

Hieroglyphe, Chiffre, Ding, Symbol Hieroglyphendiskurs und doppelte Symbolik in Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«

Einleitung

Über die Auseinandersetzung mit den Grenzen der Sprache in Hugo von Hofmannsthals Schriften ist in der Literaturwissenschaft mittlerweile viel Tinte geflossen – vor allem der berühmte »Chandos«-Brief bedarf diesbezüglich keiner Erläuterung mehr.¹ Als Thematisierung einer Sprachblockade, die teils durch eine Mystik der Präsenz, teils durch die Versöhnung mit der unüberbrückbaren Kluft zwischen Wort und Wirklichkeit überwunden wird, ist der Text mit Recht zum zentralen literarischen Dokument der Sprachkrise um 1900 geworden, wenn auch

¹ Aus der wichtigsten Sekundärliteratur zum »Chandos«-Brief seien hier erwähnt: Benjamin Specht, »Wurzel allen Denkens und Redens«. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 302–325; Peter Schäfer, Zeichendeutung. Zur Figuration einer Denkfigur in Hugo von Hofmannsthals »Erfundenen Gesprächen und Briefen«. Bielefeld 2012, S. 17–110; Claudia Bamberg, Hofmannsthal: der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011, S. 247–262; Eva Blome, »Schweigen und tanzen«: Hysterie und Sprachsepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und »Elektra«. In: HJb 19, 2011, S. 255–290, hier S. 261–268; Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 9–19; Dies., Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz. In: HJb 11, 2003, S. 209–248, hier S. 209–240; Timo Günther, Hofmannsthal: Ein Brief. München 2004; David E. Wellbery, Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: HJb 11, 2003, S. 281–310; Heinrich Bosse, Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: HJb 11, 2003, S. 171–207; Carsten Strathausen, The Look of Things. Poetry and Vision around 1900. Chapel Hill, NC 2003, S. 177–189; Uwe Spörl, Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn 1997, S. 353–383, bes. S. 364–383; Wolfgang Riedel, Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York 1996, S. 1–39; Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, S. 217–230. Für eine teilweise an Derrida angelehnte Lektüre vgl. Gerald Bartl, Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert. Würzburg 2002, S. 21–132.

diese Krise keineswegs die einzige war, die die Künstler der Moderne beschäftigte.²

Erst vor ca. zwei Jahrzenten wurde jedoch Hofmannsthals poetologisches Denken mit einem kulturgeschichtlichen Begriff in Verbindung gebracht, der bis dahin wenig Beachtung fand, nämlich dem Begriff der Hieroglyphe. Dabei hat Aleida Assmann nachgewiesen, dass der »Chandos«-Brief sich auch als bedeutsamer Beitrag zum Hieroglyphen-diskurs der Moderne lesen lässt, genauer: als Versuch, die Suche nach einem tieferen Sinn der Außenwelt mithilfe der symbolischen Funktion des Hieroglyphenkonzepts zu erschließen.³ Entsprechend gelangt Assmann in ihrer Analyse zu dem Schluss, dass Lord Chandos eine Konzeption der Hieroglyphik für eine andere eintauscht. Anstelle des Glaubens an eine göttlich fundierte Weltordnung, die sich durch die hieroglyphenartige Signifikationsfähigkeit der Sprache unmittelbar einfangen und wiedergeben lässt und die angeblich der dominanten Naturvorstellung um 1600 entsprechen soll, tritt die Anerkennung der Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit – einer Kluft, die nur dadurch gefüllt werden kann, dass der Lord selbst als geheimnisvoll-hieroglyphische körperliche Präsenz in Beziehung zur Welt und zu den Dingen tritt:

Seine [Chandos'] 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 Signaturen des Buches der Natur bestanden hatte [...] Er braucht also nicht mehr einen Schlüssel nach dem anderen »bei der Krone zu packen«, um damit so viel wie möglich aufzusperren, vielmehr ist er selbst zu einem Schlüssel, zu einem Medium dieser Schrift geworden. Mit dem Austritt aus der Menschensprache wird er Teil der Schrift, die er vormals nur zu lesen gedachte.⁴

² Vgl. hierzu Strathausen, *Look of Things* (wie Anm. 1), bes. S. 9–10, 40–42, 64–72. Strathausen erklärt in seiner durchaus lesenswerten, minutiös argumentierenden Studie, dass die Krise des sprachlichen Ausdrucks Teil einer umfassenderen Krise der Medien bildete, die alle wichtigen künstlerischen Ausdrucksmittel (Wort/Schrift, Bild, Film) betraf.

³ Aleida Assmann, *Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne*. In: *HJb* 11, 2003, S. 267–279; neu bearbeitet in: Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen*. 2. Aufl. Berlin 2018, S. 149–170.

⁴ Assmann, *Im Dickicht der Zeichen* (wie Anm. 3), S. 159.

Mit dem Bewusstsein, dass die literarische Behandlung der Hieroglyphik in Hofmannsthals Werk als Forschungsthema immer noch in den Kinderschuhen steckt, soll im folgenden Aufsatz ein weiteres Werk aus Hofmannsthals Œuvre untersucht werden, in dem die Hieroglyphik eine bedeutsame Rolle spielt, nämlich das »Gespräch über Gedichte«. Obwohl das »Gespräch« in den letzten Jahrzehnten an Aufmerksamkeit gewonnen hat, gibt es m.W. bislang keinen Beitrag, der Hofmannsthals Umgang mit dem Hieroglyphenbegriff in diesem Text näher ins Auge fasst.⁵ Gerade eine Untersuchung des Hieroglyphenbegriffs und dessen Relation zu anderen gegenstandsbezogenen Begriffen des Textes (»Symbol«, »Ding«, »Chiffre«) kann jedoch die Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zwischen dem »Gespräch« und dem »Chandos«-Brief ans Licht treten lassen. Die Analyse soll am Ende jedoch nicht nur zeigen, inwiefern das »Gespräch über Gedichte« einen eigenen wertvollen Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne leistet, sondern auch, dass die scheinbare Synonymie der Termini »Symbol« und »Hieroglyphe« eine Spannung zwischen zwei unterschiedlichen Symbolkonzeptionen verdeckt: nämlich zwischen der traditionellen Konzeption des binären Symbols als Zeichen für ein anderes (d.h. als fremdreferentieller Bedeutungsträger) und einer modernen Konzeption, in dessen Mittelpunkt ein rein materielles, undurchschaubares, selbstreferentielles Symbol als Zeichen für sich selbst steht. Ausgehend von dieser Problematik des Textes wird es nicht zuletzt möglich, Assmanns These eines Paradigmenwechsels im »Chandos«-Brief kritisch zu überprüfen, indem gerade die Analyse von Hofmannsthals nach dem »Chandos«-Brief entstandenen »Gespräch« uns ermöglichen wird, Hofmannsthals Konzeption des Hieroglyphischen und deren Widersprüche differenzierter zu beschreiben.

⁵ Für Sekundärliteratur zu »Gespräch über Gedichte« vgl. insb. Specht, »Wurzel allen Denkens und Redens« (wie Anm. 1), S. 325–345; Yongqiang Liu, *Schriftkritik und Bewegungslust. Sprache und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg 2013, S. 48–69; Schäfer, *Zeichendeutung* (wie Anm. 1), S. 111–165; Bamberg, *Hofmannsthal* (wie Anm. 1), S. 157–180; Hans-Jürgen Schings, *Lyrik des Hauchs*. Zu Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«. In: HJb 11, 2003, S. 311–340. Eine beträchtliche Anzahl von Untersuchungen fokussiert sich auf das Thema des Schlachtopfers; da im Lauf des vorliegenden Aufsatzes auch die entsprechende Passage aus dem »Gespräch« zitiert werden soll, wird auf die einschlägige Forschungsliteratur in einer weiteren Fußnote verwiesen.

Um die oben erwähnten Ziele zu erreichen, wird der vorliegende Aufsatz in drei Kapitel gegliedert, wobei – wie vorhin angedeutet – im Lauf der Argumentation die kritische Auseinandersetzung mit Assmanns Aufsatz unvermeidlich sein wird. Entsprechend soll zunächst auf die Stelle im »Gespräch« eingegangen werden, an der das Wort ›Hieroglyphe‹ auftaucht und an der die performative Funktion der poetischen Sprache gerade im Vergleich zum »Chandos«-Brief erkennbar wird. In einem zweiten Schritt werden mit Blick auf Hofmannsthals Symboltheorie im »Gespräch« die miteinander konkurrierenden Vorstellungen von Zeichenhaftigkeit bzw. Gegenstandsbedeutsamkeit näher betrachtet, die den wichtigsten gegenstandsbezogenen Begriffen des Textes (›Hieroglyphe‹, ›Symbol‹, ›Ding‹, ›Chiffre‹) zugrundeliegen. Dabei werden die Spannungen von Hofmannsthals Symboltheorie anhand der binären Einteilung des Zeichens in Signifikant/Bezeichnendes (hier verstanden als materieller Bedeutungsträger bzw. als Wort oder Ding) und Signifikat/Bezeichnetes (hier vorwiegend im Sinne der außersprachlichen Bedeutung, etwa der inneren Stimmung oder des außenweltlichen Referenten) erläutert.⁶ Der dritte Teil enthält schließlich den Versuch, unter Rückgriff auf den semiotischen Begriff des ›natürlichen Zeichens‹ die poetologische Auffassung des »Gesprächs« in einem breiteren ideengeschichtlichen Kontext zu situieren und von dort aus Hofmannsthals Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne unter doppelter Berücksichtigung des »Gesprächs« und des »Chandos«-Briefs genauer auszuwerten.

⁶ Streng gesprochen lässt sich die Struktur eines (semiotischen) Zeichens nicht durch das binäre Modell Signifikant–Signifikat ausschöpfen, sondern setzt zumindest drei Elemente voraus, nämlich Signifikant, Signifikat und Referent, wobei das Signifikat häufig für die mentale Vorstellung, die mit dem Wort assoziiert wird, steht, vgl. hierzu Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Aus dem Italienischen übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M. 1977, S. 30–31. Für die poetische Sprache, die eine unmittelbare Nähe zwischen Wort und Ding bzw. zwischen Sprache und Wirklichkeit anstrebt, ist es dennoch von Vorteil, die Unterscheidung zwischen dem Signifikat als mentaler Vorstellung im strengen Sinne und dem Referenten als außerweltlichem Gegenstand fallen zu lassen. Die Problematik der durch Sprache erschaffenen Präsenz, die Hofmannsthals poetologische Texte thematisiert, lässt sich in ihrer Schärfe viel besser anhand der binären Opposition zwischen Sprache und Wirklichkeit erfassen, in welchem Fall das Bezeichnende in erster Linie der Sphäre der Sprache, das Bezeichnete in erster Linie der Sphäre der außersprachlichen Wirklichkeit zugeordnet wird.

I. Der Hieroglyphenbegriff in »Das Gespräch über Gedichte«

»Das Gespräch über Gedichte« wurde 1904 veröffentlicht und stellt den ersten wichtigen poetologischen Text dar, den Hofmannsthal nach dem »Chandos«-Brief veröffentlicht hat. Das Werk erinnert an die Struktur der platonischen Dialoge sowie an die Dialoge aus Oscar Wildes Essayanthologie »Intentions« – kurzum, an Dialoge, in denen eine Figur die Funktion einer klärenden Instanz gegenüber den anderen SprecherInnen übernimmt.⁷ In Hofmannsthals »Gespräch« ist es Gabriel, der die zentralen Thesen darlegt und die Fragen des Gesprächspartners Clemens beantwortet.

Im Grunde genommen dreht sich das Gespräch der beiden um die Frage nach der Faszinationskraft der Poesie und den Ursachen dahinter. Anhand zahlreicher Beispiele, die teils Gedichte verschiedener Autoren (Hebbel, Goethe, Symbolisten wie Stefan George) umfassen, teils aus dem Bereich des Performativen stammen (etwa die aus der Ethnologie entlehnte Bezugnahme auf das ritualische Opfer), versucht Gabriel Clemens zu erklären, inwieweit die Dichtung eine Kunst ist, die Elemente der Außenwelt in Symbole verwandelt, um eine seelische Stimmung auszudrücken. Dabei geht es Gabriel nicht darum, die Außenwelt als bloßen Stoff für den Ausdruck seelischer Motive aufzufassen und die absolute Macht der Sprache über die Wirklichkeit zu verkünden, wie es noch bei manchen Hauptvertretern des Symbolismus (Mallarmé, George) der Fall war.⁸ Im Gegensatz sowohl zu den

⁷ Erwähnungen von Wildes »Intentions« tauchen seit 1892 mehrmals in Hofmannsthals Aufzeichnungen auf, vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 164 (Nr. 213), S. 193 (Nr. 269), S. 291 (Nr. 488), S. 335 (Nr. 598).

⁸ Prominente Autoren des Symbolismus (Mallarmé, Huysmans, teilweise auch Baudelaire) vertraten bekanntlich die ästhetizistische Vorstellung einer von der organischen Wirklichkeit dissoziierten Kunst (durch Begriffe wie *poésie pure*, »künstliches Paradies«, »Kunst um der Kunst willen«). Die dichterische Sprache wirkte an sich wie eine Geheimschrift, die von der Wirklichkeit gleichsam abgekapselt war. Der Hang vieler Symbolisten zum Gekünstelten, Anorganischen beruht in letzter Linie auf der Verherrlichung der Imagination gegenüber der Wirklichkeit. Zur Aufwertung des Künstlichen gegenüber dem Natürlichen bzw. des Anorganischen gegenüber dem Organischen bei den Symbolisten vgl. insb. Mario Zanucchi, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923)*. Berlin / Boston 2016, S. 43 (allgemein), 335–381 (zur Übertreibung des Kunstschönen in Georges »Algabal«); Paul Hoffmann, *Symbolismus*. München 1987, S. 43f., 50f., 68–74. Im Unterschied zu den

Symbolisten als auch zu den Romantikern behauptet Gabriel, dass der ›geheimnisvolle Weg‹ der Seele nicht nach Innen, sondern nach Außen gerichtet ist:

Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.⁹

Ent-äußerung und Wiederfindung der Seele scheinen demnach die beiden Pole zu sein, die durch Gedichte paradoxerweise vermittelt werden. Mit dieser Stellungnahme Gabriels (und indirekt auch Hofmannsthals) kündigt sich ein poetologischer Paradigmawechsel an: Die Außenwelt wird nicht mehr zum bloßen Bildvorrat für den poetischen Ausdruck innerer Zustände, sondern zu demjenigen Ort, an dem sich seelische Empfindungen selbst materialisieren,¹⁰ so dass die Sprache

Symbolisten ist Hofmannsthal eher darum bemüht, den Ästhetizismus und die Exzesse der Imagination zu vermeiden, ja die Außenwelt in ihrer Konkretheit gegenüber dem Kunstschönen zu rehabilitieren. Außerdem nimmt er im Vergleich zu den Symbolisten mehr Rücksicht auf die Grenzen der Sprache. Die zur Zeit wertvollste Studie zu Hofmannsthals Rezeption des Symbolismus bietet Robert Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford 2003; vgl. weiterhin Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, S. 392–394, 400–410, 423–516; zu Hofmannsthals Abstandnahme vom Symbolbegriff der Symbolisten in *Gespräch über Gedichte* vgl. weiterhin Claudia Bamberg, »Das Gespräch über Gedichte« [1904]. In: HH, S. 322–324, bes. S. 323f.

⁹ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 76. Auf die Umwertung des romantischen Satzes »Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg« und dessen Ersetzung durch die Selbstsuche nach Außen hat die Forschung bereits hingewiesen, vgl. hierzu Schings, *Lyrik des Hauchs* (wie Anm. 5), S. 317–319.

¹⁰ Erwähnt werden vorher zahlreiche Beispiele für Gefühle und »Halbgefühle«, die in Elementen der Außenwelt verortet werden: »Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht« (SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 76). Was an dieser Stelle vorliegt, ist eine wunderbare Illustration des Atmosphären-Konzepts, genauer: des Gefühls als räumliche Ausdehnung, d.h. als diffuse Stimmung des Leibs, die sich aus der Zusammenwirkung von inneren Empfindungen und dem Betreten eines bestimmten Raums ergibt. In der Philosophie verdankt man Hermann Schmitz und Gernot Böhme grundlegende Beiträge zum Begriff der »Atmosphäre«, vgl. Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*. Bonn 1990, S. 292–296 (zum Gefühl als Atmosphäre); Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M. 1995, bes. S. 21–48. In der Lyriktheorie sei insbesondere auf Burkhard Meyer-Sickendieck verwiesen, für dessen Begriff der »Situationslyrik« Atmo-

schließlich dazu genötigt wird, materiell zu werden, um die Stimmung der Seele einzufangen. Kurzum: Nicht die Sprache ist mächtiger als die Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit ist überwältigender als die Sprache und die seelische Innenwelt. Daher entsteht beim Dichter der Drang, sich nach Außen zu wenden, um die Begegnung von Innen und Außen durch eine möglichst wirklichkeitsnahe poetische Sprache zu realisieren.

In diesem Zusammenhang spielen Termini wie ›Symbol‹, ›Ding‹, ›Chiffre‹ und ›Hieroglyphe‹ eine entscheidende Rolle, wenn auch der Symbolbegriff der präsentere ist. An allen diesen Begriffen wird die durch Gabriels Stimme verdeckte Intention Hofmannsthals erkennbar, das Spannungsverhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit aufzulösen, ohne dass die Sprache in ihrer scheinbaren Flüchtigkeit komplett hinter der materiell festeren, stabileren Wirklichkeit zurückbleibt. Entscheidend bleibt trotzdem, dass die Wirklichkeit nicht restlos in das Gebiet der Sprache übergeht, sondern ihre Undurchdringlichkeit auch dort zumindest teilweise beibehält.

Dieser irreduzible Charakter der Wirklichkeit im Verhältnis zur Sprache, der als solcher gerade für poetische Zwecke hinzunehmen ist, illustriert Gabriel mit besonderer Prägnanz an Hebbels Gedicht »Sie seh'n sich nicht wieder«. Dieser Text schildert die Liebesbegegnung zweier Schwäne in einem sachlich distanzierten Ton und wird nach der Besprechung dreier Gedichte Georges vollständig angeführt. Obwohl die Erwähnung von Hebbels Gedicht die Vielschichtigkeit des im »Gespräch« verwendeten Symbolbegriffs nicht ausschöpft, erweisen sich die Passagen, in denen auf die Symbolik der Schwäne eingegangen wird, aus zwei Gründen als besonders wichtig: Erstens, weil sie Anlass zur Abzeichnung einer spezifischen Auffassung von Symbolik und konkreter Gegenständlichkeit geben; zweitens, weil sie die einzige Erwähnung des Wortes ›Hieroglyphe‹ enthalten.¹¹ Der erste Aspekt ist

sphären eine zentrale Rolle spielen, vgl. Burkhard Meyer-Sickendieck, *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. München 2011, bes. S. 29–31.

¹¹ An sich stellt die Tatsache, dass das Wort ›Hieroglyphe‹ nur einmal im Text explizit vorkommt, kein Hindernis gegen den Versuch dar, die eventuelle Relevanz des »Gesprächs« für den Hieroglyphendiskurs der Moderne geltend zu machen. Ansonsten wäre man dazu genötigt, eine derartige Relevanz auch dem »Chandos«-Brief abzusprechen, da

wesentlich komplexer und soll im nächsten Abschnitt näher behandelt werden, nachdem der zweite geklärt worden ist. Dementsprechend sei unten nur auf die entscheidende Stelle eingegangen, in der die Schwäne als Hieroglyphen bezeichnet werden:

CLEMENS: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –

GABRIEL: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde...Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicher Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf –¹²

Die durch den Gedankenstrich performativ gefärbte Mahnung an Clemens, die Bedeutung der Schwäne nicht preiszugeben, impliziert nicht, dass die Schwäne keine einsehbare Bedeutung hätten, sondern nur, dass man dem Symbol- bzw. Dingstatus der Schwäne auch auf sprachlicher Ebene gerecht werden soll, indem man ihnen einen gewissen Grad an materieller Dichte und Selbstreferentialität zuerkennt und sich mit der tautologischen Feststellung abfindet, dass die Schwäne nur das sind, was sie sind, nämlich: Schwäne. Diese Undurchschaubarkeit der Vögel, die Gabriel zufolge die Poesie bewahren soll, ist es, die mit dem Hieroglyphenkonzept in enger Verbindung steht. Dabei handelt es sich jedoch nicht bloß um den Schwan als poetisches Symbol oder um das bloße Wort ›Schwan‹, sondern auch um den Schwan als wirkliches Tier bzw. als Kreatur Gottes. Die Bewertung der Tiere als ›Hieroglyphen‹ und als ›lebendige geheimnisvolle Chiffren‹ Gottes legt eine Weltanschauung nahe, die man aus dem »Chandos«-Brief

auch hier nur ein einziges Mal von den »Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit« (SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 47) explizit die Rede ist. In einem solchen Fall wäre bereits Assmanns legitimes Unternehmen, der Hieroglyphikkonzeption des »Chandos«-Briefs auf den Grund zu gehen, sinnlos gewesen.

¹² SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 79.

bereits kennt. Es ist die Welt der geheimnisvollen Signaturen, die in die Dinge eingelegt wurden und in denen die Haupteigenschaften der Dinge verborgen liegen – die Welt, die für das barocke Zeitalter charakteristisch war und in der der enzyklopädische Topos des Buchs der Natur anklingt.¹³ Diese Welt war die Welt Bacons, von der sich Lord Chandos entfernt hatte.

In Bezug auf den »Chandos«-Brief hatte jedoch Assmann festgestellt, dass der Lord am eigenen Körper die entscheidende Wandlung vollzieht – anstatt zu sprechen und zu schreiben, gesellt er sich selbst als physische Präsenz, d.h. als Chiffre und Hieroglyphe, zu den anderen geheimnisvollen Dingen der Außenwelt. Und bereits hieran werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem »Chandos«-Brief und dem »Gespräch über Gedichte« sichtbar, da aus beiden Texten erst der zweite sich mit der Funktion der Dichtung explizit beschäftigt. Und weil das »Gespräch über Gedichte« die Funktion der Dichtung angesichts der im »Chandos«-Brief festgestellten unüberbrückbaren Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit erneut bestimmen muss, kann Hofmannsthal (obgleich durch die Stimme Gabriels) nicht umhin, die magische Kraft der Poesie zu rehabilitieren.¹⁴ Solange jedoch die Differenz zwischen Sprache und Wirklichkeit bestehen bleibt, kann jeder Überbrückungsversuch nur teilweise gelingen. Durch einen zugegebe-

¹³ Vgl. Assmann, *Im Dickicht der Zeichen* (wie Anm. 3), S. 133–142; zur Metapher des Buchs der Natur vgl. weiterhin Friedrich Ohly, *Zum Buch der Natur*. In: Ders., *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*. Hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart / Leipzig 1995, S. 727–843; Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M. 1981; zur Signaturenlehre vgl. weiterhin Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1990 [1966], S. 40–45; Friedrich Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*. Aus dem Nachlaß hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart / Leipzig 1999; Maximilian Bergengruen, *Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und Natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur* (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen). Hamburg 2007, S. 160–177 (mit besonderem Bezug auf Paracelsus und die Paracelsisten). Im »Chandos«-Brief werden die enzyklopädische Vorstellung des Buchs der Natur und die Signaturenlehre miteinander vermengt.

¹⁴ Vgl. auch Liu, *Schriftkritik* (wie Anm. 5), bes. S. 65–68. Liu weist zu Recht darauf hin, dass Chandos seine Epiphanien passiv erlebt, wohingegen im »Gespräch« eine »Apotheose des Dichters« (S. 65) stattfindet, die sich auf die Fähigkeit der Poesie, Präsenzerlebnisse unmittelbar heraufzubeschwören, positiv auswirkt.

nermaßen kühnen Zug gelingt dennoch diese partielle Rehabilitation der Sprache im »Gespräch«, und zwar durch die Berufung auf eine gewisse Gnade vonseiten Gottes und der Dinge. Denn während es im »Gespräch« keinen Chandos gibt, der seinen eigenen Körper gleichsam aufs Spiel setzt, um die Mängel der Sprache auszugleichen, gibt es nichtsdestotrotz eine höhere Bereitschaft seitens der Dinge, sprachlich bearbeitet zu werden. Auf diese Weise gewinnt die Poesie ihren Zauber zurück: Auch wenn sie die Unaussprechlichkeit gegenständlicher Bedeutungen nicht ausschöpfen kann, vermag sie trotzdem die Verschmelzung der Seele mit den Dingen der Außenwelt sprachlich wiederzugeben. Somit liefern Hebbels Schwäne nichts anderes als einen weiteren Nachweis für Gabriels Behauptung, dass die Seele sich in den Dingen der Außenwelt wiederfindet – die Schwäne drücken am Ende eine Stimmung aus, bleiben dennoch bis zum Ende geheimnisvoll, ja sie übertragen ihren geheimnisvollen Charakter auf das Gedicht und auf das Wort ›Schwäne‹ selbst. Auf das Hieroglyphenkonzept des »Gesprächs« angewendet heißt es, dass die materielle Präsenz der Schwäne von der Poesie übernommen wird – die dichterische Sprache wird selbst zur Hieroglyphe, da sie die Hieroglyphen der Außenwelt in das Gewebe des poetischen Textes integriert. Das Misstrauen gegenüber der Sprache, das ausschließlich durch eine hieroglyphische Sprache des Körpers bzw. des Performativen im »Chandos«-Brief ausgeglichen werden konnte, wird somit im »Gespräch« gemildert, ja teilweise aufgehoben, weil nun das dichterische Wort Materialisierungsimpulse von der Außenwelt empfängt und daher die performative Funktion des Körpers zu erfüllen vermag, die ihm im »Chandos«-Brief verweigert worden war.

II. Zwischen fremd- und selbstreferentieller Gegenstandsbedeutsamkeit: ›Symbol‹, ›Hieroglyphe‹, ›Chiffre‹, ›Ding‹

Obwohl das Wort ›Hieroglyphe‹ nur einmal im »Gespräch« vorkommt, lässt sich eine gewisse Kontinuität zwischen dem »Chandos«-Brief und dem »Gespräch« feststellen, zumindest was die Fragen bezüglich der Suche nach einer wirklichkeitsnahen Sprache angeht. Wenn das »Gespräch« dennoch als Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne

zu verstehen ist, dann hängt diese Einstufung von dem Verhältnis zu anderen Begriffen ab, die im Text vorkommen und mit denen die Bedeutsamkeit von Gegenständen erfasst wird – Termini wie ›Chiffre‹, ›Ding‹ und vor allem ›Symbol‹.

Prinzipiell sind alle diese Begriffe weitgehend Synonyme, ja ›Hieroglyphe‹, ›Chiffre‹ und ›Ding‹ können im Kontext des »Gesprächs« sogar als austauschbare Termini betrachtet werden. Letztendlich wird mit allen drei Bezeichnungen eine Art bildhafter bzw. konkreter Gegenständlichkeit erfasst, die einen gewissen Widerstand gegen die Sprache leistet. Entsprechend schlägt sich im Dingbegriff eine tautologische Logik nieder, die jeden Entzifferungsversuch an der materiellen Präsenz oder am (Sprach-)Bild des jeweiligen Dings abprallen lässt, so dass die Bedeutung im Sein des Dings verortet wird, wenn etwa die Schwäne Hebbels in ihrer unaussprechlichen, unausschöpfbaren Bedeutung »nur noch« sich selbst bedeuten. Ähnliches gilt für das Wort ›Chiffre‹, wenn die Schwäne weiterhin im Gespräch als »Chiffren« bezeichnet werden, »welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist«.¹⁵ Die Dinge schlagen sich als Bilder im Gedicht nieder und behalten dabei den Eindruck ihrer Konkretheit bzw. ihrer Dichte, die sprachlich nur durch die Bescheidenheit der bloßen Denotation suggeriert werden kann.

Trotzdem lässt sich bemerken, dass aus allen vier oben erwähnten Termini, mit denen im »Gespräch« die Bedeutsamkeit von konkreten und poetischen Gegenständen bezeichnet wird, das Wort ›Symbol‹ im Mittelpunkt steht. Diese besondere Aufmerksamkeit kommt dem Symbolbegriff freilich nicht ohne Grund zu – stellt doch das »Gespräch« eine Auseinandersetzung mit dem Symbolbegriff der Symbolisten und der Goethezeit dar. Dabei überrascht Gabriels Überdruß gegenüber dem Missbrauch des Wortes ›Symbol‹ nicht: »Wie gern wollte ich dir das Wort ›Symbol‹ zugestehen, wäre es nicht schal geworden, daß mich's ekelte.«¹⁶ Gegen die Entwertung des Wortes ›Symbol‹ infolge dessen allzu häufiger Verwendung wendet sich Gabriel mit einem Rückgriff auf den performativen Ursprung des Symbols in der ritualischen

¹⁵ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 80.

¹⁶ Ebd.

Geste des Schlachtopfers bzw. in der Identifikation des Opferers mit dem Opfer:

Weißt du, was ein Symbol ist? ... Willst du versuchen dir vorzustellen, wie das Opfer entstanden ist? [...] Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. [...] Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten: daß sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; daß sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten; oder er fühlte, daß die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut. Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie: wie durchsichtig im Großen: denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? Aber wie durchsichtig auch im Kleinen: faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut? Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, daß es wirklich so ist! Diese Magie ist uns so furchtbar nahe: nur darum ist es so schwer, sie zu erkennen. Die Natur hat kein anderes Mittel, uns zu fassen, uns an sich zu reißen, als diese Bezauberung. Sie ist der Inbegriff der Symbole, die uns bezwingen. Sie ist was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist. Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei.¹⁷

¹⁷ Ebd., S. 80f. Aus der Fülle der Forschungsliteratur zur Metaphorik des Schlachtopfers im »Gespräch über Gedichte« sei insbesondere verwiesen auf: Ritchie Robertson, *The*

Offenbar bietet das Opferbeispiel keine reale bzw. historische Ursache für die Entstehung der Dichtung, sondern nur die archetypische Veranschaulichung eines bestimmten Denkmusters, die der Dichtung eigen ist, nämlich die psychische Identifikation von Ich und Außenwelt.¹⁸ Die Parallele zum »Chandos«-Brief ist an dieser Stelle kaum übersehbar, da Chandos seinerseits eine totale Identifikation mit den Dingen der Außenwelt am eigenen Körper erlebt. Die Bevorzugung einer Symbolik des Performativen, Körperlichen wird auch im »Gespräch« befürwortet – allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass die Poesie aus dem Bereich dieser performativen Symbolik nicht mehr ausgeschlossen wird, sondern an der Sprache selbst diese Performativität vollzieht. Infolgedessen verdinglichen sich die Worte, indem sie ebenso wie die Dinge (die Schwäne) nur zu dem werden, was sie bereits sind, nämlich:

Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's »Das Gespräch über Gedichte« and »Andreas«. In: *Modern Austrian Literature* 23, 1990, S. 19–33; weiterhin Specht, »Wurzel allen Denkens und Redens« (wie Anm. 1), S. 335–343; Schäfer, *Zeichendeutung* (wie Anm. 1), S. 124–139; Wellbery, *Die Opfer-Vorstellung* (wie Anm. 1), bes. S. 298–304; Hans Richard Brittnacher, »Das ist die Wurzel aller Poesie«. Das Blutopfer bei Hugo von Hofmannsthal und Joseph de Maistre. In: *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*. Hg. von Alexander Honold, Anton Bierl und Valentina Luppi unter Mitarb. von Simon Aeberhard und Stefan Kleie. München 2012, S. 263–280; Wolfgang Riedel, *Arara ist Bororo oder die metaphorische Synthesis*. In: Ders., *Nach der Achsendrehung. Literarische Anthropologie im 20. Jahrhundert*. Würzburg 2014, S. 31–51, hier S. 40–43; Kári Driscoll, *Die Wurzel aller Poesie*. Hofmannsthal's Zoopoetik, das Tieropfer und die Sprachkrise. In: *Das Tier als Medium und Obsession. Zur Politik des Wissens von Mensch und Tier um 1900*. Hg. von Cornelia Ortlieb, Patrick Ramponi und Jenny Willner. Berlin 2015, S. 153–191, hier bes. S. 182f., 186–191; Martin Bartelmus, *Cultural Born Killers. Poetologie(n) des Tötens um 1900*. Würzburg 2020, S. 25–93.

¹⁸ Die Überzeugungskraft von Gabriels ethnologisch gefärbtem Beispiel besteht in der Wiederholbarkeit der ritualischen Geste des Opfern in der Dichtung, allerdings nicht im Sinne des gewaltsamen Tötens, sondern im Sinne der augenblicklichen Verschmelzung von Dichter und Außenwelt im Gedicht. Wenn sich das Beispiel des Schlachtopfers als atemporaler Ur-Szene symbolischer Handlungen verstehen lässt, dann erfüllt es die Funktion eines Archetypus im Sinne des Religionswissenschaftlers Mircea Eliade, so dass die Poesie zur Wiederholung eines ritualischen Vorgangs bzw. eines archetypischen symbolischen Aktes (der Vereinigung mit der Außenwelt) mutiert. Zum Archetypus als prototypischem mythischem Ereignis, das als Muster für ritualische Wiederaktualisierungen in der profanen Gegenwart dient, vgl. insb. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris 1949, S. 15–80, bes. S. 19. Auch wenn Hofmannsthal's archetypisches Beispiel keine Götter als handelnde Figuren enthält (wie es bei der Mehrheit von Eliades Beispielen der Fall ist), spielt es sich immerhin in einer ungewissen Ur-Zeit ab, die den Rahmen für ursprüngliche Ereignisse bildet.

Worte. Der Gedanke Goethes, wonach das Symbol »die Sache« sei, »ohne die Sache zu seyn«, ¹⁹ wird hier aufgegriffen und dahin gewendet, dass sie auch auf die Materialität des Wortes übertragbar wird. ²⁰ Anstatt des Symbols als Zeichen für ein übergeordnetes Anderes (Signifikat) tritt ein tautologisches, dinghaft-materielles Symbol, das auf jeder ontologischen Ebene (Seele, Sprache, Dinge der Außenwelt) seine eigene Bedeutung ist, d.h. zugleich ist *und* bedeutet. ²¹ Diese Gleichzeitigkeit von Sein und Bedeuten, die diesem tautologischen Symbol anhaftet, lässt sich mit der traditionell rhetorischen Frage nach der Beziehung zwischen *res* und *verba* freilich nicht mehr ausschöpfen, ²² denn die poetischen *verba* werden bei Hofmannsthal selbst reifiziert,

¹⁹ Die Aussage Goethes stammt aus: Johann Wolfgang Goethe, Nachtrag zu »Philosrats Gemälde«. In: Ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a. 40 Bde. in 45 Teilbänden. Frankfurt a.M. 1985–2013, hier Bd. 20: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I – II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1999, S. 540: »Es [das Feuer als Symbol] ist die Sache, ohne die Sache zu seyn, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch.« Die Bemerkung bezieht sich auf ein gestochenes Bild, das in Adam von Bartschs »Peintre graveur« mit dem Titel »Aspasia bey Tische mit Sokrates und einem andern Philosophen Rede wechselnd. Die Männer scheinen erstaunt über die Gewalt ihrer Argumente« versehen ist (vgl. ebd., S. 539).

²⁰ Ich stütze mich auf Strathausens Beobachtung, dass in der Literatur um 1900 Wörter zunehmend als Dinge behandelt werden: »In order to legitimate its alleged insights into life«, poetry around 1900 focuses on the materiality of language. It looks upon words as things in their own right. Writing a poem becomes synonymous with building a world, not only in the hermeneutic sense of producing meaning, but also in the material sense of constructing a visual object in space.« (Strathausen, Look of Things [wie Anm. 1], S. 12).

²¹ Bereits in den 1890er Jahren konzipiert Hofmannsthal das Symbol als ontologische Synthese von Sein und Bedeuten; entsprechend vermerkt der Autor in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1895: »Alles was ist, ist; sein und bedeuten ist eins; folglich ist alles seiende Symbol.« (SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 310, Nr. 537).

²² Bei dem Verhältnis zwischen *res* und *verba* unterscheidet Dirk Rose zwischen einer rhetorischen Situation, in der jedem *verbum* eine einzige *res* entspricht, und einer anderen Situation, bei der die Fülle der vorhandenen *res* ständig zur Auswahl passender Wörter erfordert, vgl. Dirk Rose, *Res und verba. Literarhistorische Anmerkungen zu einer rhetorischen Beziehungsgeschichte*. In: Das Verhältnis von *res* und *verba*. Zu den Narrativen der Dinge. Hg. von Martina Wernli und Alexander Kling. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2018, S. 33–51, hier S. 33. Beide Konzeptionen teilen die Voraussetzung, »dass die *verba* überhaupt in der Lage sind, unterschiedliche *res* in einen rhetorischen Sprechakt zu integrieren« (ebd., S. 34) – eine Voraussetzung, die in Hofmannsthals »Gespräch« außer Kraft gesetzt wird.

und zwar derart, dass es am Ende offen bleibt, ob gerade diese Dinghaftigkeit der Wörter die gegenseitige Annäherung von Sprache und Wirklichkeit begünstigt oder die komplette Loslösung der Sprache von der Wirklichkeit vollzieht.

Tatsächlich trägt Hofmannsthals Symboltheorie beiden widersprüchlichen Sichtweisen Rechnung, weshalb auch Hofmannsthals/Gabriels geschickte Argumentation zugunsten der Poesie als symbolisierender Tätigkeit nicht restlos befriedigend wirken kann. Die argumentativen Irritationen, die Gabriels schwankende Position zwischen symbolischer Selbstreferentialität und symbolischer Fremdreferentialität hervorrufen, lassen sich nicht aus der Welt schaffen. Wenn Gabriel daher Clemens unterbricht und ihn darum bittet, die Bedeutung der Schwäne nicht auszusprechen, dann wirkt diese Aufforderung zum Schweigen wie eine forcierte Geste von außen, die vom Status der Schwäne als Zeichen für ein Anderes gezielt ablenken soll. Hieran wird deutlich, dass der Text mit zwei Arten von Symbolik operiert: eine opake bzw. selbstreferentielle und eine binär gegliederte Symbolik, die zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden unterscheidet.²³ Anders ausgedrückt: Hofmannsthals Symbolbegriff oszilliert zwischen zwei unterschiedlichen Zeichenkonzeptionen: einer, bei der das Bezeichnende sich selbst bezeichnet (Wort oder Ding als Zeichen für sich selbst) und einer, in der das Bezeichnende etwas anderes bezeichnet (Wort oder Ding als Zeichen für ein Anderes). Obwohl Gabriel mithilfe des Terminus ›Symbol‹ beide Aspekte – das bloße Sein und das Bedeuten – versöhnen will, erweisen sich in Wirklichkeit die Termini ›Hiero-

²³ Diese doppelte Symbolik soll nicht mit der »Zwei-Sprachen-Konstruktion« verwechselt werden, die auf dem Gegensatz zwischen der begrifflichen Sprache und der symbolisch-bildhaften Sprache der Poesie beruht, vgl. Liu, *Schriftkritik* (wie Anm. 5), S. 66–69; Riedel, *Homo natura* (wie Anm. 1), S. 5. Die Spannung der doppelten Symbolik besteht nicht zwischen Symbolsprache und Alltagssprache, sondern innerhalb des Symbolbegriffs selbst, der zwischen Selbst- und Fremdreferentialität gespalten ist. Zu relativieren wäre an dieser Stelle die Aussage Claudia Bamberg, wonach das Symbol in Hofmannsthals »Gespräch« »nicht zeichenhaft oder stellvertretend auf etwas Anderes, Abwesendes verweist«, sondern in ihm »Sein und Bedeuten zusammenfallen« (Bamberg, »Das Gespräch über Gedichte« [wie Anm. 8], S. 323). Zwar hat Bamberg insofern Recht, als Gabriel im »Gespräch« eine neue Symbolkonzeption entwirft – ob der Verzicht auf das traditionelle Symbolverständnis restlos gelingt, ist allerdings eine andere Frage und lässt sich bezweifeln.

glyphe«, »Chiffre« und »Ding« als geeigneter dafür, den Widerstand von Dingen und Worten gegen jegliche Signifikations- und Deutungsversuche zu konzeptualisieren.²⁴ Demgegenüber wird das Wort »Symbol« im Anschluss an diese Begriffe verwendet, um mitunter das genaue Gegenteil zu erzielen, nämlich: den Widerstand der Dinge aufzuheben, die Zusammenschmelzung von Ich und Außenwelt in Aussicht zu stellen, und nicht zuletzt der Sprache selbst die Fähigkeit zuzugestehen, materielle Gestalt anzunehmen und dabei die unmittelbare Präsenz konkreter Dinge und seelischer Stimmungen einzufangen. Dieses Versprechen des Symbols bleibt jedoch auf die Versöhnung der binären Relation zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem angewiesen – schon zu Beginn des Gesprächs, als Georges Gedichtband »Jahr der Seele« besprochen wird, hatte Gabriel die symbolischen Landschaften Georges als »Träger des Anderen«²⁵ bezeichnet. Dasselbe gilt für Hebbels Schwäne: Das Wort »Schwan« wird einerseits ebenso undurchdringlich in seiner Materialität wie der konkrete Schwan; andererseits reproduziert es auf der poetischen Sprachebene dieselbe Spannung zwischen Sein und Bedeuten, die Hebbels Schwänen als Bedeutungsträgern innewohnt. Kurzum: Hofmannsthals Symbolbegriff kann nicht auf die Ebene des hieroglyphischen Seins beschränkt bleiben, sondern

²⁴ Die Behauptung Driscolls, »Symbol«, »Hieroglyphe«, »Chiffre« (dazu noch »Metapher« und »Bild«) seien Synonyme (vgl. Driscoll, *Die Wurzel aller Poesie* [wie Anm. 17], S. 179) hat demzufolge nur bedingte Geltung. Driscoll mag Recht damit behalten, dass Hofmannsthal keine strenge Unterscheidung zwischen Symbol und Hieroglyphe/Chiffre beabsichtigt, wenn Gabriel die Schwäne als Hieroglyphen bezeichnet (vgl. ebd., S. 179f.). Die Bezeichnung der Schwäne als Hieroglyphen und nicht als Symbole hat jedoch wichtige Konsequenzen, da Gabriel offenbar Schwierigkeiten hat, zu erklären, warum das Symbol die Sache selbst setzt. Gerade deshalb bedarf er anderer Termini wie »Chiffre«, »Ding« und »Hieroglyphe«, um eine Grenze zwischen der undurchschaubaren Wirklichkeit und der undurchschaubaren Worte der Poesie genauer zu markieren, kurzum: damit das Sträuben der Wirklichkeit gegen die Bearbeitung durch die Sprache signalisiert wird. Wenn Gabriel also darauf beharrt, Hebbels Schwäne seien keine gewöhnlichen Metaphern oder Symbole, sondern vielmehr Chiffren oder Hieroglyphen, dann ist diese begriffliche Unterscheidung nicht unwichtig: Sie zeigt, dass Hofmannsthal zwischen der Ohnmacht der Sprache gegenüber der Wirklichkeit und der qualitativen Ähnlichkeit von poetischer Sprache und Wirklichkeit schwankt. Im ersten Fall spielen »Hieroglyphe«, »Chiffre«, »Ding« eine zentrale Rolle, im zweiten Fall wird das Wort »Symbol« immer noch mit dem Versprechen der glücklichen Einheit zwischen Ich und Außenwelt, Sprache und Wirklichkeit aufgeladen.

²⁵ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 76.

muss auch den Überschuss an Sinn gewährleisten, den das Symbol nur als Bedeutungsträger bzw. als Zeichen für ein Anderes gewährleisten kann. Aber diese Dimension des Symbols als Zeichen für ein Anderes wird von Gabriel stets verdunkelt, entweder durch das Schweigegebot, oder durch das bloße Erstaunen über Gedichte als magische Aneinanderreihungen von Wörtern, mit dem das »Gespräch« sogar endet:

Daß es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrechen, die unermesslich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist. Und dennoch entstehen solche Gedichte...²⁶

Will man letztendlich die doppelte Symbolik des »Gesprächs« zusammenfassend beschreiben, lässt sich Folgendes festhalten: Die Dinge, die der Dichter in seine Gedichte einbaut, sollen auch im Gedicht opake Dinge bleiben; gleichzeitig soll aber das Gedicht, in dem sie vorkommen, eine seelische Stimmung ausdrücken, eine Bedeutung, an der die gemeinten Dinge teilhaben, da die Seele selbst sich in ihnen vermutlich »wiedergefunden« hat. Auf diese Weise bleibt das im Text entworfene Symbolkonzept immer noch gespalten – nämlich zwischen dem Bedürfnis, Dinge wie auch Worte in ihrer materiellen Dichte zu bewahren bzw. so zu lassen, wie sie sind, und dem Bedürfnis, Dinge zu »beseelen«, d.h. ihnen eine Bedeutung abzugewinnen, die der Mensch geistig und emotional verarbeiten kann. Am Ende bleibt demzufolge eine ungelöste Spannung zwischen dem Wort »Symbol« und der Begriffsgruppe »Hieroglyphe«/»Chiffre«/»Ding« bestehen – zwischen einer Symbolik also, die eher im Hintergrund steht und Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammenschmelzen will, und der einer selbstreferentiellen Symbolik, wonach jedes Ding eine unentzifferbare Hieroglyphe darstellt, die auf sich selbst verweist. Obwohl das Umdenken des Symbolbegriffs mithilfe des Opferbeispiels sich in die Richtung der selbstreferentiellen Symbolik bewegt, wird das Denken des Symbolischen in binären Kategorien (Signifikant-Signifikat) nicht komplett aufgegeben,

²⁶ Ebd., S. 86.

sondern allenfalls durch performative Gesten Gabriels wie das Schweigegebot und das Erstaunen unterdrückt.

III. Die Konzeption des natürlichen Zeichens im »Gespräch über Gedichte« und Hofmannsthals Hieroglyphendiskurs

Nach der oben durchgeführten Analyse von Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte« bleibt nun zu erkunden, ob dieser Text einen wertvollen Beitrag nicht nur zur Symboltheorie, sondern auch zum Hieroglyphendiskurs der Literatur um 1900 leistet. Obwohl das Wort »Hieroglyphe« nur einmal im Text vorkommt, dient es der Konzeptualisierung einer bedeutungsopaken Gegenständlichkeit, die auch durch die Termini »Chiffre« und »Ding« suggeriert wird. Alle drei Wörter sind zwar gewissermaßen dem Symbolbegriff untergeordnet insofern, als sie auf eine extreme, selbstreferentielle Form der Symbolik hindeuten, die rein tautologische Identitätsbeziehungen (A ist A, Schwäne sind Schwäne) fördert; dennoch wird diese Selbstreferentialität, die vor allem im Fall außenweltlicher Dinge sich der sprachlichen Bewältigung entzieht, durch eine weitere, umfassendere Form der Symbolik ergänzt, die auf die Versöhnung bzw. Zusammenschmelzung von Signifikant und Signifikat bzw. Bezeichnendem und Bezeichnetem abzielt.

Demzufolge erweist sich das »Gespräch über Gedichte« nicht nur als eine Fortsetzung der Fragestellungen des »Chandos«-Briefs, sondern auch im größeren ideengeschichtlichen Rahmen als eine Fortsetzung der Debatte um das Konzept des natürlichen Zeichens, die in der Aufklärung und Goethezeit ihren geistesgeschichtlichen Höhepunkt erreicht hatte.²⁷ Gemäß der Semiotik der Aufklärung war das natürliche Zeichen diejenige Form künstlerischen bzw. bildhaften Ausdrucks, in

²⁷ Das Konzept des natürlichen Zeichens findet sich bereits bei Augustinus in »De doctrina christiana«, vgl. hierzu Aurelius Augustinus, *Œuvres de Saint Augustin*. Hg. von Goulven Madec et al. Bd. 11: *Le magistère chrétien*. Paris 1949, S. 238 (II.1.2; für Augustinus' Unterscheidung zwischen *signa naturalia* und *signa data*). Für eine deutsche (allerdings nicht zweisprachige) Ausgabe vgl. Augustinus, *Die christliche Bildung (De doctrina christiana)*. Übers., Anm. und Nachw. von Karla Pollmann. Stuttgart 2013 [2002], S. 46f. (hier nummeriert als Buch II, I.2.2.).

der Signifikant und Signifikat einander visuell ähnelten (etwa in den bildenden Künsten).²⁸ Zur Zeit der Klassik und Romantik wetteifern vor allem die Begriffe ›Allegorie‹ und ›Symbol‹ um die Stelle des natürlichen Zeichens als vollkommenster Form künstlerischen Ausdrucks miteinander: Goethes Symbol liefert hierin das bekannteste Beispiel, da in ihm die Bedeutung, nämlich die Idee, unmittelbar präsent ist, ohne dass sie ausgesprochen wird: »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.«²⁹ Ähnliches gilt für das romantische Symbol, in dem Bezeichnetes und Bezeichnendes zusammenfallen, allerdings mit der Präzisierung, dass für die Romantiker auch die Allegorie die Funktion des natürlichen Zeichens erfüllen kann, vor allem dann, wenn der Autor die Weltanschauung einer Hieroglyphik der Natur direkt oder indirekt befürwortet.³⁰ Da

²⁸ Paradigmatisch in dieser Hinsicht äußert sich Jean Baptiste Dubos, der den Umgang mit natürlichen Zeichen der Malerei zuschreibt; siehe Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* I – III. Nachdruck Paris 1770. Genf 1982, S. 110f. (413f. im Orig.): »Je crois que le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la Poésie, & j'appuie mon sentiment sur deux raisons. [...] La seconde est que la Peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations [...]«. Dubos' Ansichten bezüglich des Umgangs der Malerei mit natürlichen Zeichen werden auch von deutschsprachigen Aufklärern (Mendelssohn, Lessing) geteilt, obgleich zugunsten der Dichtung umgedeutet; so heißt es etwa bei Mendelssohn: »Der Gegenstand der schönen Künste ist [im Vergleich zur Dichtung] eingeschränkter. Diese bedienen sich vornehmlich der natürlichen Zeichen« (Moses Mendelssohn, *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*. In: Ders., *Ästhetische Schriften*. Mit einer Einleit. und Anm. hg. von Anne Pollok. Hamburg 2006, S. 188–215, hier S. 200).

²⁹ Goethe, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 19), Bd. 13: *Sprüche in Prosa*. *Sämtliche Maximen und Reflexionen*. Hg. von Harald Fricke. Frankfurt a.M. 1993, S. 207.

³⁰ Ein prominentes Beispiel für die romantische Vorstellung einer Hieroglyphik der Natur bietet Tiecks Roman »Franz Sternbalds Wanderungen«: »O ihr Törichtern! die ihr der Meinung seid, die allgewaltige Natur lasse sich verschönen, wenn ihr mit Kunstgriffen und kleinlicher Hinterlist eurer Ohnmacht zu Hülfe eilt! Was könnt ihr anders, als uns die Natur nur ahnden lassen, wenn uns die Natur die Ahndung der Gottheit giebt? Nicht Ahndung, nicht Vorgefühl, urkräftige Empfindung selbst, sichtbar wandelt hier auf Höhen und Tiefen die Religion, empfängt und trägt mit gütigem Erbarmen auch meine Anbetung. Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in thätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Räthsel im Begriff zu schwinden, – und fühle meine Menschheit.« (Ludwig Tieck, *Gesammelte Werke*. Digitale Reprint-Ausgabe in der Arno-Schmidt-Refe-

der Hieroglyphenbegriff bereits in der Antike mit dem Allegorie- und mit dem Symbolbegriff eng verbunden war,³¹ konnten die Romantiker immer wieder alle drei Begriffe (»Allegorie«, »Symbol« aber auch »Hieroglyphe«) mit dem Gedanken des natürlichen Zeichens verknüpfen,

renzbibliothek zu Tiecks Geburtstag am 31.5.2006 und zu Arno Schmidts Todestag am 3.6.2006. Hg. von Günter Jürgensmeier und Karl Eichwalder. 39 Bde, hier Bd. 16, S. 274. http://www.gasl.org/wordpress/?page_id=102 [9.3.2022]). Für Sekundärliteratur zur Hieroglyphik der Kunst und der Natur in der deutschen Romantik vgl. Wilhelm Voßkamp, »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«, Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Rhetorik der Übertragung. Hg. von Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier. Würzburg 2013, S. 53–69; Maximilian Bergengruen, Signatur, Hieroglyphe, Wechselrepräsentation. Zur Metaphysik der Schrift in Novalis' »Lehrlingen«. Athenäum 14, 2004, S. 43–67; Barbara Hunfeld, Zur »Hieroglyphe« der Kunst um 1800. Überlegungen zu einer Metapher bei Diderot, Goethe, Schubert und Schlegel. In: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Hg. von Aleida und Jan Assmann. München 2003, S. 281–296, hier S. 290–295 (zu Gotthilf Heinrich Schubert und Fr. Schlegel); Astrid Keiner, Hieroglyphenromantik. Zur Genese und Destruktion eines Bilderschriftmodells und zu seiner Überforderung in Friedrich Schlegels Spätphilosophie. Würzburg 2003, S. 111–118 (zu Novalis) und 119–204 (zu Friedrich Schlegel); Bengt Algot Sørensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963, S. 144–150.

³¹ So bekanntlich bei Porphyrios, dessen Unterscheidung zwischen mehreren symbolischen Schriftarten (epistolographisch, hieroglyphisch, symbolisch) seit der Renaissance immer wieder aufgegriffen wurde; vgl. dazu Porphyrios, Leben des Pythagoras. In: Ders., Darüber dass man kein Fleisch essen soll und drei kleine Schriften: Lebensbeschreibung des Pythagoras. Die Nymphenhöhle bei Homer. An Markella. Hg. von Else Zekl. Übers., mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Würzburg 2020, S. 199–225, hier S. 208. Während die hieroglyphische Schrift auf Abbildung des Bezeichneten beruht, wird bei der symbolischen die allegorische Verrätselung des Bezeichneten betrieben. Porphyrios benutzt demnach »allegorisch« und »symbolisch« synonym. Clemens Alexandrinus bietet seinerseits eine berühmte, wenngleich komplexere Einteilung der ägyptischen Schriftarten. Er unterscheidet zwischen der im Alltag benutzten Briefschrift (der epistolographischen Schrift), der hieratischen (priesterlichen) und der sinnbildlich-hieroglyphischen, die sowohl Buchstaben als auch Sinnbilder einsetzen kann, vgl. Clemens Alexandrinus, Die Teppiche (Stromateis). Deutscher Text nach der Übers. von Franz Overbeck. Im Auftrage der Franz Overbeck-Stiftung in Basel. Hg. und eingel. von Carl Albrecht Bernoulli und Ludwig Früchtel. Basel 1936, S. 436. Die allegorische bzw. rätselhafte Schriftart wird von Clemens der sinnbildlich-hieroglyphischen Schriftart zugerechnet, vgl. ebd. Neben der allegorischen Schriftart gibt es noch die kyriologische und die tropische; die erste besteht in der einfachen Abbildung des Bezeichneten, die tropische in der Übertragung eines Schriftzeichens auf einen fremden Referenzbereich. Für eine schematische Darlegung von Porphyrios' und Clemens Alexandrinus' Klassifizierung der altägyptischen Schrift vgl. Jan Assmann, Ägyptische Geheimnisse. München 2004, S. 205–207.

das aufgrund seines göttlichen Charakters dem Künstler erlaubte, eine umfassendere immaterielle Bedeutung bzw. Idee unmittelbar an einen sinnlich-konkreten Bedeutungsträger (Bild, Ding, Wort) zu binden.

Hofmannsthals poetologische Texte zeigen indessen, dass die Debatte um das natürliche Zeichen um 1900 anders verläuft, und zwar unter Marginalisierung des Allegoriebegriffs. Stattdessen treten Termini wie ›Ding‹, ›Chiffre‹ und ›Hieroglyphe‹ ein, die eine bedeutungsopake materielle Dichte nahelegen und somit die Natürlichkeit des natürlichen Zeichens immer stärker auf dessen materiellen Teil eingrenzen. Somit entsteht eine Selbstreferentialität der Materie, die auf allen Ebenen (Sprache, Dinge, Bilder) anzutreffen ist. Wohlgemerkt aber: Während im »Chandos«-Brief die Distanz zwischen Sprache und Wirklichkeit nur durch den Körper des Künstlers überbrückt werden konnte, erhält im »Gespräch« auch die poetische Sprache die Lizenz, Unmittelbarkeitseffekte zu erzeugen, indem Worte gleichsam als materielle Dinge eigener Art behandelt werden.

Wenn aber das »Gespräch« im Endeffekt auf ein Umdenken des natürlichen Zeichens abzielt, dann ist dieses Umdenken an der oben angedeuteten doppelten Symbolik orientiert – einerseits im Sinne der hieroglyphischen Selbstreferentialität, die den Unterschied zwischen Bezeichnendem/Signifikant und Bezeichnetem/Signifikat in tautologischer Manier komplett verschwinden lässt, andererseits im Sinne der Fremdreferentialität, die unter Beachtung der Unterschiede zwischen Signifikant und Signifikat bzw. zwischen Bedeutungsträger und Bedeutung eine Zusammenschmelzung beider Komponenten erstrebt. So soll ein Gedicht selbstreferentiell sein, indem es eine abgeschlossene Reihe von Wörtern bildet, die bloß Worte sind, und gleichzeitig eine Stimmung ausdrücken bzw. als Symbol für ein Anderes wirken. Dasselbe gilt für die Schwäne als undurchschaubare Hieroglyphen einerseits und als Träger einer unaussprechlichen Bedeutung andererseits, für die sie eben als Zeichen instrumentalisiert werden können.

Wer dementsprechend in Hofmannsthals »Gespräch« den radikalen Bruch mit der metaphysischen Tradition der Renaissance und der Romantik erwartet, den Aleida Assmann mit Bezug auf den »Chan-

dos«-Brief festgestellt hat, wird ›enttäuscht‹ werden.³² Von einer ›gottlosen Mystik‹ (Uwe Spörl), die den göttlichen Hintersinn der außenweltlichen Dinge komplett ins Profane verlagert, kann im »Gespräch« kaum die Rede sein; werden doch, wie bereits bemerkt, die Schwäne als »lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat«, bezeichnet. Anstelle einer vollständigen Abkehr von der Welt der göttlichen Signaturen bietet folglich das »Gespräch« eher eine Rückkehr zum Paradigma der Dinge als Hieroglyphen Gottes, während es gleichzeitig an der Betonung des ›leibhaften Sinns‹ (Georg Braungart) festhält, der sich bereits im »Chandos«-Brief jeglicher Artikulierung durch die Sprache entzog.

Diese scheinbare ›Rückständigkeit‹ des »Gesprächs« wirft sogar umgekehrt die Frage auf, ob die Mystik der Präsenz im »Chandos«-Brief tatsächlich so ›gottlos‹ ist, wie Spörl und Assmann behaupten. Die Anerkennung der Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit mag zwar den göttlichen Charakter des Wortes ausschalten, nicht aber zwingend den Status der Welt als Schöpfung Gottes annullieren. Tatsächlich leugnet Chandos keineswegs, dass es »Geheimnisse des Glaubens« gibt, die durch ihre Unerreichbarkeit dem Leben einen tieferen Sinn verleihen, sondern nur den Gedanken einer »göttlichen Vorsehung«, mit dem sich Durchschnittsgläubige trösten.³³ Wenn daher Chandos

³² Assmann bemerkt, dass die Vorstellung einer göttlichen Welt der Signaturen zugunsten einer profanen Hieroglyphik der Moderne aufgegeben wird, in deren Zentrum der stumme Sinn des Lebens und des Daseins steht: »Der Chandos-Brief ist ein wichtiges Dokument für die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen, weil er in paradigmatischer Weise die Renaissance-Hieroglyphik in die Hieroglyphik der Moderne übersetzt hat. Die Voraussetzung der Renaissance-Hieroglyphik, die Erfahrung der Welt als sinndurchwelter Kosmos und Manifestation Gottes, ist am Anfang des 20. Jahrhunderts endgültig verloren gegangen. Das Verstummen jeglicher Sprache, der Menschen- wie der Gotessprache, ist die Voraussetzung für jene Momente profaner Erleuchtung, in denen unvermittelt die verborgene ›Bilderschrift des Daseins‹ (Nietzsche) lesbar wird. Diese modernen Hieroglyphen erschließen sich noch einmal dem Künstler, dem sich in mystischer Versenkung blitzartig Splitter des verborgenen Wesens der Dinge offenbaren.« (Assmann, *Im Dickicht der Zeichen* [wie Anm. 3], S. 162f.). Assmanns Feststellung ist mit der Vorstellung einer ›gottlosen Mystik‹ kompatibel, die Uwe Spörl anhand exemplarischer literarischer Werke der Jahrhundertwende, den »Chandos«-Brief mit inbegriffen, herausgearbeitet hat, vgl. Spörl, *Gottlose Mystik* (wie Anm. 1), bes. S. 374–381.

³³ Hier das ganze lesenswerte Zitat, in dem die Ferne bzw. Unerreichbarkeit als zentrales Kennzeichen des Göttlichen bewertet wird: »Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erschei-

seinen eigenen Körper aufs Spiel setzt, um die Unzulänglichkeiten der göttlichen bzw. menschlichen Sprache auszugleichen, dann enthält die Hinwendung zum Performativen einen Impuls der Wiederverzauberung der Welt mithilfe der Lebensphilosophie, ohne dass das Verstummen Gottes mit dem Verschwinden Gottes aus der Welt zwangsläufig gleichgesetzt wird.

Die Tatsache, dass sowohl der »Chandos«-Brief als auch das »Gespräch über Gedichte« auf eine körperlich-performative Mystik der Präsenz setzen, aus der die Existenz einer göttlichen Instanz weiterhin nicht ausgeschlossen ist, hat entscheidende Folgen für die Auswertung von Hofmannsthals Beitrag zum Hieroglyphendiskurs der Moderne. Der Paradigmenwechsel in Hofmannsthals Hieroglyphendiskurs – aber auch in seiner Symboltheorie, mit der er sich teilweise deckt – wäre entsprechend auf die Anerkennung der Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit und auf die Betonung des Performativen auf der Sprach- und Wirklichkeitsebene beschränkt. So gesehen stellt das »Gespräch« im Vergleich zum »Chandos«-Brief gleichzeitig einen Schritt nach vorne und nach hinten dar. Zum einen erhält die (poetische) Sprache eine körperhaft-materielle Qualität und wird ebenso selbstreferentiell, in sich geschlossen und zauberhaft wie die Dinge selbst (was

nen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwellenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Innern ist. Aber dergleichen religiöse Auffassungen haben keine Kraft über mich; sie gehören zu den Spinnennetzen, durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere, während so viele ihrer Gefährten dort hängen bleiben und zu einer Ruhe kommen. Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.« (SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 48). Schon der Gebrauch des »Allegorie«-Terminus in Verbindung mit den »Geheimnissen des Glaubens« verrät eine Kontinuität mit dem Symbol- und Allegoriebegriff der Spätantike und des Mittelalters, etwa im Sinne der Mysteriensprache und des kirchlichen Glaubensbekenntnisses, vgl. hierzu Heinz Hamm, *Symbol*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck und Martin Fontius. Stuttgart / Weimar 2003, S. 805–840, hier S. 810. Daraus ergibt sich die Unfähigkeit des Lords, die traditionelle Vorstellung eines göttlichen Hintersinns der Außenwelt ad acta zu legen – unterminiert wird nur die Sprache bzw. das Wort als Vermittler dieses Hintersinns. Anders gesagt: Das »neue« Glaubensbekenntnis Chandos' stützt sich nicht mehr auf uneigentliche Rede, sondern auf stumme gleichnishafte Bilder.

im »Chandos«-Brief nicht der Fall war). Zum anderen fällt Gabriel durch sein Vertrauen in die Poesie auf die regressive Position einer ursprünglichen Harmonie zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem zurück (eine Position, die Lord Chandos angeblich hinter sich gelassen hatte). Bei dem ersten Aspekt spielt die Bedeutungsoptazität der Hieroglyphe/Chiffre, bei dem zweiten die harmonisierende Funktion des Symbols (im engen Sinne) die wichtigere Rolle. Beide Begriffe – d.h. sowohl das Symbol als Träger eines Anderen (Fremdreferentialität) als auch die selbstreferentielle Hieroglyphe – stehen nichtsdestotrotz im Zeichen einer göttlichen (und nicht gott-losen) Mystik der Präsenz, die Seele, Sprache und Kosmos einschließt. Dasselbe gilt im größeren Rahmen für das »Gespräch« und den »Chandos«-Brief, wenn man sie miteinander vergleicht: Ungeachtet dessen, welcher Stellenwert der poetischen Sprache in diesen Texten zukommt, bleibt die Koexistenz einer lebensphilosophischen Mystik des Daseins mit dem Bedürfnis nach einem tieferen, göttlichen Sinn der Außenwelt konstant.