

Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne

Bekanntlich haben die altägyptischen Hieroglyphen eine lange Faszinationsgeschichte gehabt. Nachdem sie im alten Ägypten in Schreiberschulen und Kanzleien, in Korrespondenzen und Erlassen, sowie vor allem auf Grabwänden und öffentlichen Monumenten 3000 Jahre ihren Dienst getan hatten, wurden sie in Europa ganz verschiedenen Epochen wiederentdeckt. Lange nach dem Ende ihrer Funktionsgeschichte beginnt ihre Rezeptionsgeschichte in einer anderen Kultur, die in keinem Traditionsverhältnis zum alten Ägypten steht und von dessen Kultur nur wenige unklare Vorstellungen behalten hat. So konnten die ägyptischen Hieroglyphen in der Geschichte des Abendlands zur Projektionsfläche für etwas unerschöpflich Geheimnisvolles und Fremdes werden. In der Geschichte der westlichen kulturellen Evolution verkörpern die altägyptischen Schriftzeichen etwas längst Überwundenes und Überholtes, etwas Vergessenes und Verlorenes, das zum Gegenstand von Rückerinnerungen und Ursprungsphantasien und dabei zum Inbegriff von Fremdheit, Geheimnis und Faszination geworden ist. Die zentralen Fragen und Interessen der Hieroglyphenrezeption verschieben sich von der Renaissance zur Romantik und Moderne, doch besteht kein Zweifel, daß sich diese Orientierungsänderungen vor dem Hintergrund eines langfristigen Hieroglyphendiskurses ereignen. Bemerkenswert ist, daß die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen mit der Geburtsstunde der Ägyptologie, ihrer Entzifferung durch Champollion im Jahre 1822, nicht erloschen ist, sondern ungeschmälert anhielt. Das macht deutlich, daß es in der Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen weniger um die Erforschung der Schriftzeichen einer fremden Kultur als um eine imaginäre Auseinandersetzungen mit den Leitbegriffen, Zeichen und Medien der eigenen Kultur geht.¹

Solche Fragen stellten sich in Situationen der Krise mit besonderer Dringlichkeit. Ich möchte hier den Chandos-Brief von Hofmannsthal

¹ Zur Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen vgl. Jan und Aleida Assmann, *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, München 2003.

nicht nur als exemplarisches Dokument einer Krise lesen, in der ein Schriftsteller seine eigene Schreibhemmung an der Jahrhundertschwelle um 1900 im Lichte der Erschöpfung von Darstellungs konventionen und den Medienproblemen der modernen Kultur inszeniert. Ich möchte darüber hinaus zeigen, daß dieser fiktive und hochliterarische Brief sich in die apokryphe Tradition eines abendländischen Hieroglyphen-Diskurses einschreibt und diesem Diskurs selbst eine neue Wendung gibt.

I. Zum englischen Kontext des Chandos-Briefes

Den berühmten Text, um den es hier geht, schrieb Hugo von Hofmannsthal im Sommer 1902 und veröffentlichte ihn im selben Jahr in zwei Folgen in der Berliner Zeitschrift »Der Tag«.² Aus demselben Sommer sind viele persönliche Briefe Hofmannsthals erhalten, die dasselbe Thema der Sprach- und Schreibkrise behandeln. Hofmannsthal erlebte in dieser Zeit längere unproduktive Phasen, die mit einem Vertrauensschwund in das Wort als künstlerisches Medium und Ausdruck von Realität zusammenhängen. Im Œuvre des Autors markiert der Brief eine Zäsur zwischen den Jugendwerken und denen des reiferen Alters, die zugleich auf einen Wechsel der Gattungen verweist. Hofmannsthal verkündet hier, so schreibt Gotthart Wunberg, »seine große Absage an die lyrische Produktion seiner frühen Jahre, an die Werke, die ihn berühmt gemacht haben.«³ Es ist der Abschied von der Magie des lyrischen Worts und die Hinwendung zu einer Prosa, die er ebenfalls als »reine Form« zu binden erhofft. Das Prinzip der Form – wie immer wieder bemerkt worden ist, wurde dieser Essay über das Verstummen in einer meisterhaften Prosa artikuliert – überbrückt nicht nur den Abstand zwischen Lyrik und Prosa, sondern auch den zwischen den biographischen Briefen und dem literarischen Brief.

Zu dieser bewußt gesteigerten Formung gehört nicht zuletzt die Übersetzung des persönlichen Problems in einen anderen kulturellen und historischen Kontext. Wie T.S. Eliot machte Hofmannsthal gern

² Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief P II, 7.

³ Gotthart Wunberg, Francis Bacon, der Empfänger des ›Lord-Chandos-Briefes‹ von Hugo von Hofmannsthal, in: German Life and Letters 15, 1961/62, 194–201; hier: 200, Anm. 4.

Gebrauch von der Technik der ›Persona‹. Er selbst sprach von einer »schallverstärkenden Maske« und knüpfte damit an die wörtliche Bedeutung des lat. Wortes ›personare‹ an.⁴ Durch Transposition in eine andere Epoche und Konstruktion eines fiktiven Kontextes schafft sich der Autor eine therapeutische Distanz zum eigenen Problem; der Text wird zu einem künstlerischen Spiegel, in dem Privates gebrochen, reflektiert, virtualisiert, transformiert und vielleicht auch therapeutisch abgegolten wird. Diese Technik historischer Brechung verbindet Hofmannsthal mit vielen Autoren des Fin de Siècle wie z.B. mit Walter Pater, der es ebenfalls bevorzugte, die zentralen Probleme seines Lebens und seiner Zeit durch das Prisma einer anderen Kultur und historischen Epoche zu präsentieren. Beide sind als Meister kultureller Übersetzung geprägt vom Historismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Warum fällt die Wahl aber gerade auf Bacon als Adressaten und das Jahr 1603 als fiktives Datum des Briefes? Da Hofmannsthal seinen Brief im Jahre 1902 schrieb, hätte es doch näher gelegen, ihn statt auf 299 auf volle 300 Jahre zurückzudatieren?

Zur ersten Frage hält die Forschung einige Antworten bereit. Es sind in Hofmannsthals Text viele offenkundige und verschlüsselte Bacon-Zitate nachgewiesen worden. Der erste Teil des Briefes ist aus dem Geist des großen englischen Humanisten und Wissenschaftspioniers geschrieben. Die enge Affinität zwischen Absender und Adressat gilt freilich nur für die Jugendphase des Schreibers, aus der sich dieser mit seinem Brief endgültig verabschiedet. Der Name Bacons steht exemplarisch für das neuzeitliche Projekt einer wissenschaftlich-technischen Weltbemächtigung.⁵ Bacon hat sich insbesondere in einer Schrift mit dem Titel »Valerius Terminus or the Interpretation of Nature« aus dem Jahre 1603 (!) für »die Wiederherstellung und erneute Einsetzung des Menschen in die Herrschaft und Macht« ausgesprochen, »die er im ersten Stadium der Schöpfung hatte«.⁶ Sein soteriologisches Projekt zielte

⁴ Hofmannsthal im Jahre 1896 in einem Brief an Hermann Bahr, B I, 206.

⁵ H. Stefan Schultz, Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter, in: Comparative Literature, 13, 1961, 1–15.

⁶ Bacon hat sich in seinen Schriften nicht nur für eine rationale Durchleuchtung und technische Umgestaltung der Natur ausgesprochen, er hat inmitten der Hochkonjunktur von Emblemen und Hieroglyphen auch eine radikale Bilder-Kritik vorgelegt.

auf die Aufhebung des Sündenfalls durch die Macht des Wissens in der Form von Naturbeherrschung.

Die zweite Frage nach dem Datum des Briefes ist von der germanistischen Forschung, soweit ich sehe, noch nicht einmal gestellt worden. Für Anglisten ist jedoch offensichtlich, daß 1603 das Jahr einer paradigmatischen Welt-, Sprach- und Sinnkrise ist. Es ist das Todesjahr der Königin Elizabeth I., Abschluß der elizabethanischen Ära einer blühenden Kulturentwicklung, der wegen des Abbruchs der Tudor-Dynastie als außerordentlich krisenhaft empfunden wurde. 1603 ist aber auch, noch wesentlicher, das Jahr, in dem Shakespeares »Hamlet« auf der Bühne und im Druck erschien. Soweit ich sehe, ist die Verbindung zu Hamlet von der Forschung noch nicht hergestellt worden, vielleicht, weil sie sich mit so großem Eifer der Frage der historischen Vorbilder gewidmet hat. Dabei ist diese literarische Achse von großer Bedeutung: der späte Briefschreiber Hofmannsthal spiegelt seine eigene Krise vom Anfang des 20. Jahrhunderts in der krisenhaften Schwellenzeit am Anfang der Neuzeit. Beide Zeiten sind gleichermaßen »out of joint«. Es gibt viele Korrespondenzen zwischen Hamlet und Chandos, in dem wir unschwer einen modernen Hamlet erkennen dürfen. Beide haben in radikaler Weise das Vertrauen in Sprechen und Handeln, in das Funktionieren menschlicher Beziehungen und kultureller Konventionen verloren. Beide leiden an einer Zeichenkrise; vor ihnen öffnet sich der Abgrund zwischen Schein und Sein, beide sind Melancholiker, die ihren geforderten Part in einer öffentlichen und sozialen Welt verweigern.

Die Nähe zu Hamlet ist vor allem im zweiten Teil des Briefes zu spüren, der die Ausbreitung der Sprachkrise zum Thema hat. Chandos ist der Zugang zur gestaltenden und synthetischen Kraft der Sprache verwehrt. Übrig bleiben nur noch Worte: »words, words, words«. ⁷ »'Tis all in pieces, all coherence gone!« Dieser Ausruf aus einem Gedicht des Dichters und Geistlichen John Donne findet im Chandos-Brief ebenfalls ein vielfältiges Echo. Dem Schreiber, so lautet seine berühmte Variante dieser Formulierung, zerfiel alles »in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.« (12)

⁷ Hamlet, II, ii, 190. Zur Sprachskepsis im Hamlet vgl. Catherine Belsey, Shakespeare's Hamlet and the Controversies of Self (review), in: Shakespeare Quarterly 53, no. 4 (2002), 553–557.

2. Der Hieroglyphendiskurs im Chandos-Brief

Im ersten Teil des ins höfisch elizabethanische Milieu eingebetteten Briefes ruft der fiktive Schreiber sich selbst und seinem Adressaten noch einmal seine literarischen Erfolge und ambitionierten Projekte seiner Jugend in Erinnerung. Dazu gehoerte auch ein großes Hieroglyphenprojekt aus dem Geist der Renaissance:

Ich wollte 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*, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. (9, Hervorh. A. A.)

Chandos spielt hier auf das große geistige Projekt der Renaissance, die Wiederentdeckung einer geheimen Ur- oder Universalsprache, an. In den Hieroglyphen einer sehr viel älteren Kultur glaubte man Spuren einer verlorenen menschheitlichen Urweisheit, einer »*prisca philosophia*« finden zu können. Ein Schleier hat sich über diese Weisheit gelegt, die sie unzugänglich gemacht, damit aber auch das Begehren nach ihrer Rückgewinnung noch gesteigert hat. Ein ähnlicher Impuls spricht aus einem enzyklopädischen Projekt, in dem Chandos »das ganze Dasein als eine große Einheit« (10) zu entziffern gedachte. Form und Stoff, Dichtung und Wahrheit, Natur und Kunst, Niederes und Erhabenes, Sinnliches und Spirituelles fügten sich in erhabenen Augenblicken zusammen, und es erschien ihm dann,

alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der anderen, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der anderen bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte. (10)

In diesen Sätzen wird das Hieroglyphen-Projekt der Renaissance mit Präzision und wunderbarer Sensibilität beschrieben. Denn die Hieroglyphen wurden (zu Recht oder zu Unrecht, das spielt hier keine Rolle) von den Gelehrten der Renaissance als dingliche Artikulationen einer göttlich durchwalteten Welt gelesen. Hieroglyphen wurden aufgefaßt als eine Geheimschrift der Götter, die in Kreaturen kodiert und so alt und unveränderlich ist wie die Welt selbst. Es bestehen, so wurde unterstellt, geheime Verbindungen zwischen der kosmologischen Struktur der Welt

und der Ordnung dieser Zeichen, die das Gegenteil einer arbiträren und konventionalisierten Schrift sind.

Für ein solches Zeichensystem habe ich in einem anderen Zusammenhang den Begriff der »unmittelbaren Signifikation« vorgeschlagen.⁸ Dieses beruht auf bestimmten kosmologischen Grundlagen, wie sie für polytheistische Religionen typisch sind. Denn in polytheistischen Religionen wird die Welt als eine zusammenhängende und geordnete Manifestation von Göttern aufgefaßt. Dieser göttlich durchwirkte und strukturierte Seinszusammenhang ist in sich sinnvoll und bedeutend; ein jegliches Naturphänomen kann deshalb zum Träger göttlicher Bedeutung werden. Der jüdische Monotheismus zerschlug dieses kosmotheistische Gewebe zugunsten neuer Manifestationsformen des einen Gottes in den Dimensionen von Schrift und Geschichte. Mit der Erschließung dieser neuen Dimensionen wurde die Göttlichkeit des Kosmos (»Kosmotheismus«) negiert, was schließlich zu einer Entzauberung der Welt und einer Vertreibung der Götter ins Exil der Poesie führte. Die entgötterte, vergleichgültigte Sphäre der Natur konnte sodann der praktischen Vernunft und technischen Verfügung überlassen werden. Indem sich der monotheistische Gott in Schrift und Geschichte verkörperte, zog er sich aus der Welt zurück, die damit den Charakter einer lebendigen Botschaft verlor. An die Stelle der unmittelbaren Signifikation mit ihren kosmotheistischen Grundlagen trat, zusammen mit einer entgötterten Welt, das System der mittelbaren Signifikation, das auf phonetische Schrift und die konstruktive Kraft menschlicher Zeichengebung gegründet ist.

Die Formulierung »alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der anderen« deutet mit ihrer konjunktivischen Konstruktion freilich schon an, daß die Prämisse einer unmittelbaren Signifikation nicht durchgehalten werden kann. Im Chandosbrief wird die Renaissance-Hieroglyphik unter dem Vorzeichen ihres Scheiterns eingeführt. Aus der Gegenwart des Briefschreibers heraus erscheint dieses Projekt als grandiose Selbsttäuschung eines ehrgeizigen Geistes, als »Trunkenheit«. Sobald die Spannkraft jenes Geistes erlahmte, zerfiel jener prächtige Sinnkosmos und mit ihr die Hoffnung auf eine umfassende »Daseins-

⁸ Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980, 57–78.

hermeneutik«. Die hieroglyphische Weltsicht fiel einer fortschreitenden Zeichenkrise zum Opfer.

Mit dieser ernüchternden Einsicht ist die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen jedoch noch keineswegs beendet. Im letzten Teil des Briefes werden moderne Hieroglyphen aufgerufen, die an die Stelle der alten treten. Im Akt dieser Ersetzung lassen sich erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen den Hieroglyphen der Renaissance und denen der Moderne aufzeigen.

3. Hieroglyphen der Moderne

Voraussetzung der Wiederentdeckung der Renaissance-Hieroglyphen war die Abkehr von der Alphabetschrift und dem abendländisch eingeschliffenen Gegensatz von Schrift und Bild. Voraussetzung der modernen Hieroglyphen ist die Abkehr von der Sprache, genauer: das Zerreißen des Bandes, das Wörter und Dinge miteinander verknüpft hatte. Während ihm die Worte im Munde zerfallen »wie modernde Pilze« und sich nichts mehr mit einem Begriff umspannen lässt, weil alles »in Teile, die Teile wieder in Teile« zerbricht (13), erfährt der Schreiber, was es heißt, ohne den schützenden Panzer der Sprache zu existieren. Seine unerhört empfindlichen Sinne und Phantasie liegen der Welt gegenüber bloß; wichtiges und unwichtiges lässt sich nicht mehr unterscheiden, nichts kann er sich mehr vom Leibe halten. Den Menschen gegenüber fühlt er sich immer fremder, den Dingen gegenüber dagegen in einer ungekannten Intimität und Intensität. Mit dem Schwinden der Potenz des sprachlichen Ausdrucks steigt die Intensität des sinnlichen Eindrucks.⁹

Mit der Trennung von res et verba wird der Blick auf die Immanenz des Systems Sprache gelenkt:

Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnis-spiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten: aber sie hatten es nur miteinander zu tun. (13)

⁹ Georg Braungart diskutiert den Chandosbrief unter dem Stichwort »Die Rückseite der Sprachskepsis: Variationen der Körpersprache um 1900«, in: Ders., *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, 219–230.

Ich lese diese Sätze als eine Beschreibung jener neuen, systemischen Auffassung von Sprache, wie sie in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts zeitgleich von Sprachwissenschaftlern und Philosophen entwickelt wurde. Mit dieser Perspektive auf eine von den Referenten losgelöste Sprache, die Wörter nicht mehr als Namen von Gegenständen und Sachverhalten sondern als ein immanentes System von Bedeutungsdifferenzen begreift, ist die Geburtsstunde der modernen Sprachwissenschaft markiert. Denn erst die von ihrer Verweisfunktion auf Gegenstände entkoppelte Sprache konnte für etwas Neues transparent werden: für die Gesetzmäßigkeiten ihres eigenen Spiels. Während Hofmannsthal seinen Chandos in depressivem Ton über den Realitätsverlust von Sprache und damit über das Ende von Wollen und Meinen, von Sinn und Identität schreiben ließ, entwickelten andere die innovativen Konsequenzen aus dieser Perspektive. Saussure hielt seine Genfer Vorlesungen über die Struktur der Sprache und die Denker des Wiener Kreises entwickelten erste Ansätze einer sprachanalytischen Philosophie. Was dem einen zum Inbegriff von Entfremdung und Bedrohung wurde, ist für die anderen zur Grundlage des *linguistic turn* geworden.

Aber auch für Chandos ist mit dem Zusammenbruch seiner bisherigen Welt die Chance neuer Erkenntnis und Erfahrung verbunden. Während nämlich die opak gewordenen Worte in die Ferne rücken, rücken für ihn umgekehrt die Dinge »in eine unheimliche Nähe« (13). Dabei kommt die komplementäre Seite der neuen Sprachtheorie zum Vorschein, die ich hier als »Mystik der Moderne« bezeichnen möchte.¹⁰ In dieser Mystik geht es um eine Form der Wahrnehmung, die auf die Eigensprache der Dinge gerichtet ist. Die Auffassung von Sprache als einem immanenten System ist somit nur die eine Seite der Medaille, deren Rückseite die Auffassung von der Wirklichkeit als einer mystischen Sphäre verborgenen Seins ist.

Mit diesem Sein können allerdings nur diejenigen Kontakt aufnehmen, die die Sprache und ihre Konstruktionen hinter sich gelassen haben und aus den Spurrillen menschlicher Kommunikation und Gesellschaft ausgeschert ist. Das Leben des Chandos oszilliert nunmehr zwischen zwei Extremen. Die eine Seite ist die Sphäre des Scheins, in der er einer vollständigen Leere, Starre und Gleichgültigkeit ausgesetzt ist, die andere

¹⁰ Zu diesem Begriff vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne*, Stuttgart 1989.

ist die Sphäre des Seins, in der er sich selbst als Teil der Welt und einer sie durchwebenden Harmonie erlebt. Wie jene, die in die Geheimnisse der Renaissance Hieroglyphik eingeweiht waren, muß er die Domäne der mittelbaren Signifikation verlassen, um der der unmittelbaren Signifikation teilhaftig zu werden.

Unmittelbare Signifikation heißt in der Sprache des Briefes: Überwindung jener Entfremdung des Menschen von sich selbst, die mit der Trennung von Geist und Körper entstanden ist. Im Überschwang seiner frühen Hieroglyphik schienen dem Chandos »geistige und körperliche Welt (...) keinen Gegensatz zu bilden« (10). Doch dann empfindet er plötzlich ein »unerklärliches Unbehagen, die Worte ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹ nur auszusprechen« (11–12). Als Teilhaber einer unmittelbaren Signifikation wiederum weiß er nicht, ob er seine neuen Erregungszustände »dem Geist oder dem Körper zurechnen soll« (17). Seine Erfahrung einer mystischen Entgrenzung befreit ihn von der Bürde der Subjektivität und läßt ihn Hinüberfließen in jedwede Kreatur und Materie. Die Beschreibung dieses Zustands klingt wie eine neuartige Einlösung des gescheiterten alten Hieroglyphen-Projekts, welches in der Entzifferung der Chiffrenschrift der Natur bestanden hatte: »Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen.« (17) Er braucht nicht mehr einen Schlüssel nach dem anderen »bei der Krone zu packen«, um damit so viel als möglich aufzusperren, vielmehr er ist selbst zu einem Schlüssel, zu einem Medium dieser Schrift geworden. Mit dem Austritt aus der Menschensprache wird er selbst Teil der Schrift, die er vormals nur zu lesen gedachte.

Erstaulicherweise beschreibt Hofmannsthals Chandos das, was er gegen die verlorene Menschensprache eintauscht, ebenfalls als eine Sprache, und zwar – in paradoxer Formulierung – als »eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen.« (20) In dieser Sprache, die »unbenannt und kaum benennbar« ist, dürfen wir die neuen Hieroglyphen der Moderne erkennen. Die Worte dieser stummen, in keine menschliche Sprache übersetzbaren Hieroglyphik entstammen abermals der Chiffrenschrift der Natur; es sind die Dinge selbst, die unter der Bedingung ihrer Loslösung von den menschlichen Kodes aufs Neue anheben zu signifizieren. Alles kann in dieser stummen Sprache zum Zeichen werden, vorausgesetzt allerdings – und darin unterscheiden sich die älteren grundlegend von den neuen Hieroglyphen, daß es dem

selbstgewissen Deutungswahn und Zugriff des Menschen entzogen ist. Was der *Geist* des Chandos nicht vermochte, nämlich »die Hieroglyphen einer geheimen unerschöpflichen Weisheit« aufzuschließen und in jeder Kreatur einen Schlüssel zur anderen zu entdecken, das vermag nun sein *Körper*. »Das ganze Dasein als eine große Einheit« erfassen zu wollen, bleibt dem Menscheng Geist verwehrt. Dem auf die stumme Sprache der Dinge Hörenden fällt es jedoch in »guten Augenblicken« von selber zu, sofern er die Rolle des selbstmächtigen neuzeitlichen Subjekts abzulegen und sich mystischer Rezeptivität und ozeanischer Selbstentgrenzung zu überlassen vermag.

Der Briefschreiber entwickelt eine demütige Haltung, die Aby Warburg etwa zeitgleich als »Andacht zum Unbedeutenden« bezeichnet hat. Gerade die »unscheinbare Form«, das »von niemand beachtete Daliegen oder Dalehnen« eines Gegenstands, kann eine »stumme Wesenheit« zur Erscheinung bringen. (18) Hier ist ein kleiner Ausschnitt aus dem Lexikon der modernen Hieroglyphen, der stummen, auratischen Dinge:

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, (...) eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängeln-der Karrenweg, ein moosbewachsener Stein [...] (14, 16)

– all dies kann, wie der Briefschreiber versichert, »das Gefäß (seiner) Offenbarung werden.« Die depressive »Geist- und Gedankenlosigkeit« (14), die den psychopathologischen Zustand des Briefschreibers kennzeichnet, bildet den Hintergrund des Schweigens, vor dem die Dinge zu sprechen anheben. Das tun sie dann unvermutet, unversehens. Es sind »freudige und belebende Augenblicke« (14), in denen die Welt plötzlich leicht und lebendig wird, die sonst fremd und dumpf auf ihm lastet. Für kurze Augenblicke fügen sich dann die leblosen und zerstreuten Teile wieder zu einem Ganzen zusammen:

Es erscheint mir alles, alles was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. (16)

»Es scheint mir alles ...«: Die Vagheit und Unverfügbarkeit solch subjektiver Offenbarung ist nicht zu übersehen. Wohlgemerkt, es heißt hier nicht: »etwas zu bedeuten«, sondern »etwas zu sein«. Nicht von Bedeutung ist hier die Rede, sondern von Wesen; nicht von ›Sinnzusammenhang‹, sondern von ›Seinszusammenhang‹. Worum es geht, ist nicht Sinn,

sondern »Gegenwart, vollste, erhabenste Gegenwart« (15). Während er dem Sprachspiel als ausgeschlossener Fremder gegenüberstand, ist er in dieses Spiel hineingerissen:

Ich fühle ein entzücktes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper als 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. (16)

Ausblick

Nicht nur für das Renaissanceprojekt, auch für Hofmannsthals Hieroglyphen der Moderne ließe sich leicht ein englischer Kontext aufbauen. Verbindungslinien wären zu ziehen etwa zu den emphatischen Bildern der Imagisten, zu Virginia Woolfs *moments of being* und zu James Joyces epiphanen Augenblicken. Festzuhalten ist jedoch, daß Hofmannsthals Brief all diesen Varianten einer auratischen Hieroglyphik der Moderne zeitlich vorausgeht. Wir dürfen ihn als das einleitende Manifest dieser neuen Epoche lesen.

Die Hieroglyphen der Moderne sind das Produkt einer neuen Grenze, die zwischen Sprache und Welt gezogen wird. Mit dieser Grenze entsteht als Zwillingsspaar die moderne Sprachtheorie und eine moderne Mystik, die verborgenes Sein offenbart. Es ist jetzt nicht mehr eine okkulte göttliche Welt, die in epiphanen Augenblicken zur Erscheinung kommt, sondern die Wirklichkeit selbst, die in der Moderne unter den Bedingungen der technischen Vermitteltheit und sozialen Konstruiertheit immer stärker »okkultiert«. In einer derartige entzauberten und entfremdeten Welt geben Hofmannsthals Hieroglyphen der Moderne mit ihrem ländlich rustikalen Charakter dem Bedürfnis nach kosmischer Teilhaftigkeit und Unmittelbarkeit der Erfahrung noch einmal neue Nahrung.

Der Chandosbrief ist ein wichtiges Dokument für die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen, weil er in paradigmatischer Weise die Renaissance-Hieroglyphik in die Hieroglyphik der Moderne transformiert. Die Voraussetzung der Renaissance-Hieroglyphik, die Erfahrung der Welt als sinndurchwalteter Kosmos und Manifestation Gottes, ist am Anfang des

20. Jahrhunderts endgültig verloren gegangen. Ohne diesen Sinnstifter kann den Naturphänomenen zwar noch ästhetische Qualität aber kein kosmologischer Sinn mehr zugesprochen werden. Die in Hieroglyphen sprechende Natur ist zwei mal verstummt, einmal mit der Heraufkunft eines transzendenten Gottes, und das zweite mal mit dem Tode (des in die Immanenz zurückgeholten) Gottes. Die Dinge werden zu modernen Hieroglyphen für den Künstler, dem sich blitzartig das verborgene Wesen der Dinge offenbart. Im Zuge der fortschreitenden Modernisierung der Lebenswelt beklagten die Romantiker bereits einen »unendlichen Mangel an Sein«;¹¹ Anfang des 20. Jahrhunderts ist Sein zu einer mythischen Kategorie geworden, die sich dem Suchenden nur noch in der Plötzlichkeit¹² guter Augenblicke erschließt. Das Verstummen jeglicher Sprache, der Menschen- wie der Gottessprache, ist also die Voraussetzung für jene Momente profaner Erleuchtung, in denen die verborgene ›Daseinsschrift‹ (Nietzsche)¹³ lesbar wird.

Die Grundlagen von Hofmannsthals moderner Hieroglyphik kommen nicht mehr aus Ägypten sondern aus Indien; sie sind weniger von Horapollon als von der Lektüre Schopenhauers und seiner Vermittlung östlichen Gedankenguts inspiriert.¹⁴ Die neue Offenbarungsformel ist das östliche ›Tat twam Asi‹ (auch das bist du), das an die Stelle des westlichen ›gnoti seauton‹ (erkenne dich selbst) getreten ist. Während der Imperativ des delphischen Orakels dem Menschen auferlegte, sich selbst als unabhängig von der Welt zu erkennen, richtet sich die buddhistische Formel auf eine Selbsterkenntnis als Teilhabe an der Weltsubstanz. Diese östliche Form der Selbsterkenntnis schließt nicht nur eine grenzenlose Sympathie mit der Kreatur, sondern auch eine Auflösung der Grenzen zwischen Mensch und Tier, Gott und Tier, belebt und unbelebt, wichtig und trivial, Leben und Tod mit ein. Indem er sich von der Menschensprache mit ihren Rastern und Kategorien löst, kann Chandos

¹¹ Manfred Frank, *Der unendliche Mangel an Sein*, München 1992.

¹² Vgl. Karlheinz Bohrer, *Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Werke in 3 Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1962, I, 325.

¹⁴ Auf den Zusammenhang von Hofmannsthal, Schopenhauer und buddhistischen Elementen bin ich in einem Aufsatz über »Die Sprache der Dinge und die Grenzen der Kommunikation« (Ms. 1988) näher eingegangen.

wenigstens vorübergehend in diesen kosmischen Seinszusammenhang zurückkehren.

Dies ist der Punkt, an dem zuletzt noch das untergründige Trauma angesprochen werden muß, das in Hofmannsthals Text eingeschrieben ist. Der letzte Teil des Briefes enthält die Vision eines Todeskampfes von Ratten, die allmählich dem Gift erliegen, das der Gutsverwalter des Lord Chandos in den unterirdischen Gängen seiner Milchfarm ausgestreut hat. Chandos, der diese Maßnahme selbst veranlaßt hatte, ist plötzlich getroffen von der hautnahen Realität ihrer Umsetzung; in seiner Phantasie befindet er sich mitten unter den in Panik versetzten Ratten und wird Zeuge ihres jämmerlichen Verendens. Auch das ist eine Folge der Abwendung von der Sprache: die Bilder seiner Vorstellung stürzen mit unvermittelter Gewalt auf ihn ein. Ein mögliches Verständnis dieser Horrorvision liegt in der östlich kosmischen Sympathie mit der leidenden Kreatur begründet. Hundert Jahre später können wir dagegen nicht mehr umhin, mit dieser Passage völlig anachronistisch die Gaskammern von Auschwitz zu assoziieren. Hofmannsthals Text ist nicht nur ein epochales poetologisches Manifest der Moderne und Gegenmoderne, er liest sich (in diesem Punkt) auch wie eine Andeutung auf Schrecken des 20. Jahrhunderts.

