

David E. Wellbery

Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination

Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals

*[...] nicht
mit Worten bloß, nein, mit leibhaftigen Zeichen,
an denen auch kein Zweifeln möglich ist.*

Elektra (v. 1176–8)¹

Nachfolgende Beobachtungen zum Chandos-Brief Hofmannsthals haben die im letzten Drittel des Briefes beschriebenen »guten Augenblicke«² zum Thema, die als exemplarische Darstellungen einer ästhetischen bzw. poetischen Erlebnisweise ausgewiesen werden sollen. Getragen ist also die Lektüre von der vielleicht kontroversen Voraussetzung, daß in die Schilderung der guten Augenblicke ein poetologischer Vorstellungskreis eingeht, der auch über die Grenzen des Chandos-Briefs hinaus für Hofmannsthals Schreiben bestimmt bleibt. So wird sich die Argumentation auch auf spätere Texte beziehen, zumal auf solche wie »Das Gespräch über Gedichte« oder den Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«, deren Anliegen ein explizit poetologisches ist. Diese Einebnung der Brüche, die die Entwicklung des hofmannsthalischen Diskurses zweifelsohne aufweist, mag als eine bestreitbare hermeneutische Operation erscheinen, sie hat aber den Vorteil, daß sie eine prägnante und meines Erachtens zentrale Denkfigur ans Licht heben läßt, die die vor dem Weltkrieg verfaßten Texte, zumal die ästhetisch-poetologischen, als Konstante durchzieht. Die Argumentation entfaltet sich in drei Schritten. In einem kurzen einleitenden Teil versuche ich die dargestellten »guten Augenblicke« innerhalb einer Tradition ästhetischer Theoriebildung zu verorten, die die poetologische Lektüre derselben plausibilisieren soll. Im zweiten Teil wird eine von der narrativen Struktur des Chandos-Briefes

¹ Hugo von Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII Dramen 5, S. 108.

² Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S.50.

ausgehende Lektüre der guten Augenblicke unternommen, deren Hauptergebnis dann im abschließenden dritten Teil in einen breiter angelegten Argumentationszusammenhang integriert wird. Weil zu den Prämissen der hier entfalteten Lektüre gehört, daß die sogenannte »Sprachkrise« eine relativ nebensächliche Rolle im Chandos-Brief spielt, wird auf eine eingehende Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur, die gerade diesen Aspekt immer wieder in den Vordergrund gestellt hat, verzichtet.³

I

Als Ausgangspunkt einer Darstellung der Traditionslinie, in der Hofmannsthals Poetologie steht, eignet sich folgender Absatz aus dem Chandos-Brief:

Aber, mein verehrter Freund, auch die irdischen Begriffe entziehen sich mir in der gleichen Weise. Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürrstenden Lippen.⁴

Innerhalb des Briefes haben diese Sätze eine radikalisierende Funktion: Nicht nur das religiöse Vokabular, das im vorausgegangenen Absatz angesprochen wurde, sondern sogar die »irdischen« Begriffe, die in den Bereichen sowohl der literarischen Arbeit als auch des alltäglichen Umgangs verwendet werden, haben für den jungen Lord ihre Gültigkeit verloren. Die durch diesen Verlust gezeitigten »geistigen Qualen« werden alludierend ins Mythische gesteigert und mit der Strafe des Tantalus gleichgesetzt. Die Anspielung fällt auf, weil sie unpassend zu sein scheint, denn ein so gräßliches Verbrechen wie das von Tantalus begangene ist in der Biographie des Chandos nicht belegt und auch sein Zustand, der bei aller geistigen Starrnis immerhin eine relativ normale Lebensführung unter günstigen finanziellen Bedingungen und in erträglichen familiären Verhältnissen zuläßt, ist kaum mit der auf die fundamentalsten vitalen

³ Zur Kritik an dieser Forschungstradition vgl. Rudolf Helmstetter: Entwendet. Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und ihre Sprachkrise, erscheint demnächst in DVjs.

⁴ SW XXXI, S. 48.

Bedürfnisse gerichtete Tortur vergleichbar, der Tantalus ausgesetzt wird. Die Diskrepanz beginnt sich dann aufzulösen, wenn man erkennt, daß hinter der mythologischen Reminiszenz, die der humanistisch gebildete Lord seinem Diskurs einflieht, eine Bezugnahme Hofmannsthals auf eine in der intellektuellen Welt der Jahrhundertwende bedeutende Größe steht. Es handelt sich um eine Schopenhauerallusion. Dieser hatte in dem dritten Buch der »Welt als Wille und Vorstellung«, welches dem Thema Kunst gewidmet ist, unser normales, unter der Herrschaft des Willens geführtes Leben mit folgenden Worten beschrieben:

Darum nun, solange unser Bewußtseyn von unserm Willen erfüllt ist, so lange wir dem Drange der Wünsche, mit seinem steten Hoffen und Fürchten, hingeben sind, solange wir Subjekte des Willens sind, wird uns nimmermehr dauerndes Glück, noch Ruhe. [...] So liegt das Subjekt des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixion, schöpft immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachtende Tantalus.⁵

Geht man davon aus, daß die von Chandos herbeizitierten Tantalusqualen auch die Funktion haben, schopenhauerisches Gedankengut aufzurufen, dann wird die geistige Starrnis des Lords lesbar als ein akutes Bewußtsein dessen, was der Philosoph als den menschlichen Normalzustand unaufhebbarer Nichterfüllung beschrieben hatte. Dabei ist in Erinnerung zu behalten, daß dieser Normalzustand Schopenhauer zufolge nicht nur auf die Forderungen des prinzipiell unersättlichen Begehrens, sondern ebenfalls auf die »durchgängige Relativität«⁶ unserer Vorstellungen zurückgeführt wird, die nur auf Vorstellungen verweisen und daher metaphysisch gehaltlos sind. Bei Schopenhauer besteht jedoch der rhetorische Zweck des Tantalusvergleichs darin, daß er eine Kontrastfolie bietet, vor der sich der ästhetische Zustand in seiner Besonderheit abhebt. Dieser ist »der schmerzenlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.«⁷ Ein Leben, das aus den Tantalusqualen der Nichterfüll-

⁵ Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt a.M. 1986, 1. Bd, S. 280.

⁶ Ebd., S. 71.

⁷ Ebd., S. 280.

lung und der metaphysischen Gehaltlosigkeit besteht, das jedoch von isolierten Augenblicken interpunktuiert wird, in denen einem ein eigen-tümliches Glückserlebnis zuteil wird: diese dem ästhetischen Konzept Schopenhauers zugrunde liegende Erfahrungsparzellierung organisiert auch das Leben des Lord Chandos. Und diese Kongruenz rechtfertigt die Lektüre der »guten Augenblicke« als bildliche Modelle ästhetischer Erfahrung. In den ausgezeichneten Momenten rückt Chando in eine Erlebnisdimension, die auch unter modernen Erfahrungsbedingungen poetisch-künstlerische Produktion fundieren könnte.

Daß sich sowohl die symbolistische Poetologie im allgemeinen als auch die individuell nuancierte Fassung, die sie in den Texten Hofmannsthals erfährt, in einer lebensphilosophischen Tradition stehen, die auf Schopenhauer zurückreicht, ist der Forschung bekannt. Nichtsdestoweniger möchte ich hier drei Schopenhauer und Hofmannsthal gemeinsame Denkfiguren herausstellen, vor deren Hintergrund sich einige für meine weiteren Überlegungen wichtige Besonderheiten des Chando-Briefes profilieren.

1. Zunächst das vielleicht auffallendste Merkmal, nämlich die Belanglosigkeit der Gegenstände – Chando nennt sie ja »Nichtigkeiten«⁸ –, die den thematischen Brennpunkt eines guten Augenblicks abgeben. Die Idee, daß sich ästhetische Erfahrung unabhängig von der Dignität oder kulturellen Werthaftigkeit ihrer thematischen Vorgaben einstellt, mithin daß es keine abgesonderte Klasse schöner Objekte gibt, gehört zu den Neuerungen, die Schopenhauer in die philosophische Ästhetik einführte. Dementsprechend heißt es in der »Welt als Wille und Vorstellung«: »so ist auch jedes Ding *schön*.«⁹ Damit wird ästhetische Erfahrung zu einem universellen Operator, der jeden beliebigen Gegenstand – zum Beispiel eine Gießkanne – zum Anlaß nehmen kann, das ihm eigene Glücks-potential freizusetzen. Diese von Schopenhauer vollzogene Reduktion der objektiven Komponente ästhetischer Erfahrung auf Null hat einen zweifachen Grund: Zum einen kann ein jedes Ding außer aller Relation rein für sich – also: ästhetisch – betrachtet werden. Zum anderen ist der Inhalt der ästhetischen Betrachtung nicht das Einzelding in seiner Bestimmtheit, sondern das sich an ihm manifestierende Sein – schopen-

⁸ SW XXXI, S. 51.

⁹ Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke (Anm. 5), 1. Bd., S. 298.

hauerisch: der Wille, lebensphilosophisch: das Leben – und dieses kann an jedem angeschaute Ding hervortreten. Die umrissene Konfiguration, in der eine universell anwendbare ästhetische Einstellung einen metaphysischen Gehalt aufgehen läßt, erfährt allerdings bei Hofmannsthal eine Flexion, die von Schopenhauers These abweicht. Denn für Chandos ist es nicht nur so, daß *auch* belanglose Gegenstände zum Fokus des ausgezeichneten Erlebnisses werden können; vielmehr ist ihre Belanglosigkeit geradezu eine Vorbedingung des Erlebnisses. Diese Wendung wäre bei Schopenhauer deswegen nicht möglich, weil das Sein, um das es inhaltlich geht, hierarchisch strukturiert ist. Zwar ist es immer der eine Wille, der in den diversen Künsten zum Vorschein kommt, aber in jeweils unterschiedlichen Komplexitätsstufen seiner Objektivation. Diese hierarchische Ordnung der von Schopenhauer sogenannten platonischen Ideen fällt bei Hofmannsthal weg, und mit ihr die Rangordnung der Künste, die sie begründet. Bei ihm geht es, im Chandos-Brief sowie in anderen Texten zur Ästhetik, ausschließlich um das Erlebnis einer Seinserleuchtung an einem Gegenstand, und die Unscheinbarkeit, ja das Verworfen- bzw. Ausgestoßensein des Gegenstandes gehört zu den Eigenschaften, die ihn als Zünder einer solchen Erleuchtung qualifizieren. Warum dem so ist, wird sich im weiteren Verlauf der Argumentation zeigen.

2. Das zweite Merkmal, das ich hervorheben möchte, ist die für die ästhetische Erfahrung charakteristische Subjekt-Objekt Fusion. Es ist für das Verständnis des Chandos-Briefes wichtig zu betonen, daß es sich bei dieser Fusion nicht um eine Identifikation mit dem Gegenstand oder um eine besitznehmende Inkorporation desselben handelt, auch nicht um eine Objektivation des Ichs in seiner formgebenden Freiheit. Vielmehr geschieht die Fusionserfahrung, wie sie in der Tradition Schopenhauers gedacht wird, im Zeichen der Unpersönlichkeit, – also einer eigentümlichen Neutralität. Theoretisch fundiert wird diese Unpersönlichkeit durch die Behauptung, daß das ästhetisch erlebende Ich seine Individualität abstreift und sich zum sogenannten reinen Subjekt der Erkenntnis erhebt, zum Vorstellenden schlechthin. So heißt es von der »adäquaten Objektität« des metaphysischen Willens, die sich in der ästhetischen Erfahrung realisiert:

Diese schließt Objekt und Subjekt auf gleiche Weise in sich, da solche ihre einzige Form sind: in ihr halten sich aber beide ganz das Gleichgewicht: und wie das Objekt auch hier nichts als die Vorstellung des Subjekts ist, so ist

auch das Subjekt, indem es im angeschauten Gegenstand ganz aufgeht, dieser Gegenstand selbst geworden, indem das ganze Bewußtsein nichts mehr ist, als dessen deutlichstes Bild.

Diese Auffassung des zum reinen Bild gewordenen Bewußtseins findet an der Stelle des Briefes ein Echo, wo Chandos bezüglich des Todes der Ratten im Milchkeller schreibt: »Alles war in mir«, um dann seine Schilderung des Vorfalls mit einer Steigerung derselben Behauptung abzuschließen: »als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.«¹⁰ In mir: das ästhetisch erfahrende Subjekt wird zu einem »Gefäß«,¹¹ das mit dem Seinsgehalt des Gegenstands erfüllt wird.

Das von Hofmannsthal oft gebrauchte Bild des Gefäßes bringt uns allerdings auf einen anderen Aspekt seines poetologischen Vorstellungskreises, der ihn von Schopenhauer unterscheidet und der sich auch im folgenden als signifikant erweisen wird. Bei Hofmannsthal wird nämlich die Subjekt-Objekt Fusion weniger im Register der Repräsentation gedacht als in dem der Partizipation. Wichtig ist nicht die adäquate Darstellung des Seins, sondern die Teilhabe am Sein, bzw. am Leben. Solche Teilhabe wird sehr häufig – und zwar nicht nur im Chandos-Brief – in Bildern des Strömens erfaßt. So heißt es wiederum mit Blick auf die Episode von den sterbenden Ratten: »Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist – von woher?«¹² Dieses Bildfeld des Strömens und Fließens wird uns im folgenden mehrfach beschäftigen.

3. Als drittes Merkmal schließlich ist die Herausstellung einer besonderen ästhetischen Zeitlichkeit anzuführen, die man als Zusammenfall von Augenblick und Ewigkeit umschreiben kann. Der erste Aspekt, im Chandos-Brief durch die Wendung »gute Augenblicke« unterstrichen, pointiert die Diskontinuität, die das ästhetische Erlebnis von der üblichen, sich entlang der Zeitachse erstreckenden Erfahrung trennt. Diese

¹⁰ SW XXXXI, S. 51.

¹¹ Ebd., S. 50.

¹² Ebd., S. 51.

ist Schopenhauer zufolge, »einer unendlichen, horizontal laufenden Linie zu vergleichen«, die ästhetische Anschauung hingegen einer der Horizontalen »in jedem beliebigen Punkte schneidenden senkrechten.«¹³ (III, § 36) Im punktuellen Moment erhebt man sich in eine andere Zeitdimension, in der die Welt *sub aeternitatis specie* erfaßt wird. In einem ähnlichen Sinn behauptet Chandos, daß ihn eine in einem »guten Augenblick« betrachtete »Zusammensetzung von Nichtigkeiten« mit der »Gegenwart des Unendlichen« durchschauere.¹⁴ Im Bezug auf die ästhetische Zeitchkeit ist aber wiederum auf eine Besonderheit der hofmannsthalischen Auffassung gegenüber der Konzeption Schopenhauers hinzuweisen. Ist der Dichter, wie es in dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« heißt, »für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit«, dann nicht nur deswegen, weil er in der Form ästhetischer Gegenwart Ewigkeit zugänglich macht. Dieser formalen Ewigkeit fügt Hofmannsthal vielmehr eine interne Zeittiefe hinzu: »indem er an solchem innersten Gebilde der Zeit die Beglückung erlebt, sein Ich sich selber gleich zu fühlen und sicher zu schweben im Sturz des Daseins, entschwindet ihm der Begriff der Zeit und Zukunft geht ihm wie Vergangenheit in einzige Gegenwart herüber.«¹⁵ Das heißt, die ästhetische Gegenwart hofmannsthalischer Prägung ist Gleichzeitigkeit, in die sowohl Vergangenheit als auch Zukunft eingehen, ohne jedoch – sonst wären sie als Vergangenheit und Zukunft nicht kenntlich – ihren Zeitindex gänzlich abzustreifen. Dabei ist vor allem die Präsenz des Vergangenen für Hofmannsthal wichtig: im Chandos-Brief sind sowohl der Untergang von Alba Longa, wie ihn Livius beschrieb, als auch »das brennende Karthago« am Bild gewordenen Sterben der vergifteten Ratten »Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.«¹⁶ Die Steigerungsfigur dieser Gegenwart des Vergangenen ist die oft variierte Vorstellung von dem Auge des Dichters, welches »das lebendige Feuer von Sternen, die längst der eisige Raum hinweggezehrt hat«, noch trifft.¹⁷

Dieser Umriß der drei Begriffskomplexe dürfte hinreichen, um den Chandos-Brief innerhalb der von Schopenhauer ausgehenden Tradition

¹³ Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke (Anm. 5), 1. Bd., S. 265.

¹⁴ SW XXXI, S. 51f.

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: GW RA I, S. 80f.

¹⁶ SW XXXI, S. 51.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit (Anm. 15), S. 68.

ästhetischer Theorie zu verorten. Damit ist freilich für das Verständnis des Chandos-Briefes wenig gewonnen, denn dieser hat seine Bedeutung nicht als konzeptuelle Artikulation, sondern vielmehr als prägnante Figuration der konkreten Erfahrungsmomente, die den begrifflichen Scheinmata allererst ihre historisch-kulturelle und existentielle Bedeutsamkeit verleihen. Erst in der Entfaltung der Figuren zeichnet sich das Spezifische von Hofmannsthals Poetologie ab. Bestimmte Eigentümlichkeiten dieser Poetologie sind allerdings vor dem Hintergrund der schopenhauerischen Theorie sichtbar geworden: die Erhebung der »Unscheinbarkeit« des auslösenden Gegenstandes zur Vorbedingung des ästhetischen Erlebnisses; der Ersatz des Repräsentationsmodells durch ein Modell der Teilhabe, womit eine bei Hofmannsthal sehr starke Tendenz zur »Somatisierung«¹⁸ des ästhetischen Erlebnisses einhergeht; schließlich eine Entfaltung der innerästhetischen Temporalität, die auf Gleichzeitigkeit, zumal auf die Wiederholung eines längst Vergangenen im Gegenwärtigen, hinzielt.

II

Betrachtet man den Chandos-Brief aus textanalytischer Sicht, dann fällt zunächst auf, daß er durch eine – so möchte ich es formulieren – schwache narrative Struktur gekennzeichnet ist. Drei Stadien werden von einander unterschieden:

- (a) die Phase der literarischen Errungenschaften und Ambitionen des jungen Lords;
- (b) die darauf folgende und zur Zeit der Verfassung des Briefes noch anhaltende Phase der »geistigen Starrnis«; und
- (c) die guten Augenblicke, in denen Chandos punktuell Teilnahme am Leben im eminent metaphysischen Sinne zuteil wird.

Chronologisch gesehen gehört die Phase *a* zur ›Vergangenheit‹, sie beinhaltet eine zur Zeit des Schreibens erinnerte Erfahrungswelt, während die Phasen *b* und *c* in die ausgedehnte Jetzzeit des Schreibens selber fallen. Daher neigt man dazu, den Text als zweiteilig zu betrachten. Die von mir vorgenommene Dreiteilung ist jedoch aufgrund von zwei

¹⁸ Wie Christiaan L. Hart Nibbrig zurecht hervorgehoben hat: Vgl. ders.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt a.M. 1981, S. 154–163.

Sachverhalten gerechtfertigt. Zum einen suggeriert die Disposition des Textes, die nach einer kurzen Einführung die drei Phasen mit ihren jeweils unterschiedlichen Erfahrungsmodi sequentiell entfaltet, einen narrativen Dreischritt, und zwar auch dann, wenn die dritte Phase zur zweiten nicht im Verhältnis eines chronologischen Nacheinander, sondern in einem der Alternation (meistens geht es mir so, manchmal aber geht es mir so) steht. Zweitens sind die Phasen *a* und *c* semantisch so aufeinander bezogen, daß sich an ihnen ein geradezu klassisches narratives Muster semantischer Transformation erkennen läßt. Schwach ist diese Struktur, weil die Übergänge zwischen den Phasen unmotiviert sind. Die drei Stadien sind bloß aneinander gereiht, gleichsam parataktisch: damals/nun/manchmal. Und damit entstehen für den Leser, der den geschilderten Vorgang zu begreifen hat, zwei unausweichliche Fragen. Erstens: was bewirkt den Übergang von der ersten zur zweiten Phase, also den Fall des Chandos aus der Sphäre seiner ambitionären literarischen Projekte in seine gegenwärtige geistige Starrnis? Und zweitens: durch welchen Prozeß wird er aus dieser Starrnis erhoben, um zu einem erneuteten, wenn auch gegenüber der ersten Phase transformierten Erlebnis metaphysischer Teilhabe zu gelangen?

Auf die erste Frage bietet der Text eine mögliche Antwort:

Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erscheinen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Inneren ist.¹⁹

Der Satz vollzieht eine Konstruktion des narrativen Zusammenhangs zwischen den Phasen *a* und *b*; er besagt, daß der Fall des Chandos aus der Welt seiner poetischen Ambitionen in seinen derzeitigen desolaten Zustand handlungslogisch zu verstehen ist als die göttliche Strafe für die Anmaßung, welche diese Ambitionen beinhaltten. Diese narrative Hypothese wird natürlich sofort verworfen; das von ihr unterstellte Vorsehungskonzept hat für den jungen Lord keine Bedeutung. Damit wird jedoch nur der christliche Handlungsrahmen *ad acta* gelegt, nicht aber die Handlungslogik, gemäß der auf ein Vergehen die Strafe folge. Im Gegenteil, diese narrative Motivierung des Übergangs von Phase *a* zu

¹⁹ SW XXXI, S. 48.

Phase *b* bleibt die einzige vom Text nahegelegte und ihre Plausibilität wird gleich darauf erhärtet, indem Chandos seinen jetzigen Zustand mit der Strafe des Tantalus vergleicht. Doppelt lesbar ist also dieser Vergleich: einerseits spielt er auf Schopenhauer an, andererseits ruft er einen auch für das Schicksal des jungen Lords gültigen narrativen Zusammenhang auf.

Soll sich nun diese Hypothese zur narrativen Logik des Übergangs *a* → *b* bewahrheiten, muß in der ersten Phase, der Phase von Chandos' frühen poetischen Versuchen und Plänen, ein Vergehen aufgefunden werden. Und da die geschilderten Begebenheiten dieser Phase keine offensichtlichen Missetaten, keine evidenten moralischen Fehlritte aufweisen, muß das transgressive Moment in dem poetologischen Konzept selbst gesucht werden, das für die literarische Betätigung des jungen Chandos maßgebend ist. Aber worin besteht diese poetologische Übertretung, dieses Vergehen? An dieser Stelle ist ein ausführliches Zitat unumgänglich:

Um mich kurz zu fassen: Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; in den Tölpelhaftigkeiten junger Bauern nicht minder als in den süßesten Allegorien; und in aller Natur fühlte ich mich selber; wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönen, sanftäugigen Kuh aus dem Euter in einen Holzeimer niedermolk, so war mir das nichts anderes, als wenn ich, in der dem Fenster eingebauten Bank meines studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog.²⁰

Auf eine Erläuterung der Traditionsbüze, die in diesem Passus sowie in der nicht angeführten Fortsetzung desselben anklingen, soll hier verzichtet werden. Mir kommt es lediglich auf die Frage eines möglichen Vergehens an. Geschildert wird die Erlebniswelt, aus der die poetischen Versuche des jungen Chandos hervorgehen und die diese Versuche sprachlich artikulieren sollen. Vor allem drei Momente sind für diese Erlebniswelt kennzeichnend: Sie ist erstens eine Erfahrung der kosmi-

²⁰ Ebd., S. 47.

schen Alleinheit. Sie ist zweitens extrem ichbezogen, gipfelt sie doch in einer Integration der ganzen Natur im Subjekt oder, wie die Fortsetzung der Textstelle zeigt, einer Bemächtigung und Aufschlüsselung der ganzen Schöpfung. Schon diese beiden Momente rechtfertigen die Bezeichnung des poetischen Vorhabens als eine »Anmaßung«: Das Ich setzt sich der Totalität des Seins gegenüber, um diese in sich aufzunehmen und damit sein Ichgefühl ins Unermeßliche zu steigern. Aber erst das dritte Moment, welches das sinnlich-körperliche Schema der ichbezogenen Seinsinkorporation abgibt, macht das Vorhaben zu einer im Wortsinn »aufgeschwollenen« Anmaßung, denn dieses Schema ist nichts anderes als das einer durch die Einnahme einer liquiden Substanz bewirkten oralen Befriedigung. So ist am Anfang von einer »andauernde[n] Trunkenheit« die Rede, eine konventionelle Bezeichnung für dichterische Begeisterung, die dann, in dem letzten Satz, eine eindringliche Konkretisierung erfährt an der »schäumende[n], laue[n] Milch« aus dem Euter der »schönen, sanftäugigen Kuh«. Diese geradezu exzessive Figuration legt es nahe, mit Bezug auf die erste narrative Phase des Briefes von einer *Laktopoetik* – einer Poetik des Milchstroms – zu reden.²¹ Sowohl das aufs Kosmische hinzielende Alleinheitskonzept als auch die Steigerung des Ichgefühls wurzeln in einer infantilen Wunschosphäre, deren prägendes Erlebnis der dem Infans an der Mutterbrust zuteilgewordene orale Genuss ist. Darin besteht das der Laktopoetik innenwohnende Vergehen, daß sie sich am infantilen, also vorsprachlichen Weltmodell des Einheitsgefühls und der Ich-Aufschwelling orientiert; daß sie es unternimmt, dieses Modell sprachlich umzusetzen und in einem literarischen Werk zu verwirklichen. Aber dieses Projekt ist als postinfantile Rekuperation des Phantasmas oral vermittelter Einheit mit der Mutter inzestuös, womit wir uns in einer Tradition tragischer Verschuldung befinden, die bekanntermaßen auf Tantalus zurückreicht. Erst an dieser Stelle wird also die ganze Relevanz des eingangs besprochenen Tantalusvergleichs kenntlich, denn sein Verbrechen war ebenfalls ein auf orale Befriedigung hinzielendes:

²¹ Auf die Bedeutung der »laecture« für die Vorstellungswelt des Chandos hat Dominique Tassel in einer eindringlichen, sich an der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans orientierenden Lektüre des Chandos-Briefes hingewiesen. Vgl. Dominique Tassel: En lisant »Une lettre«. In: *Poétique* 66 (1987), S. 141–158. Auf diesen wichtigen, in der Forschungsliteratur allerdings kaum zur Kenntnis genommenen Beitrag hat mich Rudolf Helmstetter aufmerksam gemacht.

Tantalus wollte ja die Ambrosia, deren Genuss ihm die Götter gegönnt hatten, für sich behalten.

Dieser knappe Kommentar dürfte hinreichen, um die narratologische Rekonstruktion der ersten Phase des Chandos-Briefes als ein »Vergehen« zu rechtfertigen. Bestätigt wird diese Rekonstruktion durch eine auf den Brief bezogene Notiz Hofmannsthals aus »Ad me ipsum«. Dort heißt es: »Verfehlung gegen die Wortmagie. Die magische Herrschaft über das Wort, das Bild, das Zeichen, darf nicht aus der Prae-Existenz in die Existenz hinübergenommen werden.«²² Als ein solches Hinübernehmen ist das poetologische Projekt des jungen Chandos zu verstehen: er setzt sich zum Ziel, die infantile Phantasiesphäre in der Sprache der Existenz, die trennt, anstatt zu vereinigen, zu verwirklichen. Aus dieser narrativen Logik folgt zwangsläufig, daß die sogenannte Sprachkrise, wie zeittypisch sie auch sein mag, narratologisch betrachtet die »Strafe« darstellt, die auf das laktopoetische Vergehen folgt. Weil er mit seinen dichterischen Versuchen und Plänen auf eine Verwirklichung der Laktopoetik hinzielte, wird Chandos stumm geschlagen. Aber nicht nur, daß er die Fähigkeit, zusammenhängend zu sprechen, verliert, sondern auch die spezifische Form des Sprachverlustes wird durch die narratologische Hypothese erklärbar. Es ist nämlich ein Gesetz des mythisch-poetischen Rechts, daß die Strafe den Bestraften dort trifft, wo das Vergehen entstand. Mit Bezug auf Chandos kann das nur heißen: in der Zone des Oralen. Und in der Tat, genauso ergeht es ihm:

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeines Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, denen sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.²³

²² Hugo von Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW RA III, S. 601.

²³ SW XXXI, S. 48–9.

Der Zustand des Lord Chandos zur Zeit der Niederschrift des Briefes ist nicht in erster Linie als eine sprach- oder begriffsskeptische Einstellung zu deuten, obzwar diese von der Traditionslinie, die von Schopenhauer über den jungen Nietzsche bis hin zu Mauthner führt, ohne Zweifel in die Semantik des Textes eingeht. In seiner textspezifischen Bedeutung ist das hier geschilderte Verhältnis zur Sprache vielmehr nur dann verständlich, wenn man es als Konsequenz des laktopoetischen Entwurfs begreift, mit dem es narrativ relationiert ist. So weist die Schilderung Spuren des laktopoetischen, d.h. oralzentrierten, Sprachverständnisses auf, nur hat sich der orale Genuss in Ekel verwandelt, die Liquidität in Modrigkeit, die vitale Milchspende in – zumindest potentiell – giftige Pilze. Auch hier ist eine Resonanz des Vergleichs mit Tantalus zu konstatieren, dessen Strafe ebenfalls den Bereich des Trinkens und des Essens trifft. Und die Strafe kann auch die gegenteilige Form annehmen: anstatt der Trockenheit modriger Pilze eine liquide Übersättigung, wobei die dem Chandos »im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine so schillernde Färbung an[nehmen] und so ineinander über[fliessen]«,²⁴ daß ihm physisch unwohl wird. Das infantile Eintrinken der Welt schlägt, sobald es sich sprachlich verwirklichen will, in Ekel und Vergiftung um. Dem zerfällt die Sprache, der von ihr verlangt, sie soll die Einheit von Welt und Ich im Ich gewähren.

Damit komme ich zur zweiten der durch die postulierte narrative Struktur aufgeworfenen Fragen: Wodurch wird der Übergang von der Phase *b* zur Phase *c* bewirkt? Welche Ressourcen mobilisiert der Text, um plausibel zu machen, daß es Chandos trotz der »Starre« seines »Innen« möglich wird, erneut einen Zugang zum Sein zu finden? Denn darüber, daß ihm solche Teilhabe gewährt wird, kann kein Zweifel bestehen. Genau das wurde durch die Skizze des theoriegeschichtlichen Rahmens, innerhalb dessen die »guten Augenblicke« zu verorten sind, gezeigt. Die dritte Phase der Narration inszeniert also eine Poetologie, die sich nicht nur von der Öde des Alltags abhebt, sondern auch von der laktopoetischen Verfehlung der ersten Phase. Worauf beruht diese Poetologie? Das ist die Frage, die mich eigentlich interessiert.

Zunächst sind einige allgemeine Gesichtspunkte zu nennen. Die Erlebnisse des dritten Teils unterscheiden sich dadurch von denen, die

²⁴ Ebd., S. 49.

der Laktopoetik zugrundeliegen, daß sie keine Bemächtigung der Welt durch das Ich darstellen. Diesbezüglich ist schon von der eigentümlichen Neutralität des ästhetischen Subjekts die Rede gewesen. Das ist zu ergänzen durch den Hinweis auf dessen Passivität, die bei Hofmannsthal besonders ausgeprägt ist. Die stummen Dinge, die zum Gegenstand eines beglückenden Erlebnisses werden, okkupieren gleichsam das Ich; es erleidet sie. Damit steht in Verbindung, daß die guten Augenblicke nicht herbeigezwungen werden können. Es handelt sich um »sonderbare Zufälle«,²⁵ die eintreten oder eben nicht eintreten, unaufhebbar kontingent. Zusammengenommen laufen diese Tendenzen der alternativen Poetologie auf eines hinaus: Sie sind sämtlich Reduktionsformen von Inspiration. Nicht mehr erfüllt sich das Ich mit der eingetrunkenen kosmischen Einheit, sondern Chandos läßt – passiv – die stummen Dinge von ihm Besitz nehmen, daß sie *in ihm*, als wäre er deren bloßes Gefäß, als Bilder entstehen. Ein solches vereinzeltes, durch keine kulturelle Werhaftigkeit ausgezeichnetes, unscheinbares Ding wird aber durch die Bildwerdung im Subjekt zum Träger einer metaphysischen Bedeutsamkeit. Durch die Bildwerdung ereignet sich die »Gegenwart des Unendlichen«, das »Fluidum des Lebens« wird fühlbar, die »stumme Wesenheit wird zur Quelle« eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens«.²⁶

Damit sind wir bei der schwierigsten Frage angelangt, die sich der Lektüre des Chandos-Briefes stellt. Denn solche Feststellungen, wie die eben gemachten, bieten uns bloß die Wiederholung dessen, was in den allgemeinsten und daher nichtssagendsten Sätzen des Textes behauptet wird. Sie lassen den Text ununterscheidbar neben zahllosen anderen stehen, die mit dem gleichen oder einem nahe verwandten metaphysischen Vokabular hantieren. Will man sich aber nicht mit diesem kargen Ergebnis begnügen, dann muß man sich auf die Lektüre der Bilder einlassen, denen der Chandos-Brief seine Faszination verdankt, ja deren rätselhafte Faszination sein eigentlicher Gegenstand ist. Handelt es sich beim Erlebnis dieser Bilder um eine Seinsverleuchtung, um eine Teilhabe am metaphysischen Leben, dann muß das an der Textur dieser Bilder selbst liegen. Schauen wir uns also das am ausführlichsten beschriebene Bild an, das von den sterbenden Ratten im Milchkeller.

²⁵ Ebd., S. 52.

²⁶ Ebd., S. 53.

So hatte ich unlängst den Auftrag gegeben, den Ratten in den Milchkellern eines meiner Meierhöfe ausgiebig Gift zu streuen. Ich ritt gegen Abend aus und dachte, wie Sie vermuten können, nicht weiter an die Sache. Da, wie ich im tiefen, aufgeworfenen Ackerboden Schritt reite, nichts Schlimmeres in meiner Nähe als eine aufgescheuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühldumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen. Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen ... wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Kathargo zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste, erhabenste Gegenwart. Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht auf die Verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete! – Wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte. (S. 50f.)

Die geschilderte Begebenheit tritt kontingent ein, aber schon der Auslöser – die aufgescheuchte Wachtelbrut – lässt die Kernvorstellung aufkommen, um die sich das Bild kristallisiert: die Mutter, die mit ihren Jungen in den Tod geht. Daß sich dieser Tod in dem Milchkeller ereignet, daß er durch Vergiftung verursacht wird, macht ihn erkenntlich als Konzentration sowohl des laktopoetischen Vorstellungskreises als auch der oralen Bestrafung. Die modrigen Pilze der Worte, die Chandos selber im Mund hielt, finden ihr Echo an »den modrigen Mauern«, an denen sich die Todesschreie »brachen«, wobei das »Erbrechen« der verreckenden Tiere anklingt. Hier wird mit anderen Worten eine Radikalisierung der existentiellen Situation des Chandos *nach* der Bestrafung inszeniert, eine Pointierung seiner Lage, die ins Äußerste eines erbärmlichen Sterbens geht. Und damit geschieht der Umschlag in die neue Poetologie. Der Tod der Ratten wird dadurch zum Bilde, daß an ihm die postlaktale Not-

lage zu einer Szenerie extremster Verzweiflung stilisiert wird, um damit das Sein als das nackte, dem Verhängnis eines unausweichlichen Todes ausgesetzte Leben in reinster Gegenwart fühlbar zu machen. Damit hat unsere narratologische Analyse ihren Abschluß erreicht. Folgt auf das laktopoetische »Vergehen« die »Strafe«, dann auf diese die *Reinigung*: Am Tod der Rattenmutter im Milchkeller erlebt Chandos die endgültige Destruktion des laktopoetischen Phantasmas. Nicht nur die Rättin geht hier zugrunde, sondern auch und in erster Linie das Imaginäre des Milchstroms als Grundlage der frühen Poetik, und erst aus dieser Destruktion geht ein authentisches Erlebnis des Seins hervor.

Es ist für das Verständnis des zitierten Passus wichtig zu erwähnen, daß er nicht vereinzelt im Werk Hofmannsthals dasteht. In der »Reitergeschichte« zum Beispiel liest man von »zwei ineinander verbissene[n] blutende[n] Ratten ..., von denen die unterliegende ... jämmerlich aufschrie.«²⁷ Kurz darauf befindet sich der Wachtmeister Anton Lerch mitten im Kampf, wo er plötzlich »das Gesicht des Rittmeisters«, der ihn bald töten wird, »mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößten Zähnen«²⁸ neben sich wahrnimmt. Schon im »Märchen der 672. Nacht« ist die Physiognomie des Todes, die die Schlußzeile der Rattenpassage so eindringlich macht, am sterbenden Kaufmannssohn zu beobachten: »Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.«²⁹ Es ließen sich noch weitere Stellen anführen, an denen Spuren von der Beschreibung des gräßlichen Todes der Ratten im Milchkeller beobachtbar sind. Aber schon die zitierten Beispiele lassen erkennen, daß diesem Bild – dem exemplarischen Bild der lebensphilosophisch geprägten symbolistischen Poetologie – ein insistenter, sich im Werk Hofmannsthals wiederholt aufdrängender imaginärer Komplex inhäriert, daraus es sowohl seine Faszinationskraft als auch die für es in Anspruch genommene metaphysische Bedeutsamkeit bezieht. Als vorerst letzter Beleg dieses Komplexes sei die Szene »Dämmerung und nächtliches Gewitter« aus dem Komplex der »Knabengeschichte« zitiert:

²⁷ Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte. In: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 43f.

²⁸ Ebd., S. 46.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht. In: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 30.

Furchtbar krümmte sich der Sperber, den die Buben an das Scheunentor genagelt hatten, der hereinbrechenden Nacht entgegen. Euseb, der älteste von denen die es getan hatten, stand in der Dämmerung und starre auf den Vogel, aus dessen leuchtenden Augen die Raserei hervorschoss, indess er sich an den eisernen Nägeln, die seine Flügel durchdrangen, zu Tode zuckte. Da stieß aus der dunkelnden Luft das Weibchen herab, mit gellen- dem Schrei flog es wie sinnlos schwindelnde kleine Kreise, hieng dann mit ausgespannten Flügeln und glimmenden Augen starr da und warf sich jäh aufwärts, rückwärts, gegen die Bergwand hin, in wahnsinnig wilden Flügen verschwindend, wiederkehrend. Ihr Schreien sollte das nachtschwarze Ge- witter, das da lag und mit seinem zurückgehaltenen Blitz den eigenen Leib durchflammte, heranlocken und mit Zauberkreisen auf das Dorf niederzie- hen. Der Knabe Euseb hielt sich kaum auf den Beinen und das Grausen faßte ihn im Genick, daß er nicht den Augapfel zu drehen wagte. Dennoch ergriff er nochmals den Hammer, um seinen Vater zu finden. Als aber nun, unter einem lautlosen Blitz, die ganze Scheune fahl aufzuckte, und nun, von einem Windstoß aufgestört, zu seiner rechten der bärtige Ziegenmelker aus einem Mauerspalt hervorschoss, einen Käfer zu spießen, zu seiner linken die Fledermaus hintaumelte, so riß es ihn herum und trieb ihn mit knirschenden Zähnen ins Dorf hinab.³⁰

Die Relevanz dieser Textstelle im gegenwärtigen Argumentationskon- text dürfte evident sein: beim Chandos-Brief der Milchkeller, hier das Innere der Scheune, wo freilich ein »bärtiger Ziegenmelker« wohnt; dort das »Gellen der Todesschreie«, hier der »gellende Schrei« des Vogelweibchens; dort das »wahnwitzige Suchen der Ausgänge«, hier die »wahnsinnig wilden Flüge«; dort wie hier »starrende Blicke, »knir- schende« Zähne; und nicht zuletzt dort wie hier die »Zuckungen« des Todes. Es handelt sich bei der Scheunenszene um einen Text, durch dessen Vokabular hindurch die Szene im Milchkeller palimpsestartig hervorschimmert. Nur die maternale Semantik der Rattenszene fehlt an der späteren Stelle. Sie wird allerdings gleich nachgeliefert, indem der junge Euseb die Ausstoßung einer schwangeren Magd miterlebt. Beson- ders aufschlußreich ist aber die Tatsache, daß Euseb nicht nur Täter ist, sondern an seiner Tat das ihn im Genick fassende Grausen des Opfers ebenfalls zu spüren bekommt. Das läßt rückblickend auf eine ähnliche Konfiguration beim Chandos-Brief schließen.

Diese kleine Exkursion durch Hofmannsthals Texte sollte zu einer Beantwortung der Frage nach den Qualitäten des Bildes hinführen, die

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: Knabengeschichte. In: SW XXIX Erzählungen 2, S. 174f.

es zum Katalysator einer Teilhabe am Sein qualifizieren. Ich denke, die Antwort liegt nun auf der Hand. Symbolträchtig – wirkungsmächtig als Seinsenthüllung – werden Bilder, die versteckt oder offen einen Opfervorgang aufrufen. Dieser Evokation des Opfers verdanken die »guten Augenblicke« ihre Faszination. Schaut man auf die beiden ausführlich zitierten Textstellen zurück, dann fällt angesichts dieser These besonders ein Wort auf: das »Zucken« bzw. die »Zuckungen«. Dieses Wort, so möchte ich behaupten, ist die Spur des Opfers in Hofmannsthals Texten.³¹

Die hier vertretene These lautet also: die symbolistische Poetologie hofmannsthalischer Prägung ist eine sakrifizielle Poetologie; sie ist um die Imagination des Opfers zentriert und leitet aus ihr die Gewähr metaphysischer Bedeutsamkeit. Diese These wirft Fragen auf, die der dritte Teil zu beantworten sucht. An dieser Stelle möchte ich jedoch auf zwei Texte aus Hofmannsthals Werk hinweisen, deren Anliegen explizit poetologisch bzw. ästhetisch zu nennen ist und in denen die genannte These ihre Bestätigung findet.

In dem zwei Jahre nach dem Chandos-Brief verfaßten »Gespräch über Gedichte« erreichen die Gesprächspartner Gabriel und Clemens einen Punkt in ihrer Diskussion, wo eine Klärung des Begriffs »Symbol« nötig wird. Zu diesem Zweck imaginiert Gabriel, der die Rolle des Lehrenden inne hat, eine Szene, in der das Opfer – das Schlachtopfer – entstanden sein soll, die Urszene des Opfers. Es wird sich um einen Menschen gehandelt haben, der den Haß der Götter auf sich akut spürte und, in der Not seiner Angst und radikalen Vereinzelung, nach dem »scharfen, krummen Messer« griff, um »das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust«. Dann geschieht allerdings folgendes:

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, blutwarne, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle,

³¹ Vgl. beispielsweise das Gedicht »Vor Tag«, dessen Anfang ein Element der oben zitierten Scheunenszene variiert (»Nun liegt und zuckt am fahlen Himmelsrand / In sich zusamm'gesunken das Gewitter«) und dessen Ende die Opfervorstellung ins Zentrum rückt. SW I Gedichte, S. 106f.

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 hinfert den symbolischen Opfer-tod. 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 [...]³²

So unhaltbar als anthropologische Hypothese diese Schilderung auch ist, so aufschlußreich ist sie für das Verständnis der hofmannsthalischen Poetologie. Daraus gewinnt der Opfervorgang ihre metaphysische Bedeutsamkeit, daß das Tier, das geradezu zufällig ergriffen wird, aus allen Sinnbezügen herausgerissen wird, damit in ihm das Leben als solches, das nackte Leben, das auch in dem zum Selbstmord getriebenen Menschen bangt, inkarniert werden kann. Durch die Tat ereignet sich ein Einheitserlebnis, in dem der Zusammenfall von Leben und Tod im Leben fühlbar wird. Entscheidend ist, daß es sich nicht um eine intellektuell vermittelte Substitution handelt, sondern um das sich augenblicklich manifestierende Einssein der Einzelwesen. So erleidet der Mensch im Tier den Tod, den er so sehr gefürchtet hat, und gleichzeitig wird er des Lebens inne als eines den Tod miteinbegreifenden und damit überwindenden Metaphysikums. Die durchschnittene Kehle des Tiers ist auch die Kehle, aus der sich das Jubelwort des triumphierenden Lebens, das Urwort der Poesie, hervordrängt. In diesem Sinne ist das wesentliche Strukturmerkmal des Opfervorgangs der Umschlag von sprachlos-ver-zweifelter Bedrängnis in ein metaphysisch getragenes Wohlsein. Genauso wird das Bild der erbärmlich sterbenden Ratten zur Quelle eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens«. Das Medium des Lebens als Konsubstantialität der Wesen ist das Blut, an dessen Rieseln seinen Armen und seiner Brust hinab der Mensch das eigene Leben im

³² Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80f. Zu dieser Stelle vgl. neuerdings Bernhard Neuhoff: Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal. In: HJb 10 (2002), 207–210. Dort auch weitere Literaturangaben.

Augenblick des Todes spürt.³³ Ein ähnliches Einheitserlebnis im Zeichen der Liquidität – des »Fluidums des Lebens und des Todes« – hatte ja Chandos als das Essentielle des Rattenerlebnisses herausgestellt. Man trinkt die Welt nicht ein, wie es die laktopoetische Phantasie wollte, sondern das Fließen des Lebens umfaßt Subjekt und Gegenstand in der einheitlichen Seinstelhabe. Schließlich ist auf das doppelte Vorkommen des Wortes »Zucken« aufmerksam zu machen, das ich die sprachliche Spur der Opferphantasie genannt habe und das hier sowohl den Schnitt des Messers als auch das Sterben des Tiers markiert. An diesem Zug ist die Identität von Quäler und Gequältem, die an der Scheunenszene kenntlich wurde, festzustellen.

Der zweite Text, den ich hier anführen möchte, ist der schon von Broch³⁴ in seiner Bedeutsamkeit erkannte Bericht Hofmannsthals von seiner 1908 unternommenen Griechenlandreise, die »Augenblicke in Griechenland«. Vor allem sind der 1912 verfaßte zweite Teil, der den Titel »Der Wanderer« trägt, sowie der erst 1914 abgeschlossene dritte Teil – »Die Statuen« – im Zusammenhang meiner Argumentation aufschlußreich. Beide Texte weisen ein extrem dichtes figurales Gefüge auf, das einer sorgfältigen Analyse bedürfte. Hier muß ich mich damit begnügen, mithilfe einer hilflos vereinfachenden narrativen Raffung die Insistenz der Opferimagination in diesen Texten bloß zu dokumentieren.

»Der Wanderer« schildert die Begegnung mit einem gewissen Franz Hofer, der in äußerster Verlassenheit und Todesnähe seinen verzweifelten Weg durch die öde Landschaft macht. Das Auftauchen dieses Wanderers, der auch »Bettler« genannt wird, läßt ihn als eine Parallelfigur zu Rimbaud erkennen, dessen Lebens- und Todesweg Gegenstand des von den Reisenden unmittelbar vorher geführten Gesprächs gewesen war. Eine solche Figuration des Dichters als eines Bettlers kennt man ja auch aus der Rede »Der Dichter und diese Zeit«. Was die Rimbaudevokation angeht, so möchte ich lediglich darauf hinweisen, daß sie im Bild jener Todesphysiognomie kulminiert, die wir am »Märchen der 672. Nacht«, an der »Reitergeschichte« sowie am Bild der sterbenden Rattenmutter

³³ Die zentrale Rolle des Blutes in Hofmannsthals Text legt die Vermutung nahe, daß dem Verfasser Joseph de Maistres *Éclaircissement sur les sacrifices* (1810) bekannt war.

³⁴ Vgl. Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit. Hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 2001, S. 231–33.

aus dem Chandos-Brief beobachtet haben: »Unsagbare Auflehnung, Trotz dem Tod bis ins Weiße des Augs, den Mund vor Qual verzogen und zu klagen verachtend.«³⁵ Deutet die Wiederholung des insistenten Komplexes auf eine Stilisierung des Dichters als eines Opfers hin, dann wird diese Stilisierung am Wanderer Franz Hofer manifest. Denn bei diesem handelt es sich um einen auf den Zustand eines »tierhaft umängsteten Wesen[s]« regredierten Menschen, »[d]ie Augen unstet, flackernd, verwildert zum Blick eines scheuen, gequälten Tieres.«³⁶ Dieser Zustand sprachlos-tierhafter Not, diese radikale Aussetzung des Wanderers wird nun für den die Begebenheit Berichtenden – und das ist die Pointe meiner Demonstration – zum Vehikel einer metaphysischen Erhebung, deren Grundzüge uns aus dem Chandos-Brief bekannt sind. Nachdem man nämlich den Wanderer auf einem Maultier festgebunden und zwei »Wegweisern« aufgetragen hatte, ihn auf seinem Weg zu begleiten, wird die geplante Reise fortgesetzt. Bald erreicht man die »Wasserader«, aus der am selben Morgen Franz Hofer getrunken hatte, und der Berichtende nimmt dort mit den übrigen »Wegweisern«, den Tieren und seinem Mitreisenden selbst auch eine Erfrischung. Da ergreift ihn folgendes Erlebnis: »Hier war vor wenigen Stunden auch er gelegen, der Schiffbrüchige, das wandelnde nackte Menschenleben, und ringsum lauerte die ganze Welt wie ein einziger Feind. Mir war, da ich nun hier trank, als flöße das Wasser von seinem Herzen zu meinem.«³⁷ Auch hier also das Hinüberfließen, das das Bild der sterbenden Ratten gezeigt, auch hier eine Auflösung des Ichs im »fremden Dasein« des Opfers, die das »Gespräch über Gedichte« postuliert hatte: Die Erinnerung an das aufs »nackte Leben« reduzierte Opfer induziert ein liquides Einheitserlebnis, das Wasser aus der »Ader« wird zum Herzensblut als dem Medium des pulsierenden Lebens. Interessant ist weiterhin, daß sich auch die für den Chandoskomplex charakteristische Stummheit sowie die Gegenwart von zeitlich Ferne[m] und Versunkenem dieser Szene einschreiben. Denn das Erlebnis des Einsseins mit dem Gequälten ruft jäh in dem Berichtenden die Erinnerung wach, wie er als Knabe Soldaten – dem Tod Ausgesetzte also – vorbeimarschieren gesehen und mit einem »stumm von einem

³⁵ Augenblicke in Griechenland. In: GW E, S. 612.

³⁶ Ebd., S. 613.

³⁷ Ebd., S. 616.

zum andern tastend[en]« Blick jedes der »ermüdeten, verstaubten Gesichter« in sich »hineingerissen« hatte.³⁸ Schon als Knabe also befand er sich, wie Chandos, auf Bilderjagd. Soviel zu diesem griechischen Augenblick.

Es scheint eine Gesetzmäßigkeit des sich in Hofmannsthals Texten wiederholenden Opferszenarios zu sein, daß der kultische Opfervorgang nur dort explizit genannt wird, wo es, wie in dem »Gespräch über Gedichte«, um die Erörterung ästhetischer Belange geht. In den Texten, die die existentielle Grundlage des Ästhetischen behandeln, im Chandos-Brief zum Beispiel oder in der Wandererepisode aus »Augenblicke in Griechenland«, ist das Phänomen des Opfers an der offensichtlichen Gewalt und der tierischen Qual sowie der metaphysischen Erhebung zwar erkennbar, aber der rituelle Kontext bleibt hintergründig. Diese Gesetzmäßigkeit erweist sich auch als bestimmd für den dritten der in Griechenland erlebten »Augenblicke«. Denn hier befindet sich der Reisende auf der Akropolis, hier geht es um die Begegnung mit der altgriechischen Kunst in ihrer höchsten Vollendung. Dabei ist es signifikant, daß ihm diese Kunswelt zunächst verschlossen bleibt, alles ist mit dem »Fluch der Vergänglichkeit«³⁹ behaftet, gleichsam historisch verschüttet, und, wie Chandos vor ihm, findet der Reisende keine Erleuchtung mehr an den traditionellen Kulturgegenständen. Erst – und ich akzentuiere hier die Wiederkehr des für den Chandos-Brief so wichtigen Adjektivs – erst in dem kleinen »aus unscheinbarem Mauerwerk an den Abhang hingebaut[en]« Museum erschließt sich ihm, in Anwesenheit einer Statuengruppe, das »Unerreichliche« der »Unendlichkeit«.⁴⁰ Wie die geschilderte Epiphanie den ganzen Motivkomplex, dessen insistente Wiederkehr wir entlang der zitierten Textreihe verfolgt haben, wiederaufgreift und in sukzessiven Reflexionsstufen entfaltet, kann hier nicht im Einzelnen gezeigt werden. Es sei lediglich an das Wort erinnert, das ich die Spur des Opfers genannt habe und das in dem Fragment »Dämmerung und nächtliches Gewitter« in folgender Verbindung vorkam: »Als aber nun, unter einem lautlosen Blitz, die ganze Scheune fahl aufzuckte«. Die in dem Erzählfragment noch realistisch durch das Gewitter motivierte Zuckung des Innenraums

³⁸ Ebd., S. 616.

³⁹ Ebd., S. 618.

⁴⁰ Ebd., S. 619.

hat in dem späteren Text nur noch metaphysische Bedeutung. »[D]aher«, so heißt es, »kam das fahle starke Licht, das den Raum und mein Herz durchzuckt hatte«.⁴¹ Woher, fragt man sich, und der Text gibt gleich Antwort. Aus einem »Irgendwohinströmen«, das »dauerlos« ist und »sich außerhalb der Zeit« zuträgt.⁴² Und das »Ziel« dieses uns bekannten metaphysischen Strömens, dieses »Liquide[n]«, wie Hofmannsthal wenig später schreibt, wird gleich nach Erwähnung des blitzähnlichen (»wie ein Blitz«) Zuckens ausgesprochen:

Irgendwo geschah eine Feierlichkeit, eine Schlacht, eine glorreiche Opferung; das bedeutete dieser Tumult in der Luft, das Weiter- und Engerwerden des Raumes – das in mir dieser unsagbare Aufschwung, diese überschwellende Geselligkeit, wechselnd mit diesem schlaffen todbehauchten Verzagen: denn ich bin der Priester, der diese Zeremonie vollziehen wird – ich auch das Opfer, das dargebracht wird: das alles drängt zur Entscheidung, es endet mit dem Überschreiten einer Schwelle, mit einem Gelandetsein, einem Hier – mit diesem Dastehen hier, ich inmitten dieser: noch ist das Ganze Gegenwart, in ihren rieselnden Gewändern, in ihrem wissenden Lächeln: da verlischt schon dies in ihre versteinernden Gesichter hinein, es verlischt und ist fort; nichts bleibt zurück als eine todbehauchte Verzagtheit.⁴³

Mit Bezug auf diese Stelle möchte ich bloß den Kernbefund herausstreichen: daß in diesem Text, wie im »Gespräch über Gedichte«, die metaphysisch gefärbten Augenblickserlebnisse, die das Geheimnis des Chandos-Briefes ausmachen, auf die Quelle ihrer Faszination hin transparent werden. Die Statuen – es handelt sich um eine Gruppe weiblicher Figuren: »mannbare Frauen, Bräute, Priesterinnen«⁴⁴ – gewähren dem Betrachter in dem Augenblick Zugang zum Unendlichen, da er ein Opferszenario imaginiert, in das er hineingezogen wird. Das »Hinabrieseln« des Blutes in der von Gabriel evozierten Urszene der Poesie ist an den »rieselnden Gewändern« der Statuen latent gegenwärtig. In dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« hatte Hofmannsthal behauptet: im Leib des Dichters geschehe »das Nachzucken uralter, kaum mehr zu messender Regung«.⁴⁵ Die zitierte Stelle aus den »Statuen« läßt erkennen, was für eine Bewandtnis es mit diesem Nachzucken uralter Regung auf sich hat.

⁴¹ Ebd., S. 625.

⁴² Ebd., 624.

⁴³ Ebd., S. 625.

⁴⁴ Ebd., S. 625.

⁴⁵ GW RA I, S. 68.

Es handelt sich um die Wiederholung eines archaischen Vorgangs: um das »Zucken« des Opfermessers und das Zucken des Todes im sterbenden Tier oder Menschen. Das ästhetische Subjekt ist sowohl Priester als auch dargebrachtes Opfer, es begeht an sich selbst den Gewaltakt, der seinen Körper – so der Chandos-Brief – zur »Chiffre«⁴⁶ eines numinosen Geheimnisses macht.⁴⁷ Nur so kann *in ihm* das Bild entstehen, in dem das metaphysische Leben seinen Triumph über die Vergänglichkeit ästhetisch feiert. Die Augenblicke, in denen Chandos »die Gegenwart des Unendlichen durchschauert«, gehorchen dem zackigen Rhythmus des Todesschnitts. Und so fragt auch der in Griechenland Reisende, auf das Erlebnis der Statuen zurückblickend: »Schien nicht für ein Wimperzucken das Universum mir offen?«⁴⁸

III

Es ist eines, die Insistenz des Opferszenarios in den Texten Hofmannsthals zu konstatieren, ein anderes, und viel schwieriger, diesen Sachverhalt zu deuten. In diesem kurzen abschließenden Teil meiner Überlegungen möchte ich einen solchen Deutungsversuch skizzieren, wobei die Konstruktion durchaus als provisorisch anzusehen ist.

Eine solche Deutung hat meines Erachtens von der Problemlage auszugehen, im Bezug auf welchen die Zentrierung der hofmannsthalischen Poetologie um das Opferszenario als plausible Lösungsstrategie sich aufdrängte. Damit ist jene kulturelle Situation der Jahrhundertwende gemeint, die durch historische Phänomene wie die Verwissenschaftlichung der Lebenswelt, die historistische Auflösung normativer Verbindlichkeit, die alles verschlingende Seichtigkeit einer sich ausbreitenden

⁴⁶ SW XXXI, S. 52.

⁴⁷ Vielleicht ist der Zusammenfall der Rollen des Priesters und des Opfers sogar die Bedingung des Gelungenseins des (ästhetischen) Opfervorgangs. Vgl. folgende im Zusammenhang mit der geplanten Bearbeitung von Euripides' »Bacchen« entstandene Notiz: »Agave, die Mutter des Pentheus. Stets litt ihre Seele darunter, daß das Opferthier (das Pferd das sie alle Jahre auf dem Grab ihres Mannes opferte) gezwungen stirbt: sie lechzt nach dem Opfer, dessen Darbringung zugleich eine Huldigung für das bezeichnete Opfer wäre, worin dieses den Tod hinnehme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph.« – SW XVIII Dramen 16, S. 55.

⁴⁸ GW E, S. 626.

Unterhaltungskultur, die ins Unübersichtliche gehende Vervielfältigung des Stilrepertoires und die Erstarrung überholter Formen politischer Präsenz geprägt wurde. Die generelle Tendenz dieser Entwicklungen ist oft und eindringlich herausgestellt worden. Schon um 1900 faßte Georg Simmel seine Analyse der modernen, geldwirtschaftlich getragenen Kultur in der Formel von der durchgängigen Relativität der Werte zusammen und Hermann Broch sprach in seiner Hofmannsthal-Studie rückblickend von einem »Wert-Vakuum« als dem wesentlichen Merkmal der Epoche.⁴⁹ Das gleiche Fazit zog Hofmannsthal mit der ihm eigenen Finesse in dem 1906 gehaltenen Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«: »[D]as Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr.«⁵⁰ Die Relevanz dieser – offenbar konsensfähigen – Diagnose im gegenwärtigen Kontext besteht nun darin, daß die Unterminierung von Fundierungsverhältnissen, das Durcheinanderwerfen der kulturellen Hierarchien und die damit einhergehende Beliebigkeit der Selektionen, die die kulturelle Situation der Jahrhundertwende kennzeichnen, Phänomene sind, welche in der anthropologischen Theorie des Opfers eine eminente Rolle spielen. René Girard spricht von Krisen der Unterscheidung, womit Situationen gemeint sind, in denen die Stabilitätsgarantierenden Differenzierungen ihre Gültigkeit verlieren.⁵¹ Damit aber wird mimetisches Begehr freigesetzt, das sich dann in ausufernden Rivalitätskämpfen auswirkt. Erst dann wird eine erneute Stabilität erreicht, wenn sich die rivalisierenden Kräfte auf einen gemeinsamen Gegenstand richten, an dem sich die Gewalt, ohne weitere Rachehandlungen hervorzurufen, ausgeübt werden kann. Dieser Gegenstand ist das Opfer, dessen gewaltsamer Tod die Konflikte beschwichtigt und die Wiedereinführung kultureller Unterschiede ermöglicht. Natürlich will ich nicht behaupten, daß sich diese anthropologische Dynamik

⁴⁹ Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Kühnke (Gesamtausgabe, Bd. 6). Frankfurt a. M. 1989f.; Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit (Anm. 34), S. 34ff.

⁵⁰ GW RA I, S. 60.

⁵¹ Vgl. René Girard: Das Heilige und die Gewalt, Zürich 1987. Ders.: Der Sündenbock, Zürich 1988.

gleichsam Punkt für Punkt auf die Situation Hofmannsthals abbilden läßt. Die Pointe des Vergleichs liegt lediglich in der von der anthropologischen Theorie nahegelegte Möglichkeit, die sakrifielle Poetologie Hofmannsthals funktional zu deuten. Es geht, mit anderen Worten, um die Wiedergewinnung einer kulturellen Fundierung, die trotz der durchgängigen Relativität der Werte unabweisbare, weil aus dem Erlebnis des ästhetischen Opfers hervorgegangene »Führerschaft«⁵² zu beanspruchen vermöchte.

Die Selektion dieses in die sakrifielle Poetologie führenden Weges war sicherlich von Diskussionstendenzen um die Jahrhundertwende mitbedingt. Diesbezüglich scheint mir vor allem der Zusammenfluß von zwei intellektuellen Strömungen wichtig zu sein. Zum einen die rasante Entwicklung des ethnologischen Wissens, die in Frazers 1890 in erster Auflage erschienener Studie »The Golden Bough« einen ersten Höhepunkt erreichte. Zum anderen die Lebensphilosophie, die nach den Anfängen bei Schopenhauer und Nietzsche um die Jahrhundertwende in den Werken von Bergson, Simmel und James zu ihrer eigentlichen Blüte kam. Daß eine lebensphilosophische Ausbeutung der ethnologischen Befunde auf der Hand lag, geht aus Frazers Interpretation eines rituellen Geieropfers hervor:

The only means [the Californian savage] can think of to avert the catastrophe [of the death of the sacred species] is to kill a member of the species in whose veins the tide of life is still running strong and has not yet stagnated among the fens of old age. The life thus diverted from one channel will flow, he fancies, more freshly and freely in a new one; in other words, the slain animal will revive and enter on a new term of life with all the spring and energy of youth.⁵³

Aus der Sicht Frazers ist die dem Opferritual zugrundeliegende Logik »transparently absurd«,⁵⁴ aber schon die liquide Metaphorik seiner Schilderung läßt ahnen, daß eine lebensphilosophische Umdeutung des gleichen Sachverhalts möglich wäre. Und genau das geschieht in der oben zitierten Imagination der sakrifiellen Urszene aus dem »Gespräch

⁵² Ebd., S. 59.

⁵³ James George Frazer: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Herfordshire 1993, S. 500.

⁵⁴ Ebd.

über Gedichte«: Was aus der Perspektive Frazers ein typischer Fehlschluß des primitiven Denkens ist, wird bei Hofmannsthal zur leibhaft erfahrenen Einsicht in die Einheit des metaphysischen Lebens. Schon Nietzsche hatte in der »Geburt der Tragödie« die »Mysterienlehre der Tragödie« folgendermaßen zusammengefaßt: »die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. –«⁵⁵ Bei Nietzsche ist es freilich unklar, ob er diese an der Zerreißung des Dionysos zum Bild und Kult gewordene »Grunderkenntnis« für authentisch hält oder für eine bestimmte Gestalt des Imaginären. Aber bei Hofmannsthal ist das keine Frage mehr: die poetische »Vision« ist eine Sache des »Glaubens«.⁵⁶ Und diese Besetzung des Opfers als der Grundlage einer auf »Führerschaft« hinzielenden Poetologie wird auch in den diversen Modernismen nach der Jahrhundertwende ein Echo finden, man denke nur an die Maximin-Gedichte Georges, an Strawinskys »Sacre du printemps«, an Georg Kaiser, an Ernst Jünger. Noch in jenem philosophischen Werk, in dem die klassische Moderne zu ihrem Eulenflug abhebt, nämlich in der »Ästhetischen Theorie« Adornos, lassen sich unschwer Echos der sakrifizellen Poetologie in ihrer hofmannsthalischen Variante ausmachen. Gehört der Chandos-Brief zu den Gründungsdokumenten der modernen deutschen Literatur, dann nicht zuletzt deswegen, weil er von der Faszination des Opfers zehrt. Seine Modernität besteht also nicht zuletzt darin, daß er hinter den überlieferten kulturellen Werten eine Erfahrungsschicht von unhinterfragbarer Authentizität und selbstevidenter Erschließungskraft aufdecken will, die Kultur erneut zu begründen vermöchte.

Anstatt diese historischen Fäden zu verfolgen, möchte ich mit einem letzten Blick auf den Chandos-Brief schließen. Die funktionale Deutung des Briefes als einer sakrifizellen Poetologie hat den Vorteil, daß sie von einer hermeneutischen Peinlichkeit entlastet. Man braucht nicht mehr

⁵⁵ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin/New York 1980, 1. Bd., S. 73. Eine Notiz Hofmannsthals bezieht sich wohl auf diese Stelle: »der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wieder geboren werden.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 235.

⁵⁶ Vgl. »Der Dichter und diese Zeit«, GW RA I, S. 78.

Vokabeln wie »Fluidum des Lebens« oder »Gegenwart des Unendlichen« oder »mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie« zu repeterien, als wären sie nachvollziehbare Semanteme. Auch Rettungsversuche, die dem Text die Intention auf eine Vernunftkritik unterstellen, erübrigen sich. In der sakrifiellen Interpretation zeichnet sich vielmehr die Poetologie Hofmannsthals als das Design einer textuellen Machinerie für die Produktion von Transzendenz ab. Transzendenz ist nicht der Gehalt der Texte, sondern deren Suggestionseffekt. An einer äußerst sprechenden Stelle aus »Der Dichter und diese Zeit« scheint Hofmannthal dies zu erkennen. Die ruhelosen, ziellosen Leser von heute suchen etwas in ihrem Lesen, das, so Hofmannthal, »ihr Leben mit den Adern des großen Lebens verbände in einer zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes.«⁵⁷ Die »guten Augenblicke« des Chandos-Briefes registrieren die Wirkung von sprachlich-bildlichen Transfusionsapparaten: das »Hinüberfließen« in jede erdenkliche »Materie« oder die Empfindung, »mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden«. Diesen Effekt zeitigen sie durch die Imagination des Opfers.

Das zentrale Moment in der Operationsweise der textuellen Machinerie ist der jähe Umschlag der existentiellen Extrempunkte. Er beruht auf der Doppeldeutigkeit der Opferfigur, die einerseits der Geächtete ist, andererseits der heilbringende Gott. An die Stelle der Ächtung rückt bei Hofmannthal die Fokussierung der absoluten Verlassenheit, der Beziehungslosigkeit und Ungestütztheit des das Erlebnis auslösenden Gegenstandes. Auch unbelebte Dinge, eine Gießkanne oder ein liegen-gelassenes Gerät, können diese existentielle Vereinzelung konnotieren. Aber die entscheidende Eigenschaft ist die Sprachlosigkeit. »Stummheit« ist kein beliebiges Merkmal der »nichtige[n] Kreatur«, von der der Chandos-Brief spricht, sondern Ausdruck der appellosen Ausgesetztheit des nackten Lebens. Nackt ist das Leben im Angesicht des Todes. Am stummen Tier, das geopfert wird, wird die tierhaft-stumme Schicht menschlicher Existenz jenseits aller Sinnbezüge manifest. Diese durch das Opferszenario durchgeföhrte Reduktion auf das nackte Leben in seiner Sprachlosigkeit hat eine doppelte Funktion. Zum einen siedelt sie die durch das ästhetische Opfer zu leistende Neubegründung in einem Bereich jenseits von Kultur an; nur so – gleichsam von außen – ist die

⁵⁷ Ebd., S. 62.

intrakulturelle Krise der Unterscheidung zu beheben. Zum anderen ruft sie im Rezipienten eine Affektschicht auf, die ihn zu dem sprachlos leidenden Wesen in Beziehung setzt. Damit ist die Vorbereitungsphase umrissen. Ihr folgt der Todesschnitt, der Mord an dem Opfer, aus dem die Suggestion von Transzendenz hervorgeht. Er geschieht als ein Momentanes, ein Zucken, das die aufgerufenen Affekte als »Schauer« (Chandos-Brief) oder »Grausen« (»Dämmerung und nächtliches Gewitter«), aber gleichzeitig als »Entzücken« (Chandos-Brief) oder »Wollust« (»Das Gespräch über Gedichte«) entbindet. Zusammenfassen lassen sich diese Deskriptoren durch den Begriff der Erschütterung, der sowohl die Destruktion des Ichs in seiner kulturell vermittelten Identität als auch das Kontaktgefühl mit einer fremden, überwältigenden Macht bezeichnet. Das Punktuelle des Zuckens, um das sich die Augenblicksstruktur der ästhetischen Zeitlichkeit kristallisiert, hat also darin seinen funktionalen Sinn, daß es körperlich mitvollzogen wird. Es wurde oben die für Hofmannsthal charakteristische Somatisierung des ästhetischen Erlebnisses erwähnt; hier hebt sie sich in ihrer Verlaufsstruktur ab. Denn es ist davon auszugehen, daß sich die Affektlage der Vorbereitungsphase als eine leibliche Einengung manifestiert. Mit der blitzartigen Erschütterung schlägt diese äußerste Kontraktion in eine Ausweitung des Leibes um, die als Liquifikation, als ein Fließen und Strömen, empfunden wird.⁵⁸ Und damit ist die Transfusion vollbracht. Das Opferszenario ist nicht so sehr Darstellung als ein Mechanismus zur Übertragung einer Affektskala, die somatisch durchgespielt wird. Dieser Operationsweise kann man retrospektiv eine sich in lebensphilosophischen Platituden ergehende Mythologisierung angedeihen lassen und, wie Hofmannsthal selbst, als Triumph des metaphysischen Lebens, als Gegenwart des Unendlichen zelebrieren. Damit aber fällt der Vergessenheit anheim, daß die auf solche Weise nominalisierte Transzendenz in Wahrheit ein Effekt des ästhetisierten Opfers ist.

Die skizzierte Dynamik hängt ersichtlich mit der Sprachproblematik des Chandos-Briefes zusammen. Man hat es immer wieder als ein Paradox empfunden, und es wird auch vom Text selbst zu einem Paradox stilisiert, daß Chandos so eloquent Dinge zur Sprache bringt, die ihrem

⁵⁸ Zur »Enge« und »Weite« als Dimension der leiblichen Dynamik vgl. Hermann Schmitz: Der Leib, der Raum und die Gefühle, Stuttgart 1998, S. 52–63.

Wesen nach unaussprechbar sind. Ich glaube, daß ein Satz aus den »Augenblicken in Griechenland« Licht auf dieses Problem wirft. Auf der Akropolis liest der Reisende im »Philoktet« des Sophokles, und von dieser Lektüre heißt es: »Ich fühlte das ganze Gewicht dieses Jammers und zugleich die unvergleichliche Zartheit und Reinheit der sophokleischen Zeile.«⁵⁹ Der Satz läßt sich als eine Charakteristik von Hofmannsthals eigenen Prosaarbeiten, zumal dem Chandas-Brief, verstehen. Allererst aus der Spannung zum erlesenen Sprachduktus wird das ganze Gewicht des sprachlosen, sich nur als Schrei kundgebenden Jammers, das sich in der Rattenszene konzentriert, fühlbar. Die präzise balancierte Fügung gelingt – und das unterscheidet sie grundsätzlich von der Laktopoetik, die auf Einheit zielt –, weil sie gerade in der Differenz zur sie grundierenden Sprachlosigkeit diese zur Abhebung bringt. Der Chandas-Brief ist ja nicht der einzige Text Hofmannsthals, der ihr Stilprinzip dem Unterschied von ästhetischer Verhaltenheit und Gewalt abgewinnt. Es ist aber gleichzeitig so, daß die Dynamik des sprachlosen Geschehens aufgrund ihres somatischen Charakters in die sprachliche Fügung Eingang findet, und zwar nicht primär semantisch, sondern am Klang, an der Vokalgestik, am Rhythmus, an den subtilen Modulationen der Tonregister. Im Hinblick auf die eben erörterte Operationsweise der Bilder ließe sich diesbezüglich von der Sprachgestalt der hofmannthalischen Texte als einer leicht erschütterten reden; sie bebt von einer »kaum zu messenden Regung«. Man lese noch einmal den letzten Satz der Rattenszene: »... der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheuere Verhängnis die Zähne bleckte.« Man wird dabei feststellen, daß es unmöglich ist, die sanfte und reine Zeile des abschließenden Nebensatzes zu lesen, auch still zu lesen, ohne in sich, aneutungsweise, die Kontraktion der Todesgrimasse nachzuvollziehen.

⁵⁹ GW E, S. 620