Wege*, die schließlich *zu einem Ziel* führen. Zwischen diesen beiden Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen.⁸²

5 »Ein Gesicht ist eine Hieroglyphe« – »Die Briefe des Zurückgekehrten« und die »Demoiselles d'Avignon« – 1907

*Aber muß ich wirklich complicit werden
unter den Complícirt?«*
(SW XXXI 152)

An den »Briefen des Zurückgekehrten«, die das fiktive Datum April/Mai 1901 tragen, schreibt Hofmannsthal im Sommer 1907. Der Zustand ist »fieberhafte Heftigkeit des Arbeiten-müssens« (B II 284). Picasso arbeitet zu diesem Zeitpunkt an seinem Bild »Les Demoiselles d'Avignon«, das er später als »mein erstes exorzistisches Bild« bezeichnen sollte.⁸³ Der zentrale Gegenstand der erfundenen »Briefe des Zurückgekehrten« ist das »Erlebnis des Sehens«,⁸⁴ und es ist darin die Rede von »Verfassungen des ungeheuersten Zweifels in der europäischen Luft« (SW XXXI 438) und von einem »Gefühl tiefster Unsicherheit« zwischen »Schauenden und Geschautes Fühlenden und Gefühltes« (SW XXXI 131):

⁸¹ Werner Hofmann, Hofmannsthal als Kunstkritiker, wie Anm.38, S. 39.

⁸² Wassily Kandinsky, Über die Formfrage. In: Der blaue Reiter. Hgg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. München 1912, S. 82.

⁸³ Zit. nach Klaus Herding, Picasso, wie Anm. 24, S. 41.

⁸⁴ Vgl. Ursula Renner, Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hgg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 285-305.

(...) zuweilen scheint es als ob alles nur anstatt eines andern da stünde: Der Krug, das Waschbecken – alles nur wie provisorisch und auf das wirkliche wartend. So auch die Bäume, selbst die Hügel. Es ist wohl aus uns dieses Unsichere, Wartende. Die Maler sind da, uns mit der Erscheinung auszusöhnen, der Erscheinung ihr *Pathos* zurückzugeben. (SW XXXI 438)

Bereits in den »Rodauner Anfängen« (1906) heißt es:

Eine furchtbar gesteigerte Dialectik gewohnt bauchrednerisch jeden Standpunkt im All einzunehmen hat uns enteignet in uns selbst: in schwankendem Ungefähr zerzittert unser Selbstgefühl. (...) unsere Leidenschaften sind ein Citat, unsere Gesetze wurzeln nicht und nicht einmal unsere Vergehungen in unseren Herzen. Wo nur der ganze Mensch auf einen Antrieb sich regen dürfte, regen sich immer nur Theile. Alle Formen überwältigen uns, Mächte unterjochen uns: unendliche Relativitäten unterhöhlen uns und schließlich das Geld bleibt als Ende aller Reihen. (SW XXXI 131)

Unter dem Blick des aus Südamerika in die Heimat Zurückgekehrten schrumpft – mit einem Nietzsche-Wort – der europäische »Cultur-mensch zur lügenhaften Caricatur zusammen«.⁸⁵

So verwischt sind die meisten Gesichter, so ohne Freiheit, so vielerlei steht darauf geschrieben, und alles ohne Bestimmtheit, ohne Größe. (...) ihre linke Hand weiß wahrhaftig nicht, was ihre rechte thut, ihre Kopfgedanken passen nicht zu ihren Gemüthsgedanken, ihre Amtsgedanken nicht zu ihren Wissenschaftsgedanken, ihre Fassaden nicht zu ihren Hintertreppen, ihre Geschäfte nicht zu ihrem Temperament. (...) Um mich war seit Monaten eine Sintflut von Gesichtern, die von nichts geritten wurden als vom Geld, das sie hatten, oder von dem Geld, das andere hatten. Ihre Häuser, ihre Monamente, ihre Straßen, das war für mich (...) nichts als die tausendsfach gespiegelte Fratze ihrer gespenstigen Nicht-Existenz (...). (SW XXXI 157 ff.)

Was diesen Menschen, unter denen dem Zurückgekehrten nicht wohl wird, fehlt, ist »ein authentisches Antlitz« (Malewitsch).⁸⁶ (Abb. 14 und 15). Ihre Gesichter sind »verstümmelte, verwischte, geschändete« Hieroglyphen. (SW XXXI 159)

Wie Picasso in seinen »Demoiselles« – und in dem fast schielenden Selbstbildnis von 1907 (Abb. 16 und 17) – hat Hofmannsthal in den »Briefen des Zurückgekehrten« das Gesicht – den Blick – zu einem Leitthema erhoben.⁸⁷

⁸⁵ Hier zit. nach Herding, Picasso..., wie Anm. 24, S. 49.

⁸⁶ Siehe dazu die Legende zu Abb. 14/15 und 16/17.

⁸⁷ Vgl. Klaus Herding, Picasso..., wie Anm. 24, S. 13.

Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen. Darin steht eine Gegenwart der Seele, und so auch beim Thier – sieh einem Büffel ins Gesicht, wenn er kaut oder wenn er zornig das blutunterlaufene Auge rollt, und sieh einem Adler ins Gesicht und einem guten Hund. (SW XXXI 159).

Muß ich »zurück nach Uruguay«, fragt sich der Zurückgekehrte,

oder hinunter nach den Inseln der Südsee, um wieder von menschlichen Lippen diesen menschlichen Laut zu hören (...) so wie die Drossel ihren Laut hat und der Panther den seinen und in seinem Laut die ganze, in Worten nicht zu fassende Wesenheit seines Daseins (...). (Ebd.)

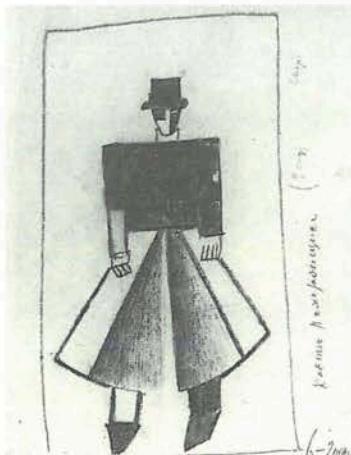


Abb. 14: Kasimir Malewitsch: Kostüm-Entwurf für die futuristische Oper »Der Sieg über die Sonne«, 1913. (Petersburg, Theatermuseum)

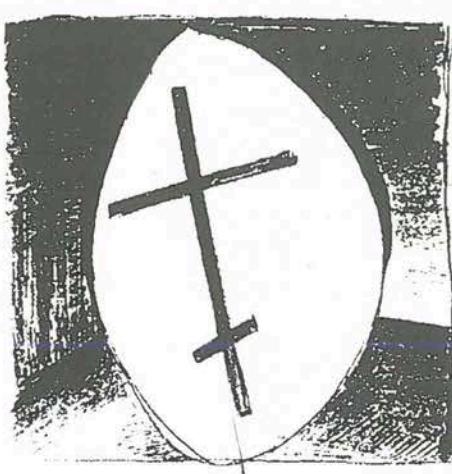


Abb. 15: Kasimir Malewitsch: Kopf eines Bauern (um 1930)

»Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen.« (SW XXXI 159) Vgl. dazu die folgende Variante zu den »Briefen des Zurückgekehrten«: »... die aussereuropäischen Dinge (...) sehen jetzt auf einmal Hieroglyphen, heiligen Zeichen gleich die auf das ewige hinweisen.« (SW XXXI 434) Kasimir Malewitsch hat mehrfach den Authentizitätsverlust des modernen Menschen, der sich der Geschichte unterworfen habe, statt sie zu überwinden, bildhaft vergegenwärtigt, indem er sein Gesicht (den Kopf) oder auch seine Brust (das Herz) durch ein schwarzes Quadrat ersetze – »in dieser Schärfe endet unser Spektakel, hier ist der Schauspieler der Welt eingetreten, nachdem er seine vielen Gesichter versteckt hat, weil ihm ein authentisches Antlitz fehlt.« Vgl. K. Maléwitsch, *La lumière et la couleur / Quatrième tome des écrits*, préfacé par Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1981, S. 100. – Ferner: Felix Philipp Ingold, *Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malewitsch (II)*. In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 12, 1983, S. 132.

Parallel zur Kritik an »unsere(r) schlechte(n) Cultur« (BW Karg 54) geht bei Hofmannsthal das Lob des Ursprünglichen, des Kindlichen, des Wilden. – »Hund reden auch. Schaf auch: machen bäh!« (D IV 24) Mit diesen Worten wird im Trauerspiel »Der Turm« Sigismund, der Unmündige, zum Reden aufgefordert. Für Walter Benjamin liegt eine der

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden

Abb. 16 links: Pablo Picasso: Studie für »Les Demoiselles d'Avignon«, Juli 1907 (Privatsammlung)

Abb. 17 rechts: Pablo Picasso: Selbstbildnis, 1907. (Prag, Nationalgalerie)

In dem Essay »Franz Stuck« (1893) bezeichnet Hofmannsthal das Zeichnen von Karikaturen als eine Vorschule »(….) für die Technik im weitesten Begriff (…). Er (Stuck, CPB) lernte hier das Lebendige ornamental und das Ornament lebendig verwenden. Er lerne auf dem Kern der Dinge fußen, auf dem tiefen Sinn ihrer Form, dem unmittelbar erschauten; er lernte »den Banden des Hörensagens zu entspringen, naiv zu sehen. (…) Von der Karikatur besitzt er die Gabe der eindringlichen, übereindringlichen Charakteristik. Das ist ja das Wesen der Karikatur: ganz eine Eigenschaft, ganz ein Zustand zu sein (…).« (GW RA I 529ff.)

Hofmannsthal ahnt, wie Werner Hofmann bemerkt hat, daß im Abkürzungsverfahren des Karikaturisten »die elementare, reduzierte Formchiffre steckt, das Ausdrucksmittel eines neuen Kunstwollens, dessen Ziel die Verdichtung der Erscheinungswelt zur Ausdrucksformel sein wird. (A.a.O., S. 42) Die Wurzeln des Expressionismus liegen in der Karikatur. Nicht nur Picasso, sondern auch der von Hofmannsthal so hoch geschätzte Courbet mußte sich den Vorwurf gefallen lassen, Karikaturen zu malen.

Auch der junge Picasso interessierte sich für Franz Stuck. – »Wenn ich einen Sohn hätte, der Maler werden möchte, würde ich ihn keinen Augenblick lang in Spanien lassen und nicht nach Paris schicken, sondern nach Münik (München, CPB)«, schreibt Picasso 1897 in einem Brief. (Zit. nach Herding, Picasso..., wie Anm. 24, S. 77.)

»ergreifendsten Schönheiten« von Hofmannsthals Turm-Dichtung darin, daß auf den Lippen Sigismunds »jeder Laut zum Laute der Klage sich formen« muß, weil »Klage der Urlaut der Kreatur ist«.⁸⁸

Auch (...) tauchen die Worte aus dem aufgewühlten Lautmeer nur flüchtig hervor, mit erdenfremdem Najadenblick um sich schauend. Es ist der gleiche, welcher heute in der Sprache der Kinder, der Visionäre oder der Irren uns so tief betrifft. In den Urlauten der Sprache, nicht in ihren höchsten, kunstvollsten aber auch abhängigsten Gebilden, hat der Dichter deren gewaltigste Kräfte aufgerufen, als Nothelfer in ihren Kampf sie eingestellt, der der seine ist.⁸⁹

Es bleibe dahingestellt, ob Benjamin bei der Sprache der »Visionäre« an die vor allem durch Klänge und Intensität *wirkende*, unverständliche Zaum'-Sprache Chlebnikovs dachte.⁹⁰ Der Knabe in Hofmannsthals Prosaskizze »Age of Innocence« (1891) spricht *sinnlose* Worte vor sich hin, die ihn berauschen:

Manchmal verlor er den Faden seines Dramas, und wurde von dem bloßen Beben seiner Stimme durch eine Reihe von Affekten ohne Vorstellungsinhalt willenlos mitgerissen – sinnlose Worte vor sich hinsprechend, die ihn berauschten. – Dieses Vibrieren der Nerven, das er durch bewußte Führung und Wahl der Worte nie zu erreichen vermochte, hatte für ihn den großen Reiz des Unverständlichen und brachte ihm die Hochachtung vor unverständlich gewordenen Dingen (...) bei. (GW E 23)

Dieser Knabe ist nicht nur ein »magischer Bruder des Novalis«,⁹¹ sondern auch des Knaben Kasimir Malewitsch, dem – so berichtet Malewitsch in seiner Autobiographie – eine »sehr angenehme Empfindung« zuteil wurde, als er, arglos mit dem Pinsel hantierend, plötzlich die Materialität der Farbe entdeckte. Und: »Einige Zeit später begann ich mit Tinte auf Papier einen Berg zu malen. Doch alle Formen verschmolzen in eins, und was herauskam, war ein Fleck, der absolut nichts darstellte.«⁹² Diese Reminiszenz Malewitschs – die jähre Erfahrung (und Einsicht), daß »etwas« auch »nichts« darstellen kann, bezie-

⁸⁸ Walter Benjamin, Hofmannsthals »Turm«-Dichtung. In: *Angelus novus. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M., 1966, S. 378.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Carlpeter Braegger, *Baustellen...*, wie Anm. 31, S. 218f.

⁹¹ Vgl. Curtius, George, *Hofmannsthal...*, wie Anm. 31, S. 11f.

⁹² Kasimir Malewitsch, *Autobiographie* (1923). In: Malewitsch zum 100 Geburtstag, wie Anm. 53, S. 16.

hungsweise daß auch »nichts« durch »etwas« dargestellt werden muß – hat »als frühester Bezugspunkt der suprematistischen Theoriebildung zu gelten, deren zentraler Gegenstand die bildhafte Darstellung der Gegenstandslosigkeit gewesen ist«.⁹³

6 »Die große Einheit aller seienden Dinge« – Hofmannsthals Suprematismus Die »Intellektualität des Rehs« – Exkurs zu Joseph Beuys

Der eingearmete Dunst dieser Myriaden von abgestorbenen Gedanken muss ausgeatmet werden, die Kraft der Phantasie muss dieses Chaos einen Augenblick zusammenballen, um es dann für immer von sich wegstoßen zu können.

(GW RA I 291)

Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte.

(SW XXXI 54)

»Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst«, schreibt Malewitsch in seinem Bauhausbuch »Die gegenstandslose Welt« (1927; Abb. 18).⁹⁴ Für Malewitsch ist – wie für Hofmannsthal – »das große Ganze der Natur« (Malewitsch), »die große Einheit aller seienden Dinge« (BW Karg 73), durch die begriffliche, zweck- und bedeutungsorientierte Sprachverwendung überdeckt und die ästhetische Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen bedroht.⁹⁵ Das »entsetzliche Verfahren, das Denken völlig unter den

⁹³ Vgl. Felix Philipp Ingold, Kasimir Malewitsch. Neue Texte und Studien. In: NZZ, 27. August 1981, S. 35.

⁹⁴ Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt. München 1927, S. 65.

⁹⁵ Vgl. Felix Philipp Ingold, Welt und Bild, Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič (II). In: Wiener Slawistischer Almanach 12, 1983, S. 113-162. Auf mögliche »Einflüsse« auf das am Primat der sinnlichen Wahrnehmung orientierten Verständnis von Malewitschs Ästhetik kann hier nicht eingegangen werden. »Sollte Malewitsch, wie verschiedentlich behauptet wurde, zu einem späteren Zeitpunkt philosophische Anregungen oder theologische Vorstellungen aus der Geisteswelt der vorsokratischen Antike, der mittelalterlichen *Mystik*, der *Kabbala*, des *Taoismus* und *Tantrismus*, des *Bergsonismus* oder *Ernst Machs* in sich aufgenommen haben, so wäre«, schreibt Ingold (a.a.O., S. 116), »der ästhetische Schock aus der frühen Jugendzeit von diesen ›Einflüssen‹ dennoch nicht überlagert, sondern lediglich auf diskursiver Ebene beglaubigt oder und bekräftigt worden.« Hofmannsthals Interesse an Mystik, Kabbala und besonders für die *fernöstliche Ganzheitsschau* von Leben und Welt und die östliche Vorstellung von der *Wesenlosigkeit* der Welt ist hinlänglich bekannt. Vgl. Hartmut Zelinsky, Hugo von Hofmannsthal und Asien. In: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hg. von Roger Bauer... Frankfurt a.M. 1977, S. 508-566. Ferner: Carlpeter Braegger, Palladio und der Kaiser von China. Die »Rotonda« im

Begriffen zu ersticken« (GW RA I 479), hat nach Hofmannsthals (und Malewitschs) Meinung dazu geführt, daß die meisten Menschen »nicht im Leben« leben, »sondern in einer Art von Algebra, wo nichts *ist* und alles nur *bedeutet*«. (BW Karg 81). Das »wortlose Weben der Natur aufzufassen« (BW Karg 203), ist den durch die parzellierende Vernunft verdorbenen Augen versagt (vgl. Legende zu Abb. 18). Die folgende Aufzeichnung des siebzehnjährigen Hofmannsthal trifft das Wesen des Suprematismus, der nichts Geringeres ist »als eine Philosophie des Ganzen« (Jean-Claude Marcadé):⁹⁶

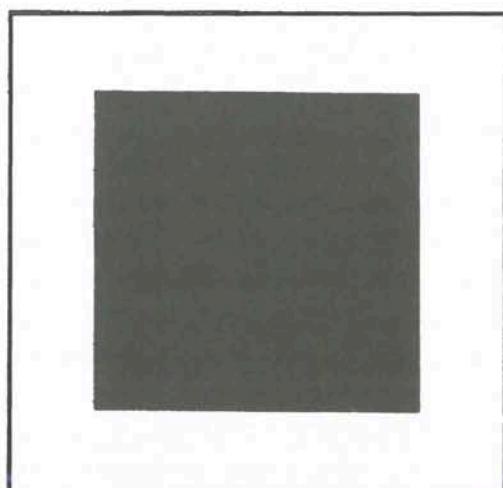


Abb. 18: Kasimir Malewitsch:
Schwarzes Quadrat auf weißem
Grund. Aus: »Suprematismus«,
Vitebsk 1920

Das »Schwarze Quadrat auf weißem Grunde«, an dessen malerischer Realisierung Malewitsch seit 1913 – zunächst im Rahmen alogischer Bildkompositionen von kubofuturistischer Faktur, dann im Zusammenhang mit seinen Bühnen- und Kostümwürfen (Vgl. Abb. 14) für die Oper »Sieg über die Sonne« – gearbeitet hat, sollte zum »emblematischen Markenzeichen des Suprematismus« (Ingold) werden. Als »mackte ungerahmte Ikone« (Malewitsch), als »hermetisches Emblem des Vergessens« steht das »Schwarze Quadrat auf weißem Grunde« für die zu vergessende Bücherwelt, und es erinnert an die »Unsichtbarkeit des Sichtbaren« (Ingold).

Möglicherweise hatte Malewitsch Walt Whitmans Gesang auf das göttliche Quadrat – »Ich singe das göttliche Quadrat« – durch Konstantin Balmont kennengelernt, der 1911 »Leaves of Grass« (*Pobegi travy*) in russischer Übersetzung vorlegte. (Für diesen Hinweis danke ich Felix Philipp Ingold.) Hofmannsthal nennt Whitman in einem Zug mit Goethe und Rembrandt. (BW Degenfeld 248).

»Aber Whitman, Whitman ist nie zu schwer, er ist immer da, wo immer man aufschlägt ist er da, (...) atmendes Wesen, Auge, menschliche Nähe.« (Ebd., S. 256)

Hermetismus der Jahrhundertwende. In: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max Vogt. Hg. von Katharina Medici-Mall. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. Basel/Boston/Stuttgart 1985, S. 10-33.

⁹⁶ Jean-Claude Marcadé, Was ist Suprematismus? In: Malewitsch zum 100. Geburtstag, wie Anm. 53, S. 195.

Die Sprache (sowohl die gesprochene als die gedachte, denn *wir denken heute schon fast mehr in Wörtern und algebraischen Formeln als in Bildern und Empfindungen*) lehrt uns, aus der *Alleinheit der Erscheinungen* einzelnes herauszuheben, zu sondern; durch diese willkürlichen Trennungen entsteht in uns der Begriff wirklicher Verschiedenheit und es kostet Mühe, zur *Verwischung dieser Klassifikationen* zurückzufinden und uns zu erinnern, daß gut und böse, Licht und Dunkel, Tier und Pflanze nichts von der Natur Gegebenes, sondern willkürlich Herausgeschiedenes sind. (1891, GW RA III 324, Herv. CPB)

Wenn Hofmannsthal in einer Notiz aus dem Jahre 1918 von der »Intellektualität« des Rehs spricht (GW RA III 550), wird erkennbar, in welch hohem Maße er zu einer *Verwischung der Klassifikationen* und zur *Auflösung aller Grenzen*⁹⁷ gelangt war. Es ist daher nicht abwegig, an den *Fluxus-Künstler* (den *arte povera*-Künstler) Joseph Beuys zu denken, wenn Hofmannsthal/Chandos schreibt, die »Zusammensetzung von Nichtigkeiten« könne für ihn zum »Gefäß der Offenbarung« werden, »eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens« – »eine Gießkanne«, »morsche Bretter«, eine »auf dem Feld verlassene Egge«, der Anblick eines Hundes oder die Vision der vergifteten Ratten:

denken sie aber nicht, daß es Mitleid war, was mich erfüllte. (...) Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein *Hinüberfließen in jene Geschöpfe* (...).

Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würde Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber ein *Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte.* (SW XXXI 50f. und 52f., Herv. CPB)

Und zuvor sagt der Lord:

(...) es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als 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. (SW XXXI 52)

Unermüdlich hat Joseph Beuys postuliert, das Denken müsse erweitert, verlängert werden in die Arme und in die »Knie«, und bis hinein in den Todesbereich, und er scheute nicht davor zurück, *einem toten Hasen Bilder*

⁹⁷ Zu Hofmannsthals »Tier-Alphabet« vgl. Renate Böschenstein, Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache. In: Hjb 1, 1993, S. 137-164.

zu erklären. »... mir kam es darauf an, daß hier auch Tiere an der Arbeit beteiligt sind.«⁹⁸ In seinen Fluxusaktionen (Material-Aktionen) demonstrierte Beuys – nicht selten umgeben von der eindringlichen *Präsenz stummer Tiere*⁹⁹ –, daß »geistige und körperliche Welt«, Tier und Mensch, »Kunst und Unkunst« (Lord Chandos, SW XXXI 47) für ihn keinen Gegensatz bilden (Abb. 19). Um – weiter – fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen, sei angemerkt, daß der im Schaffen von Beuys zentrale Komplex der *Relation Mensch-Tier, Tötung-Christusanalogie*¹⁰⁰ auch bei Hofmannsthal ein wichtiger Gegenstand des Nachdenkens und der künstlerischen Produktion war. Im Trauerspiel »Der Turm« erinnert sich Sigismund im Gespräch mit seiner Pflegemutter an das einst vom Pflegevater geschlachtete, am Kreuzholz aufgehängte Schwein, dessen Todesschrei er mitschrie und von dem er sein Ich nicht abtrennen kann:¹⁰¹

Ich brings nicht auseinander, mich mit dem und aber mich mit dem Tier, das aufgehängen war an einem queren Holz und ausgenommen und innen voller blutiger Finsternis. Mutter, wo ist mein End und wo ist dem Tier sein End? (D IV 87f.)

Von der »*Tierheit* Sigismunds«¹⁰² läßt sich, wie Renate Böschenstein aufgezeigt hat, eine Verbindung ziehen zu dem im »Gespräch über Gedichte«(1903) geschilderten Tieropfer. Dort stellt Hofmannsthal eine Analogie her zwischen »dem augenblickslangen Tod des Opfernden im Tier und der momentanen Auflösung des Dichters oder des dichterisch Empfindenden im Symbol«:¹⁰³

(...) er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. (...) alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die

⁹⁸ Vgl. Stephan Borstel (Hg.), *Die unsichtbare Skulptur: zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*. Stuttgart 1989. Das Beuys-Zitat S. 9. – Zum Thema Hofmannsthal und Beuys plant der Verfasser eine Arbeit unter dem Titel: »Alles gebunden im höchsten Socialen«. Die unsichtbare Skulptur bei Beuys und Hofmannsthal.

⁹⁹ Vgl. Borstel, *Die unsichtbare Skulptur*, wie Anm. 98, S. 8.

¹⁰⁰ Vgl. Renate Böschenstein, *Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache*, wie Anm. 97.

¹⁰¹ Vgl. Böschenstein, *Tiere...*, wie Anm. 97, S. 164. Vgl. ferner: Carl Peter Braegger, »Gestalten aus verwischteten Grenzen« – Hofmannsthal und Rembrandt. In: *NZZ*, 24./25. Juni 1978, Nr. 144, S. 61-62.

¹⁰² Vgl. Böschenstein, *Tiere...*, wie Anm. 97, S. 161.

¹⁰³ A.a.O., S. 157.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden

Abb. 19: Joseph Beuys: Aktion »Iphigenie/Titus Andronicus«, experimenta 3, Frankfurt am Main 1969

»Gesehen mit diesen Augen (den Augen der Poesie, CPB) sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat.« (GW E 501)

Dauer eines Atemzuges, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller aller Poesie (...) (GW E 502 f.)

In die Entstehungszeit des Gesprächs über Gedichte datiert Hofmannsthal als Fragment überlieferte »Reflexion über das Helldunkel«: »Rembrandts schlaflose Nacht«¹⁰⁴, ein nächtlicher Monolog Rembrandts, der im Traum zum Tier wird:

(...) ich starre sie an, wie wenn ich ein Thier wäre. Ich bin ein Thier. Meine haarigen Rippen zittern. (SW XXIX 162)

¹⁰⁴ Vgl. Braegger, Hofmannsthal und Rembrandt, wie Anm. 101, S. 61-62.

In einer Notiz zur »Technik dieses Monologs« fällt der Name jenes Dichters, der auch das Denken von Beuys zutiefst geprägt hat: Novalis.

Der Schlaf das Nichtbewußtsein (= dem Schwarzen, dem Nicht-licht) das tiefste Element, in das er hinabzusinken hofft. Im Schlaf fände er alles (...) dort ist alles aufgelöst, wohlüstig geht dort eins ins andere hinüber. (Chiliasmus des Novalis.) (Ebd.)

Erwogen wurde ein »Schlußgleichnis: zwischen ihm (Rembrandt, CPB), dem Gekreuzigten und dem ausgeschlachteten Ochsen.« (Ebd., S. 164)¹⁰⁵

7 »Reinheit zu oberst« – der weiße Suprematismus

Sich leichter fühlen. Ahnung des Höheren kaum mehr ausdrückbar: Wölkchen sich auflösend.

(GW RA III 616)

Was sich dem *Denken in Worten* entzieht – die autonome Evidenz einer Blume, eines Tieres, eines menschlichen Gesichts – offenbart sich Hofmannsthal in privilegierten Momenten, in »ekstatische(n) Momente(n) der Erhöhung«. (A 121)¹⁰⁶ Mehrfach belegt sind in Hofmannsthals Werk »blitzartige(n) Offenbarung(en)«, in denen sich das »allein Wissenswerte« zeigt und besser erfassen lässt »als wie aus einem ganzen großen System von wissenschaftlich analysierten Erscheinungen« (BW Karg 58). In solchen *Erlebnissen des Sehens* wird das Schauen zur umgreifenden sinnlichen Erfahrung, an der nicht nur das Auge, sondern – unter Ausschluß des logozentrisch gerichteten Denkens¹⁰⁷ – der Körper insgesamt beteiligt ist. Zu denken ist in diesem Zusammenhang vor allem an die im fünften Brief des Zurückgekehrten rapportierte Erzählung von der Erweckung des Rama Krishna – »das Erlebnis, das ihn aus den Menschen aussonderte und einen Heiligen aus ihm machte.« (SW XXXI 172)

¹⁰⁵ Vgl. Böschenstein, Tiere..., wie Anm. 97, S. 163.

¹⁰⁶ Vgl. George Steiner, Von realer Gegenwart. München 1990, S. 151.

¹⁰⁷ Vgl. Felix Philipp Ingold, »KUNST«-KUNST; »LEBENS«-KUNST. Zehn Paragraphen zu Kasimir Malewitschs »Weißem Quadrat auf weißem Grund«. In: Wiener Slawistischer Almanach 16, 1985, S. 187-199.

Es war nichts als dies: Er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weisser Reiher in grosser Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiss der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, dass er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr derselbe, der hingestürzt war. (Ebd.)

Am gleichen Ort nennt Hofmannsthal die Farben eine Sprache »in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt«, eine Sprache, die »wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein« und spricht von der Liebe zum »Gestaltlosen, zum Wesenlosen«. (Ebd.) Die Farbempfindung wird dort lokalisiert, »wo das Blut kommt und geht«. (Ebd.) – »Mein Nervensystem ist mit Farben durchtränkt. Mein Gehirn glüht von ihrem Leuchten«, sagt Malewitsch und betont, daß die Malerei ein Farbempfinden voraussetze, »das tief in unserem Organismus wurzelt«.¹⁰⁸ Es kann also nicht mehr überraschen, daß die das ästhetische Denken des Suprematisten Malewitsch bestimmenden Begriffe auch bei Hofmannsthal von zentraler Bedeutung sind:

- Die Empfindung/Erregung,¹⁰⁹ Bewegung
- Die Farben (das Schwarz/die Schwärze, das Weiß)
- Die Schwerelosigkeit, das Schweben
- Das Wortlose, das Schweigen¹¹⁰ – Die Leere, das Nichts

»Nichts umgibt uns als das Schwebende, Vielnamige, Wesenlose«, sagt Hofmannsthal 1896:

Wer das Starre sucht und das Gegebene, wird immer ins Leere greifen. Alles ist in fortwährender Bewegung, ja alles ist so wenig wirklich als der bleibende Strahl des Springbrunnens, dem Myriaden Tropfen unaufhörlich entsinken, Myriaden neuer unaufhörlich zuströmen. Mit den Augen, die uns den Springbrunnen vorlügen, müssen wir das Leben der Menschen anschauen: denn die Schönheit ihrer Gebärden und ihrer Taten ist nichts anderes als das Zusammenkommen von Myriaden Schwingungen in einem Augenblick. (GW RA I 572)

¹⁰⁸ Zit. nach Lamač, Was ist Suprematismus, wie Anm. 53, S. 135.

¹⁰⁹ Vgl. dazu Anm. 95.

¹¹⁰ Zur Aufwertung des Schweigens im Suprematismus vgl. Ingold, Welt und Bild, wie Anm. 95, S. 128f.

Was Malewitschs gegenstandslose Welt im Innern zusammenhält und, zugleich bewegt, sind ebenfalls Myriaden von Schwingungen; es ist »die Fluktuation, die sich ergibt, wenn Normalzustände in den Zustand der Erregtheit übergehen und zu Vibrationen werden.«¹¹¹ (Abb. 20)

Der Suprematismus ist bei Malewitsch weder als Kunststil noch als Kunstepoche, sondern als »panästhetische Lebens-Form« (Ingold) gedacht, in der Kultur und Natur versöhnt ihre ursprüngliche Totalität zurückgewinnen könnten, und wo zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem kein Unterschied bestünde.¹¹² Die Suprematisten, so resümiert Malewitsch, haben den »Kampf ums Dasein« als Scheingefecht – als Kampf des Menschen mit der Bestie in sich selbst – erkannt und widmen sich statt dessen dem Kampf um die »Suprematie des Menschen«.¹¹³

Mit Malewitsch teilt Hofmannsthal im weitern die Sehnsucht nach Transzendenz, nach Elevation zur schöpferischen Herrlichkeit, nach »Reinheit zu oberst«:

(...) oben war alles frei (...) kühn emporsteigend (...) zu oberst der beschneite Gipfel, unsagbar leuchtend und rein. Andres war zumut wie noch nie in der Natur, ihm war als wäre dies mit einem Schlag aus ihm selber hervorgestiegen: diese Macht dies Empordrägen, diese Reinheit zu oberst. (»Andreas oder die Vereinigten«, SW XXX 76)

Die Farbe *Weiβ* steht bei Malewitsch für die »Reinheit menschlichen schöpferischen Lebens«.¹¹⁴ Im *weißen Suprematismus* der Jahre 1917 bis 1919 wird die Farbe *Weiβ* zur »realen wahren Vorstellung des Unendlichen«; sie begründet ein neues »schöpferisches System«, eine »rein philosophische Bewegung«, die alle utilitären (darstellerischen) Absichten als unerheblich verwirft und einzig auf den Gewinn sinnlicher Erkenntnis – »sinnliche(r) und geistige(r) Lust« (SW XXXI 47) – gerichtet bleibt.¹¹⁵

¹¹¹ Vgl. Ingold, Malewitsch, wie Anm. 93.

¹¹² Vgl. Ingold, Welt und Bild, wie Anm. 95, S. 115f.

¹¹³ Zit. nach Karl Philipp Ingold, KUNST UND OEKONOMIE. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malewitsch. In: Slawistischer Almanach 4, 1979, S. 164f.

¹¹⁴ Zu Malewitschs Auffassung von Licht und der Farbe *Weiβ* vgl. Lamač, Was ist Suprematismus, wie Anm. 53, S. 140 ff.

¹¹⁵ Vgl. Ingold, »KUNST«-KUNST..., wie Anm. 107, S. 192 und ders., KUNST UND OEKONOMIE, wie Anm. 113, S. 164ff.

Ich habe den blauen Abblendschirm der farbigen Begrenzungen aufgebrochen, ich bin hinausgetreten in die Weiße (...) ich habe die Lichtsignale des Suprematismus errichtet.¹¹⁶

1917, in dem Jahr, in dem Malewitsch im weißen Suprematismus das Blau des Himmels – »als Firmament rationaler Konzepte durchschlägt«¹¹⁷ – notiert Hofmannsthal, am 10. Juni, unter dem Stichwort »Anbetung des Leeren«:

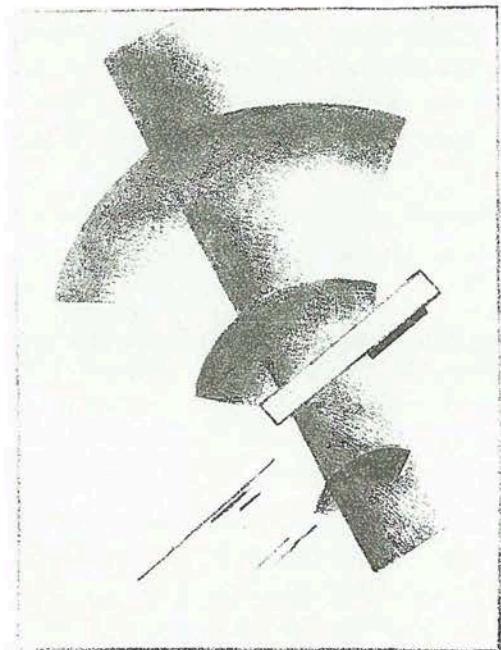


Abb. 20: Kasimir Malewitsch:
Suprematistische Zeichnung. Aus:
»Suprematizm«, Vitebsk 1920

»Mit Rückgriff auf den russischen Begriff für ‚Malkunst‘ (živopis'; griech. zoographia), der soviel wie ‚Lebenskunst‘ bedeutet, möchte Malewitsch (...) das Bild gemäß seiner alten griechischen Bezeichnung (zoon) rehabilitieren, indem er ihm, statt es bloß als statisches Ab-Bild zu begreifen, eine permanente Prozessualität und Potentialität zugesieht, ein Eigen-Leben, das immer dort sich zeigt, wo keine Sprache mehr hinreicht (...). Die Bild-Wirklichkeit ist gegenstandslos; die opake Malfläche wird zum reinen Licht-Grund, in dessen abgründiger, an der Oberfläche gesammelter Tiefe die wirkliche Einheit der Natur (Malewitsch) zur Erscheinung kommt (...).« (Ingold, »KUNST«-KUNST; »LEBEN«-KUNST..., wie Anm. 107, S. 194f.)

Jenes Wort aus dem Tao-te-king: Erweisen wir Verehrung der Leere, denn sie gewährt die Nützlichkeit des Rades und die Harmonie der Laute. (...) Indem ich gehe und stehe, verübe ich nicht beständig die Zeremonie der Anbetung des Leeren: indem ich meine Aufmerksamkeit von der Welt des Trachtens ablöse – von der Ablenkung ablenke. (...) (GW RA III 537 f.)

Und wenige Tage später wird »jene Vorstellung des Leeren, die mich verfolgt« mit einem Claudel-Zitat präzisiert. Die *Leere* erweist sich als der *weiße Abgrund schweigenden Nichts zwischen den Zeilen*, der die Fülle aller

¹¹⁶ Kazimir Malévitch, *Le miroir suprematiste*. Lausanne 1977, S. 83f.

¹¹⁷ Vgl. Ingold, »KUNST«-KUNST, wie Anm. 107, S. 197.

möglichen Worte enthält, als die »wahre Vorstellung des Unendlichen« (Malewitsch):

»O mon âme! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier.« (Hier ist jene Vorstellung des Leeren, die mich verfolgt.)

»Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité, et il n'est pas de pointe plus acérée que l'Infini.« (Baudelaire; GW RA III 538)

Bei Malewitsch geht es, wie schon bei Mallarmé, um das In-Erscheinung-treten-Lassen der Phänomene als »Wesen, die von ihrem wahrnehmbar gemachten Nichts ganz und gar umgeben sind«.¹¹⁸ Das Nichts, von dem hier die Rede ist, steht im Zentrum von Malewitschs Lehre der Leere, »die in der Farbe Weiß – jener *Nicht*-Farbe also, die alle Farben des Spektrums in sich zusammenfaßt – ihre ambivalente Entsprechung findet«.¹¹⁹ »Meiner Ansicht nach«, schreibt Malewitsch, »ist die weiße Natur schon vorauszuahnen. Diese weiße Natur wird eine Ausweitung der Grenzen unserer Erregung sein.«¹²⁰

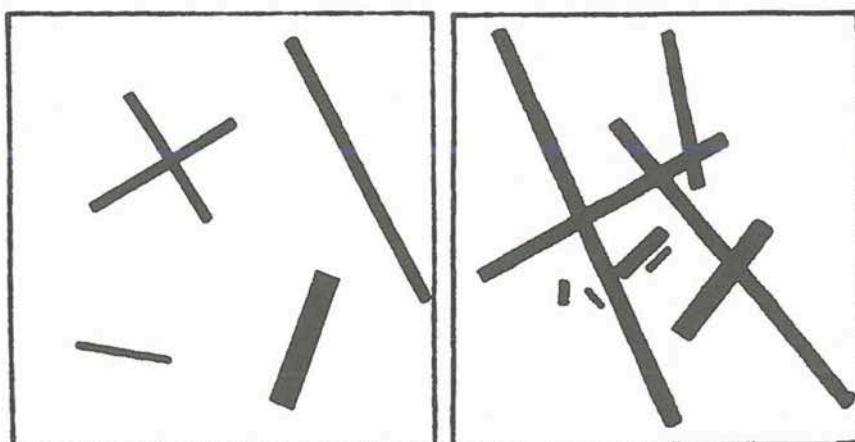


Abb. 21a, 21b: Kasimir Malewitsch: Suprematistische Zeichnungen. Aus: »Suprematizm«, Vitebsk 1920. »Bleistiftstriche so wie Worte: Hineinschneiden in den Raum, um dem Nichts ein Gesicht zu geben.« (SW XXX 436)

¹¹⁸ Vgl. Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. 1981, S. 313. Ferner: Ingold, WELT UND BILD, wie Anm. 95, S. 128.

¹¹⁹ Vgl. Ingold, »KUNST«-KUNST..., wie Anm. 107, S. 189.

¹²⁰ Kasimir Malewitsch, Suprematismus. Köln 1962, S. 217.

Dort, wo »die Macht der Schwere« (GLD 20), wo die heillose Gravitation der geschichtlichen Zeit endet, herrscht bei Malewitsch wie bei Hofmannsthal »weißes Licht«. Von diesem »Reich, wo alles rein ist« (L III 39), sprechen die »Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz« (1910):

(...)

O Geist! O Stimme! Wundervolles Licht!
Wie du hinliefest, weißes Licht, und rings
Ins Dunkel aus den Worten dir Paläste
Hinbautest (...)

(...)

Du bist empor, und wo mein Auge dich
Nicht sieht, dort kreisest du, dem Sperber gleich,
Dem unzerstörbaren, und hältst in Fängen
Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft,
Weißen als Licht der Sterne (...)
/ ein Licht des Weiße ohne Gleichen ist
/ weißer als Schnee weiß, weißer als Blüten
/ (...) und weißer als
/ der weißeste der Sterne...¹²¹

¹²¹ Hier zit. nach Richard Exner, »O ihr vollkommen bewußtlosen Dichter«: Hugo von Hofmannsthals »Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz«. In: Für Rudolf Hirsch zum siebzigsten Geburtstag, Frankfurt a.M. 1975, S. 213 und 218. Bei den mit Schrägstrichen (= /) versehenen Versen handelt es sich um Varianten.