

Die Erlebnisse des Lord Chandos

»Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.«¹ Wohl kein Leser hat es versäumt, den Widerspruch zu bemerken, daß der berühmte Satz einer Erfahrung gilt, die Lord Chandos macht oder erleidet, nicht aber den Sätzen, in denen er diese Erfahrung formuliert und mitteilt. Um die Paradoxie zu erklären, möchte ich vorschlagen, den Chandos-Brief als poetologisches Experiment zu lesen. Hofmannsthal zerstört – oder setzt für die Dauer eines Textes außer Kraft –, was man die Spielregel der kreativen Reproduktion nennen könnte. Seit der Goethezeit und das 19. Jahrhundert hindurch stellte sie eine unantastbare Einheit dar: als jene persönliche Instanz, die Welt vernimmt oder wahrnimmt und dem Vernommenen oder Wahrgenommenen wiederum Ausdruck gibt. Diese Instanz entfällt; nicht nur die Sprache, auch Lord Chandos selber zerfällt in Teile, in eine erlebende und in eine erzählende Person. Eine Anregung hierfür, das wäre mein zweiter Vorschlag, konnte Hofmannsthal den Schriften Ernst Machs entnehmen, zumal dem ebenso berühmt gewordenen Satz »Das Ich ist unrettbar«. Was geschieht, wenn man diesen Satz auf die Autorschaft anwendet? Schließlich und drittens wäre zu bedenken, ob nicht die Erlebnisse eines Autors, dem sich der Ausdruck versagt, gleichwohl Manifestationen von Kreativität sein könnten. In diesem Sinne möchte ich besonders die »guten Augenblicke« (S. 50) des Lord Chandos erörtern.

¹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 45–55, hier S. 48. Hiernach im folgenden die Zitate im Text mit einfacher Seitenangabe.

*Sieh Lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die
Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt,
verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder
hinstellt, das bleibt ewig Geheimniß Gott sey Danck, das ich auch
nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern.*

Johann Wolfgang Goethe
an Friedrich Heinrich Jacobi, den 21. August 1774

Die Voraussetzungen der kreativen Reproduktion hat Herder in seiner preisgekrönten »Abhandlung über den Ursprung der Sprachen« (1772) entwickelt. Schon das Erleben des Menschen ist ursprünglich sprachförmig, denn »in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinne durchrauschet«, vermag die Seele Merkmale zu isolieren und zu stabilisieren, an denen sie Wiederkehrendes wiedererkennen kann; selbsttätig schafft sie sich ihr Merkwort, das zum Mitteilungswort für andere wird. Die Erfindung der Sprache ist das Paradigma der Kreativität, beide durchlaufen denselben doppelten Übergang, von der Welt in die Seele, von der Seele in die Kehle. Die wirkmächtigste Formulierung dafür findet August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801), wenn er resümiert, daß die Kunst »eine durch das Medium des menschlichen Geistes hindurchgegangene und mit dem Gepräge desselben bezeichnete Darstellung der Gegenstände, nicht ein knechtisches Kopieren sei.«² Gewiß, Herders Konzept, daß menschliche Reizverarbeitung eigentlich sprachförmig ist, verliert sich im 19. Jahrhundert, Helmholtz wird lehren, daß die Reizverarbeitung überraschend inexakt funktioniert, und Nietzsche wird sagen, daß sie von Grund auf metaphorisch sei – aber die kreative Reproduktion ist nicht zu erschüttern, *un coin de la nature vu à travers un temperament*. Emile Zola verlangt vom Künstler, »daß er mir einen starken eigenartigen Geist offenbare, daß er mit kühner Hand mir ein Stück Natur vor Augen stelle,

² August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe. Hg. von Edgar Lohner. Bd. II, Stuttgart 1963, S. 236. Die Definition ebd., S. 92: »Man könnte Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklarte und konzentrierte Natur.«

so wie er sie sieht und erfährt«.³ Selbst wenn man das Register wechselt und vom (eher realistischen) Sehen zum (eher romantischen) Hören zurückkehrt, selbst im großen Hymnus auf das poetische Potential des reinen Mediums herrscht die rezeptiv-produktive Zweieinigkeit. Novalis in seinem »Monolog« über die Sprache: »[...] wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder sein Hand bewegt, der wird ein Prophet sein.«⁴ In dieser Balance von Aufnehmen und Abgeben, von Eindruck und Ausdruck wirkt sich die klassisch-romantische Kreativitätsvorstellung als Selbstverständlichkeit aus, so daß sie auch der Literaturwissenschaft zur Arbeitsgrundlage dient, insofern diese ihre Texte mit den persönlichen Erlebnissen des Autors oder allgemein mit den epochalen Grunderfahrungen in Zusammenhang bringt.

Allerdings kann die künstlerische Balance von Aufnehmen und Abgeben gestört sein. »Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?«, fragt der Maler Conti in Lessings »Emilia Galotti« (1772).⁵ Auch wenn er im Bereich des Ausdrucks, durch Hand und Pinsel beschränkt, ja gar verstümmelt ist – im Bereich des Eindrucks werden des Künstlers Auge und Phantasie schrankenlos schaffen können. Die Gegenprobe zu Lessings Gedankenexperiment liefert Werthers Brief vom 10. Mai: nein, das Herz allein kann die Fülle der Welt, den ganzen Ozean von Empfindungen, der alle Sinne durchrauscht, nicht (in eine Form) fassen. So wird die

³ Emile Zola: Aussprüche über die bildende Kunst, In: Die Gesellschaft 1 (1885). Zit. nach: Theorie des Naturalismus. Hg. von Theo Meyer. Stuttgart 1984, S. 110.

⁴ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. II, Stuttgart 1960, S. 672.

⁵ Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. II, München 1971, S. 134. Zum kunst- und geistesgeschichtlichen Kontext vgl. Franz Matsche: »Raphael ohne Hände«. Das konzeptualistische Ideal des Gedankenkünstlers und das Kunstwerk als Idee. In: Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste. Bd. 20: Vorträge und Abhandlungen aus geisteswissenschaftlichen Bereichen. Hg. von Eduard Hlawitschka. München 1999, S. 259ff. Zur Funktion des Künstlers ohne Werk für die Moderne besonders aufschlußreich ist der Aufsatz von Niels Werber: Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst. Paradoxien der Kunst der Moderne. <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Kunst-Locum.htm>; erscheint in: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Hg. von Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Katharina Sykora. München 2003. Ferner auch Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000.

Paradoxie des ›Raphael ohne Hände‹ letztlich durch ein *re-entry* gelöst: die Ausdruckskraft des Künstlers ist schon bei seinen Eindrücken am Werk, beim Nicht-Künstler nicht. Das heißt, das künstlerische Erleben ist seinerseits zweipolig, rezeptiv und produktiv, gedacht. In diesem Sinne kommentiert Karl Philipp Moritz das »Gemälde von Göthe« (1792) dahingehend, die empfangende Ruhe der Seele und die formende Kraft der Seele müßten ein eigentlich unmögliches Gleichgewicht eingehen:

Die wahre Darstellung ist daher gewissermaßen ein *Ring* mit der Natur, die doch immer mächtiger ist, und sich von dem menschlichen Geiste weder in Worte noch Umrisse bringen läßt; daher kommt denn auch noch der allerwahrste Zug zu dem Gemälde unsers Dichters: »ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen«.⁶

Auch wenn man Werthers Ausdrucksnot gerade eben nicht zum Paradigma des Künstlerischen erheben darf, möchte ich doch Moritz' Begriff des ›Ringens‹ aufgreifen und sagen: seit der Goethezeit spielt der Dichter nicht mehr mit dem Decorum, sondern ringt mit dem Unsagbaren.

Auf der Seite des Eindrucks gibt es dabei keine prinzipiellen Grenzen. Individuelle Unterschiede, gewiß, oder fein abgestufte Skalen, je nachdem wie sich weibliche Empfindungskraft und männliche Bildungskraft, passives und aktives Genie zu einander verhalten.⁷ Noch Eduard von Hartmann beschreibt in seiner »Philosophie des Schönen« (1887) die produktive Stimmung mit den Gegensätzen von Traumbewußtsein und wachem Bewußtsein, Autosomnambulismus (Traum und Ekstase) und Autosuggestion (Wille): »Die Ekstase ist *unfruchtbar*, wenn ihre weibliche Passivität nicht durch ein männliches, aktives Princip, den suggerirenden Willen des wachen künstlerischen Bewusstseins, *befruchtet* wird; nur so gelangt sie zur *Empfängnis* oder Konzeption«.⁸ Die Ekstase selber jedoch, eben weil sie grenzüberschreitendes Erleben ist, geht gegen Unendlich. Sie markiert das Maximum auf der Eindrucksseite, das nach

⁶ Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. DKV Frankfurt a. M. 1997, Bd. II, S. 915.

⁷ Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788). In: Ebd. (Anm. 6), S. 978. Die Unterscheidung von passivem und aktivem Genie trifft Jean Paul in §10 seiner »Vorschule der Ästhetik« (1804).

⁸ Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke. Bd. IV Aesthetik. Zweiter systematischer Theil: Philosophie des Schönen. Berlin 1887, S. 576.

romantischer Tradition Künstlern und Gläubigen vorbehalten ist, nach den romantischen Quellen aber jedermann treffen kann. Novalis in »Blüthenstaub« (1798) über die punktuellen Offenbarungen im Alltag, die im 20. Jahrhundert »Epiphanien« heißen werden:

Das willkürlichste Vorurtheil ist, daß dem Menschen das Vermögen außer sich zu seyn, mit Bewußtseyn jenseits der Sinne zu seyn, versagt sey. Der Mensch vermag in jedem Augenblick ein übersinnliches Wesen zu seyn. Ohne dies wäre er nicht Weltbürger, er wäre ein Thier. [...]. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreyen zusammengesetzt, mehr als alles Dreyes: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens. [...] Auffallend wird die Erscheinung besonders bey dem Anblick mancher menschlichen Gestalten und Gesichter, vorzüglich bey der Erblickung mancher Augen, mancher Minen, mancher Bewegungen, bey dem Hören gewisser Worte, bey dem Lesen gewisser Stellen, bey gewissen Hinsichten auf Leben, Welt und Schicksal. Sehr viele Zufälle, manche Naturereignisse, besonders Jahrs- und Tageszeiten, liefern uns solche Erfahrungen. [...] Hier ist viel Unterschied zwischen den Menschen. Einer hat mehr Offenbarungsfähigkeit, als der andere.⁹

Die Domäne des Eindrucks – Wahrnehmen, Beobachten, Empfinden, Erleben, Erfahren – ist offen, offen bis hin zur Offenbarung.

Die Domäne des Ausdrucks dagegen ist begrenzt, schon durch die schiere Medialität der Sprache. Doch dies Thema, die Sprachskepsis der Goethezeit, wird gleichsam hinter den Kulissen verhandelt, in Briefen und gelegentlichen Äußerungen, so daß Schillers berühmte Distichen fast wie beiseite gesprochen unter die Xenien des »Musenalmanachs auf das Jahr 1797« geraten erscheinen:

Sprache

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.

⁹ Novalis, Schriften (wie Anm. 4), S. 421f. Zu vergleichen wäre etwa die Erleuchtung des Jakob Böhme, der im Jahr 1600 »durch einen jähen Anblick eines zinnernen Gefäßes« in den innersten Grund der Natur eingeführt, draußen vor dem Tor die Vision abschütteln will, aber auch im Freien »vermittels der angebildeten Signaturen oder Figuren, Lineamenten und Farben, allen Geschöpfen gleichsam in das Herz und in die innerste Natur hineinschauen können«. Abraham von Franckenberg: Lebensbeschreibung Jakob Böhmes. In: Schriften Jakob Böhmes. Hg. von Hans Kayser. Leipzig 1923, S. 25f.

An den Dichter

Laß die Sprache dir sein, was der Körper den Liebenden. Er nur
Ist's, der die Wesen trennt und der die Wesen vereint.¹⁰

Von der Sprache ausgeschlossen, unaussprechlich, ist einmal das Wesen des Sprechers selbst, seine Seele oder sein lebendiger Geist. Das entspricht dem systemtheoretischen Satz, »daß das Bewußtsein sich selbst nicht kommunizieren kann. Es ist in jedem Moment einer kommunikativen Sequenz mehr als es kommunizieren kann.«¹¹ Von der Sprache ausgeschlossen, unaussprechlich, sind aber auch Gegenstände und Sachverhalte, die zur Sprache kommen sollen, durch ihre Individualität oder Einzigartigkeit. Einzigartigkeit nämlich ist, wiederum systemtheoretisch, »in einem sehr präzisen Sinne inkommunikabel. Jenseits von Kommunikation mag sie statthaben oder nicht; soll sie kommunikativ präsentiert werden, hebt sie sich kommunikativ auf.«¹² In Briefen an Christian Gottfried Körner aus dem Jahr 1792 hat Schiller einen kämpferischen Ausweg aus dieser Paradoxie angedacht, so zwar, daß der Dichter die Natur seines Mediums zu besiegen habe. »Das Medium des Dichters sind *Wörter*; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für

¹⁰ Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. DKV. Bd. I, Frankfurt a. M. 1992, S. 181. In einer nicht verwendeten Textstelle zum »Don Karlos« hat Schiller mehrfach brieflich geradezu von der Mortifikation durch Sprache gesprochen:

»O schlimm, daß der Gedanke

Erst in der Sprache todt Elemente

Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe

Absterben muß, der Seele zu erscheinen;« (Ebd., S. 977).

Ein ähnliches Bild gebraucht Fritz Mauthner im Zusammenhang mit seiner These, daß die modernen Kultursprachen dem Tod durch Selbstmord zustreben. Vgl. Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. I. Zur Sprache und zur Psychologie (1901). Reprint Hildesheim 1969, S. 229f.: Der Dichter und Denker unserer Zeit »kann kein Urteil mehr fällen, kann kein Gefühl mehr ausdrücken, ohne daß die Worte wie ein gespenstischer Verwandlungskünstler auf dem Drahtseil ein Maskenkostüm nach dem anderen abstreifen und ihn auslachen und unter den Kleidern durch das Rasseln ihrer Knochen verraten, daß sie halbverweste Gerippe sind. [...] Die Kultursprachen sind heruntergekommen wie Knochen von Märtyrern, aus denen man Würfel verfertigt hat zum Spielen.«

¹¹ Niklas Luhmann: Geheimnis, Zeit und Ewigkeit. In: Niklas Luhmann/Peter Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt a. M. 1989, S. 130.

¹² Peter Fuchs: Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik. In: Ebd. (Anm. 11), S. 146.

Individuen«; um das Besondere darzustellen, bleibt dem Dichter kein anderes Mittel als die künstliche Zusammensetzung jener Zeichen für Allgemeines. Die Tendenz zum Allgemeinen liegt

mit der Bezeichnung des Individuellen (welches die Aufgabe ist) im Streit [...] die Dichtkunst will *Anschaungen*, die Sprache gibt nur *Begriffe*. Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist.¹³

Durch seine Kunst soll und kann der Dichter diesen Widerspruch überwinden – doch auf eben diesen Widerspruch werden im 19. Jahrhundert Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner ihre Sprachkritik und Sprachpolemik gründen. Schiller selbst hat diese Überlegungen nicht in seine ästhetischen Schriften aufgenommen, wie überhaupt die Goethezeit die Paradoxien der Kommunikation eher als Mediendifferenz innerhalb der Sprache entfaltet, als Opposition von mündlicher Rede vs. Schrift und Druck, oder von lebendigem Geist und totem Buchstaben. Hieraus erwächst eine Hemmschwelle zwischen Autor und Leser, die schließlich auch den Angesprochenen (um das Kommunikationsdreieck voll auszu-schöpfen) an die Grenzen des Sagbaren placiert und zu hermeneutischen Operationen nötigt.¹⁴ Als erweiterter Autor ringt auch der Leser mit dem Unaussprechlichen.

Wenn sich die Dichter und Kritiker um 1900 mit der Poetik des Unsagbaren befassen, so verstärken und verschärfen sie Linien, die bereits um 1800 in den halb-öffentlichen Gesprächen gezogen worden waren. In ihnen wurde eine Balance von Aufnehmen und Abgeben, von Eindruck und Ausdruck hergestellt und zugleich in Frage gestellt. Denn die Domäne des Eindrucks ist prinzipiell offen für alles, die Domäne des Ausdrucks aber ist beschränkt durch die Möglichkeiten der Sprache. Das Ringen an dieser Grenze erzeugt Poesie. So wenigstens sagt es der Autor, der der früheren Jahrhundertwende seinen Namen gegeben hat, als er Winckelmann einen tüchtigen und unverkennbaren Poeten nennt:

¹³ Friedrich Schiller: Kallias, oder über die Schönheit. In: Werke und Briefe (Anm. 10) Bd. VIII. S. 327; S. 328f. So auch Schlegel, Kunstlehre (wie Anm. 2), S. 247.

¹⁴ Vgl. Heinrich Bosse. Der Autor als abwesender Redner. In: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Hg. von Paul Goetsch. Tübingen 1994, S. 277–290.

Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgeteilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genötigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.¹⁵

Die Rüstkammer der Fähigkeiten ist allerdings um 1900 sehr erweitert worden.¹⁶

II

*... das geheimnisvolle Doppelspiel der beiden Ich, des überlegen
erzählenden und des benommenen, dumpf erlebenden ...*

Leo Spitzer,
Zum Stil Marcel Proust's (1928)

Schon zu Beginn seiner Autorschaft hat Hofmannsthal erwogen, die Spiele der kreativen Reproduktion zu stören und die Balance von Eindruck und Ausdruck zu kippen. In einem Brief an Hermann Bahr schreibt er, gelegentlich einer Bemerkung Jacobsens über die naturalistische Darbietung des Details, im Juli 1891:

Und mir fällt jetzt so oft ein, was wir vielleicht ahnungslos für fürchterliche Patzer sind mit unserer Lieblingskunst, dem Vermengen von Beobachtungs- und Darstellungstechnik und wie wir vielleicht wieder um- und zurücklernen müssen, vor allem lernen zu verschweigen, was wir alles beobachten. Höchstens fühlen lassen vielleicht, aber nie, nie sagen: Ist das vielleicht der Schlüssel zum Vorsatz? Und darüber müßten wir beide sprechen, gerade wir beide, viel, lang und böseartig.¹⁷

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe. Winckelmann (1805). Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. XII, S. 120f.

¹⁶ Vgl. etwa Peter-André Alt: Doppelte Schrift, Unterbrechung und Grenze. Franz Kafkas Poetik des Unsagbaren im Kontext der Sprachskepsis um 1900. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 455–490.

¹⁷ Brief an Hermann Bahr vom 2. Juli 1891. B I, S. 19. Ähnlich in den Aufzeichnungen (1891) GW RA III, S. 334. Den Kontext der Briefstelle diskutiert, auch im Hinblick auf den Chandos-Brief, Ursula Renner in ihrem Aufsatz: »Details sollen sein wie jener Blitz bei

Das frühe Gedankenexperiment arbeitet mit der Hypothese: sollte und könnte man nicht Beobachtung und Darstellung trennen? Auf der einen Seite eine fast grenzenlos verfeinerte Beobachtung des Alltags und seiner Reflexe, bestrebt, »die Zeit durchs Mikroskop anzusehen«, um »die Bakteriologie der Seele« zu begründen. Auf der anderen Seite eine äußerst reduzierte Darstellung, eine Poetik des ausdrücklichen Verschweigens wie bei Maeterlinck. Damit wäre die Grenze des Sagbaren, welche Beobachtung und Darstellung trennt, bewußt und souverän verschoben, *auctor fecit*. Darüber müßte man, viel und lang, sprechen. Wie aber, wenn diese Grenze des Sagbaren ihrerseits selbst einmal beobachtet, einmal dargestellt würde? Dann müßte das ganze Feld der Kreativität zerfallen. Nicht mehr durch einen sprachbegeisterten oder sprachmächtigen Souverän zusammengehalten, wären schöpferisches Erleben (Beobachtungstechnik) und schöpferisches Gestalten (Darstellungstechnik) schlechterdings zweierlei. Davon läßt sich erzählen, wenn man »Schizophrenie als dichterische Struktur« (Gotthart Wunberg) einsetzt.

An diesem Punkt befindet sich die Figur des Lord Chandos. Er ist kein Souverän, der auf das Aussprechen zu verzichten beschließt, sondern ein Unterworfener, dem sich überirdische und irdische Begriffe entziehen wie der Regenbogen, der beim Näherkommen unweigerlich zurückweicht (S. 48). Als erlebendes Ich (Präteritum) ist Lord Chandos diesem Entzug ohnmächtig ausgeliefert: »die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze« (S. 49). Als erzählendes und schreibendes Ich (Präsens) bemeistert er sich wortmächtig dieses Entzugs und beschreibt ihn bilderreich in schwingenden Sätzen. Freilich stößt auch das schreibende Ich an die Grenzen des Sagbaren, doch nicht unter dem Vorzeichen von Verlust und Depression, sondern im Gegenteil, in der Überfülle lebensvoller Augenblicke. Es ist, nach Hans-Ulrich Treichels schöner Formulierung,¹⁸ aus der Stummheit der Begriffe in die Sprachlosigkeit der Ekstase geraten: »Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich

Dickens« – »Photopoetik« um 1900? In: Poetik der Evidenz. Hg. von Helmut Pfothenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (erscheint 2004).

¹⁸ Hans-Ulrich Treichel: »Als geriete ich selber in Gärung« – Über Hofmannsthals Brief des Lord Chandos. In: Ders.: Über die Schrift hinaus. Essays zur Literatur. Frankfurt a. M. 2000, S. 24.

wiederum im Stich« (S. 50). Dem Erlebenden *zerfallen* die Worte, und mit ihnen Geist und Sinn – dem Schreibenden *fehlen* sie (wie er sagt), und er hat schon beschlossen, auf sie zu verzichten: »Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!« (S. 51). Der Schreibende agiert in diesem Raum, in dem Worte durchtränkt sind mit der Kraft des Metaphorischen,¹⁹ auch wenn oder gerade weil sie fehlen können, also innerhalb der klassisch-romantischen Poetik des Unsagbaren. Der Erlebende hat es dagegen mit ihrer Entkräftung, mit der Dekomposition von sprachlichen Zeichen zu tun, und das ist eine destruktive Erfahrung – eine Erfahrung, die man übrigens beliebig wiederholen kann, wenn man zum Beispiel das Wort ›Hofmannsthal-Gesellschaft‹ einige Minuten lang hintereinander ausspricht. Im Verhältnis zur Sprache sind der erlebende Lord und der schreibende Lord ganz unterschiedlich bestimmt. Der Satz »Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (S. 48) bezeichnet somit die Entzweiung zweier Sprecherrollen, die man unterscheiden, aber nicht trennen kann: der Satz ist wahr für das erlebende Ich, und unwahr für das erzählende Ich.²⁰

Die Paradoxie des Textes könnte man wohl auch, statt die Entzweiung des Sprechers zu betonen, auf den Widerstreit zweier Sprachen, oder Sprachkonzepte, zurückzuführen suchen. So gehören für Wolfgang Riedel Sprachkrise und Sprachkompetenz zusammen: die Ohnmacht unter den Begriffen, der Selbstverlust im Denken und Urteilen, wird kompensiert durch den Triumph der metaphorischen oder parabolischen Rede.²¹ Die Opposition von Begriffssprache und Bildersprache entspricht dem romantischen Gegensatz von Prosa und Poesie: durch den Verstandesgebrauch, am stärksten im wissenschaftlichen Felde, wird Sprache depoetisiert – repoetisiert wird sie durch die Aktivierung ihres

¹⁹ Philosophie des Metaphorischen (1894). GW RA I, S. 193.

²⁰ Diese Begriffe zuerst bei Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen 1964, S. 31.

²¹ Wolfgang Riedel: »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin und New York 1996, bes. S. 1ff. (»Begriff und Bild«). Ähnlich sieht auch die bisher unveröffentlichte Dissertation von Timo Günther – dem Verfasser danke ich für die Erlaubnis zur Einsicht – die kritische Stoßrichtung von »Ein Brief« in der Destruktion einer geschichtsvergessenen Begriffssprache. Vgl. Timo Günther: Untersuchungen zur Poetik von Hugo von Hofmannsthal's ›philosophischer Novelle‹ »Ein Brief«. Phil. Diss. Berlin (2001).

kreativen, sinnlichen und anschaulichen Potentials. Allerdings kann, zumindest nach der Ansicht August Wilhelm Schlegels, eine Sprache nicht durchaus unpoetisch werden.²² Doch genau das widerfährt dem Lord in seiner Sprachstörung, er muß erleben, daß ihm jegliche Fähigkeit zur Sinnstiftung abhanden kommt. Es geht also nicht um Erkenntnisse, Einsichten, Zweifel, Theorien, die Sprache im allgemeinen oder im besonderen betreffend, es geht um diskursive Ereignisse, die in seinem Sprechen oder Lesen auftreten. Ich möchte sagen, die Sprache zeigt sich ihm in der Dimension von Funktionsstörung und Funktionieren, d. h. als Diskurs. Und wenn man die Sprache als Diskurs erlebt, muß man als Dichter verzweifeln. So die Botschaft des Briefes ›Ich werde nicht mehr schreiben‹. Die Härte dieses Entschlusses wird allzusehr gemildert, wenn, im Rahmen der Zwei-Sprachen-Hypothese, der Lord eine Einheit bleiben darf, nur eben eine, die sich zu wandeln vermag, so »verwandelt sich Chandos zugleich in den Dichter, der er in seinen früheren literarischen Versuchen nicht war«.²³ Nein, seine Autorschaft ist an ihr Ende gekommen. Wenn aber nicht die alte Geschichte erzählt würde, wie einer zum Dichter wird, welche dann? Sagen wir, die Geschichte einer kreativen Spaltung.

Der Text von »Ein Brief« läßt sich nach dem Gesetz der wachsenden Glieder ordnen. Ein erster Teil (ca. 3 ½ Seiten) gilt der Autorschaft des Lords, als erstes die publizierten Werke (1 Seite), dann die imaginierten oder geplanten Werke (2 Seiten). Ein zweiter Teil gilt seinen Erlebnissen

²² August Wilhelm Schlegel, *Kunstlehre* (wie Anm. 2), S. 243: »Doch dies [die abstrakte Chiffrensprache der Wissenschaft] ist nur eine bestimmte einseitige Richtung in ihrem Gebrauch, denn überhaupt genommen kann eine Sprache nicht durchaus unpoetisch werden; es bleiben immer poetische Elemente in ihr zerstreut, wenn sie sich auch noch so sehr verstecken: und die Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit muß immer gefunden werden können.« Es verdient bemerkt zu werden, daß Schlegels Gedanken über die Poetisierung der Prosa im 20. Jahrhundert in Roman Jakobsons Begriff der ›Poetic Function‹ wiederkehren.

²³ Riedel, »Homo Natura« (wie Anm. 21), S. 38. Riedel hat in seinem Buch eine ungemein einleuchtende Analyse zur Rolle des Metaphorischen wie auch von Schopenhauers Bedeutung für den Chandos-Brief vorgelegt. Aber sein Narrativ der dichterischen Laufbahn dünkt mich doch ein allzu teurer Tribut an die klassisch-romantische Ästhetik, welche bekanntlich rhetorisches Dichten nicht für Poesie erkennen wollte. Ähnlich, nur gröber, die These von Jürgen Sandhop: *Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 1998, S. 140: »Diese Entwicklung führt ihn von der klassischen Rhetorik zur Erlebnisdichtung.«

(ca. 7 Seiten), zunächst die Erlebnisse des Sprachzerfalls (2 Seiten), dann die Begegnungen mit der stummen Kreatur (4 ½ Seiten). Ein Sechszwanzigjähriger zieht die Bilanz seines Schaffens, nicht unähnlich jenem Lebensabriß, den Gabriele d'Annunzio vor seinem dreißigsten Jahr verfaßte, und worin er, laut Hofmannsthal, von seiner Jugend und von seinem Ruhm mit einer Anmut und Kühnheit spricht, »die etwas Römische hat, oder besser, etwas von dem großen und sehr eleganten Stil, den die Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten.«²⁴ Gewiß, d'Annunzio verspricht, weitere und immer bessere Werke zu schreiben, geleitet von seiner tiefen Inspiration durch den Schmerz, während Lord Chandos nicht mehr schreiben wird; doch schafft die ichbetonte Schaffenslust, jene rauschhafte Poetik der All-Einheit, in welcher Kunst und Leben bruchlos ineinander übergehen, eine überraschende Nähe zu dem italienischen Dichter.²⁵

Das erste Beispiel, das der Lord für die Störung, »eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes« (S. 46), gibt, ist ein »brückenloser Abgrund«, der ihn von seinen früheren wie von seinen geplanten Werken trennt. Und zwar schon deshalb, weil sie Texte, sprachlich verfaßte Gebilde sind. Der Titel seines eigenen, von Bacon angeführten Traktats starrt ihn so fremd und kalt an, »daß ich ihn nicht als ein geläufiges Bild zusammengefaßter Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen konnte« (ebd.). In der Sprache der Sprachwissenschaftler geredet:²⁶ sowohl die syntaktische Kohäsion wie

²⁴ Gabriele d'Annunzio (1894). GW RA I, S. 198f. Den Lebens- und Schaffensrückblick hatte d'Annunzio an seinen französischen Übersetzer, Georges Hérelle, geschickt, um sich dem Pariser Publikum darzustellen. Er wurde veröffentlicht von Amédée Pigeon in seinem Aufsatz über d'Annunzio in der Pariser »Revue Hebdomadaire« XIII, 24. Juni 1893, S. 599–604, sowie auch unter der Überschrift »Confessions of a decadent« in der Wiener »Neuen Revue« vom 19. November 1894. Für diese Auskünfte und den Nachweis des Textes danke ich Elena Raponi (Mailand).

²⁵ Etwa der Dichter Stelio Effrena in »Das Feuer« (Il fuoco, 1900) mit der Gewißheit, daß seine Kräfte sich im Einklang mit der Natur entwickeln: »Und deshalb bleiben wir, trotz aller Zersetzung, unversehrt in der Einheitlichkeit und Fülle, die unsere Freude sind. Es ist kein Mißklang zwischen meiner Kunst und meinem Leben.« (Gabriele d'Annunzio: Das Feuer. München 1900, S. 23). Der Gang der Handlung bestätigt ihn, ein riesiges Feuerwerk als »Epiphaniast des Feuers« verherrlicht die Stadt Venedig, die er unmittelbar zuvor in einem Enkomion gepriesen hatte, und damit ihn selber.

²⁶ Vgl. Heinz Vater: Einführung in die Textlinguistik. Struktur, Thema und Referenz in Texten. 2., überarb. Aufl. München 1994.

die semantische Kohärenz seiner eigenen Phrase sind für ihn ent-automatisiert. Lord Chandos kann sie, Wort für Wort voranlesend, durchaus wiedergewinnen, aber das »reflexhafte Verstehen«²⁷ funktioniert nicht mehr. Diese Erfahrung, begriffen als unheilbare Entfremdung von den eigenen Texten, läßt den Autor zögern, sie »mein Eigentum zu nennen«. Das heißt, er kündigt seine Position als Urheber auf.

Der Verlauf der Störung begründet, wie es dazu kommen konnte. Zunächst lebt und schafft der Lord in einem schrankenlosen Austausch mit der ganzen Welt, der Natur (»in allem fühlte ich Natur [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber«, S. 47) wie der Kultur und ihrer Traditionen (»aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog«; ebd.). Er ist der Mittelpunkt, ja wohl der Souverän eines natürlichen semiotischen Universums: »Oder es ahnte mir, alles wäre ein Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte« (S. 48). Dann aber muß er erfahren, daß er ein kulturelles semiotisches Universum bewohnt. Vielmehr, je genauer er es wahrnimmt, desto weniger ist er darin zu Hause. Zunächst wird es ihm unmöglich, Begriffe und Urteile in philosophischen Diskussionen (»ein höheres oder allgemeineres Thema«, S. 48) auszusprechen. Dann versagt ihm die moralische Unterweisung, so daß er sich aus der Kindererziehung in »einen guten Galopp« zu Pferde flüchtet (S. 49). Selbst in der alltäglichen Unterhaltung, »im familiären und hausbackenen Gespräch« (ebd.) wird er unfähig, mitzureden und mitzuhören, so daß er daran überhaupt nicht mehr teilnehmen kann. Nicht einmal das Lesen antiker Klassiker hilft, denn die Sprache, ach – sei es der Philosophie, der Alltagskommunikation oder der Bücher – blockiert jeden persönlichen Austausch. Sein eigener Traktat-Titel ist etwas, das ihn »fremd und kalt anstarrt« (S. 46); die Worte gerinnen »zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinsehen muß« (S. 49); bei den antiken Texten ist ihm zumute, »wie einem, der in einem Garten mit lauter augenlosen Statuen eingesperrt wäre« (S. 50). Er antwortet darauf mit dem »Gefühl furchtbarer Einsamkeit« (ebd.) und wieder mit

²⁷ Zur fundamentalen Rolle des reflexhaften Verstehens vgl. Klaus Weimar: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. München 1980, S. 165 ff.

der Flucht ins Freie. Die heftigen körperlichen Reaktionen – Schwindel, Flucht – kontrastieren mit der seelischen Erstarrung, die, abgesehen von »einem unerklärlichen Zorn« (S. 49), sein Leben bestimmt. Dabei kann er weiter, man möchte sagen, als Sprachteilnehmer funktionieren; er kann sich mit dem Architekten über den Umbau seines Hauses besprechen, seine Untergebenen finden ihn wortkarger, aber nicht ungütiger, vor ihnen kann er seine Gleichgültigkeit, vor seiner Frau die Starre seines Inneren verbergen. Er baut, wenn wir ihm das glauben wollen, gerade innerhalb der intimsten Beziehung eine Rede-Fassade auf, er wiederholt intentional von sich aus, was ihm im Lesen widerfahren war: »das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen« (S. 50). So muß der Lord an Leib und Seele selbstbezüglich erleben, was sein Urheber in früheren oder späteren Äußerungen außer sich beobachten konnte: Die Sprache als einen gespenstischen Zusammenhang von Worten, der scheinhafte Meinungen und Scheingefühle erzeugt und die Redenden geradezu dahin bringt, »bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein« (1895), oder als einen »Wortbetrieb«, gefährlich wie eine Hautkrankheit (1906),²⁸ die Sprache als Diskurs.

Lord Chandos bietet dem Briefpartner, und damit jedem Leser des Textes, an, seine Störung unter anderem als Krankheit zu verstehen, als pathologische Erscheinung. Nun haben aber Sprachkrankheiten innerhalb der Sprachwissenschaften – spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts – eine ausgezeichnete Stellung inne: sie erlauben Erkenntnisse dort, wo man nicht experimentieren kann oder darf. Wenn man prüfen will, so Heymann Steinthal in seinem »Abriss der Sprachwissenschaft« (1871), auf welchen Bedingungen irgend eine Wirkung beruht, so muß man eben die Bedingungen systematisch abändern, um zu sehen, inwiefern sich damit auch die Wirkung ändert. Pathologische Erscheinungen sind Abänderungen, die herbeizuführen ausgeschlossen war: »Solche Abänderungen werden uns in Fällen wo Experimente unerlaubt oder unmöglich sind, durch die Krankheit geboten. Daher der Wert der

²⁸ Eine Monographie (1895) GW RAI, S. 480; Rodauner Anfänge (1906): In einer Notiz über die Wissenschaft: »Für gefährlich wie eine Hautkrankheit erkenne ich ihren Wortbetrieb«. SW XXXI, S. 130.

Pathologie für die Physiologie des Leibes wie der Seele.«²⁹ Auch wenn ein Geschichtenerzähler von diesem wissenschaftlichen Dilemma frei ist, so darf man doch sagen: Lord Chandos ist eine Figur, bei der eine gravierende Abänderung stattgefunden hat. Dem Funktionieren oder Nichtfunktionieren der Diskurse ausgesetzt, erlebt er eine unerhörte Verarmung, die Vernichtung seiner geistigen Potenz bei lebendigem Leibe. Zusätzlich jedoch erlebt er eine unerhörte Bereicherung, die seiner Kontrolle entzogen ist, gegenüber Dingen des Alltags, vorzugsweise aber gegenüber der stummen Kreatur. Der Autor hinter dem Briefschreiber, Hugo von Hofmannsthal, konfrontiert solchergestalt seinen Helden zweifach mit der Grenze des Sagbaren: einmal im Verhältnis von Ich und Diskurs, einmal im Verhältnis von Ich und Welt.

III

Das Ich ist unrettbar. [...] Man wird dann auf das Ich, welches schon während des individuellen Lebens vielfach variiert, ja im Schlaf und bei Versunkenheit in eine Anschauung, in einen Gedanken, gerade in den glücklichsten Augenblicken, theilweise oder ganz fehlen kann, nicht mehr den hohen Werth legen.

Ernst Mach,
Beiträge zur Analyse der Empfindungen (1886)

Was geschieht im Feld der Kreativität, wenn man den Autor seiner Ausdrucksmöglichkeit beraubt? Kann es Kreativität ohne Schöpfer geben? Das sind die Fragen für eine Versuchsanordnung, in der es allen Ernstes um einen ›Raphael ohne Hände‹ geht, bezogen freilich auf den modernen Autor und zugleich zurückdatiert in einen Zeitraum vor aller Klassik und Romantik. Was immer über Francis Bacon, den Adressaten in »Ein Brief« zu sagen wäre – er propagiert Versuchsanordnungen, eine Systematik von Entdeckungen und Erfindungen durch regelgeleitete Erfahrung. Bedenkt man es recht, so muß es einen erstaunen, sagt Bacon, »daß kein Sterblicher sich bisher die Mühe gemacht oder ein Herz gefaßt hat, dem menschlichen Verstand einen Weg zu weisen und zu bahnen,

²⁹ Heymann Steinthal: Abriss der Sprachwissenschaft I (= Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft). Berlin 1871, S. 453f.

der unmittelbar von den Sinnen und einer wohlüberlegten, geordneten Erfahrung ausgeht (*ab ipso sensu et experientia ordinata et bene condita*), sondern daß alles der finsternen Nacht der Traditionen, dem Schwindel und Wirbel der Argumentationen (*argumentorum vertigini et turbini*) oder dem wogenden Hin und Her des Zufalls und einer vagen, planlosen Erfahrung überlassen wurde.«³⁰ Die Wirbel, die Lord Chandos bedrohen oder beglücken, sind allerdings keine Störungen, sondern vielmehr zentral für ein Kräftefeld, in welchem die Reproduktion der Welt auf dem Spiel steht; wie Gerhard Neumann gezeigt hat, bilden sie kreative Schlüsselstellen für Chaos (Wirbel, »durch die hindurch man ins Leere kommt«, S. 49) und Schöpfungskern (»Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.« S. 54).³¹ Mit und gegen Bacon geredet: die Geschichte des Lord Chandos geht so sehr unmittelbar von den Sinnen und den Einzeldingen aus, daß eine wohlüberlegte, geordnete Erfahrung nicht mehr möglich ist. Genau hierfür gibt es nun wohlüberlegte Gedanken, und zwar von Ernst Mach.

Mach figuriert schon lange im Hintergrund des Chandos-Briefs.³² Was Hofmannsthal an den Lehren des Physikers und Philosophen in diesem Zusammenhang interessieren konnte, waren vermutlich drei Themen: eine Begründung für sprachliches Funktionieren, ein Paradigma für Erlebnisse, eine Theorie der Basisdaten in der Welt.

³⁰ Francis Bacon: *Novum Organum*. Aph. 92. The Works of Francis Bacon. Ed. James Spedding (1858). Reprint Stuttgart–Bad Cannstatt 1963, Bd. I, S. 189. Übers. von mir (H.B.).

³¹ Gerhard Neumann: »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry. In: *Etudes germaniques* 53, 1998, S. 397–424. Auch Mauthners Sprachkritik kann ihrerseits als Wirbel funktionieren. Vgl. in dem »Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann« (Juni–Sept. 1902) die Notiz »Furchtbar Eure Wissenschaften (– Wirbelpunkt Mauthner).« SW XXXI, S. 32. Hierzu Günther, *Untersuchungen* (wie Anm. 21), S. 32.

³² Gotthart Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart 1965, S. 23 ff.; Dirk Götsche: *Aufbruch der Moderne. Hugo von Hofmannsthal's Chandos-Brief im Kontext der Jahrhundertwende*. In: Thomas Althaus und Stefan Matuschek (Hg.): *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*. Münster und Hamburg 1994, S. 200; Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende* Paderborn u. a. 1997, S. 356 f., S. 381; vor allem der Beitrag von Sabine Schneider »Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz« in diesem Band.

Auf die romantische Frage, wie denn nun das Prosaische in die Sprache komme,³³ antwortet Mach ganz positiv: durch ihre Wissenschaftsförmigkeit. An Stelle der Poesie ist die Wissenschaft zum Paradigma der Sprache aufgerückt, weil beide, die Wissenschaft wie die Sprache, denkökonomisch funktionieren und die Aufgabe haben, Erfahrungen zu ersetzen und zu ersparen, mithin Komplexität zu reduzieren. Auch die Sprache, heißt es in Machs Darstellung der Mechanik (1883), ist eine ökonomische Einrichtung: »Die Erfahrungen werden mehr oder weniger vollkommen in einfachere, häufiger vorkommende Elemente zerlegt, und zum Zwecke der Mittheilung, stets mit einem Opfer an Genauigkeit, symbolisirt.«³⁴ Simplifizierung, Selektion, Abstraktion, Übertragung – all das, was Nietzsche in »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn« (1896) leidenschaftlich verurteilt – funktioniert für Mach erfreulicherweise nach dem Prinzip der abstraktiven Relevanz, auch wenn er es noch nicht so nennt.³⁵ Vielleicht kann man überhaupt sagen, in der Sprach- und Zeichenkrise um 1900 werde ganz einfach die Komplexitätsreduktion entdeckt. Für Mach jedenfalls ist die Natur viel zu komplex, um genau abgebildet zu werden, zumal sie sich in einem fortwährenden Fluß befindet. Im Akt der Benennung stabilisieren die Menschen das, was Herder »den ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinne durchrauschet« nannte, zu Dingen: »Hierin liegt schon ein Absehen von den fortwährenden kleinen Veränderungen,

³³ Schlegel, Kunstlehre (wie Anm. 2), S. 242f.

³⁴ Ernst Mach: Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt. Leipzig 1883, S. 453. An anderer Stelle rühmt Mach die wunderbare Ökonomie der sprachlichen Mitteilung durch den Vergleich mit den Lettern, die die Wiederholung der Schriftzüge ersparen und so »das Wichtigste fixirend, das Gleichgültige übersehend, die starren Bilder der flüssigen Welt« zusammensetzen. Ernst Mach: Die ökonomische Natur der physikalischen Forschung. In: Ders.: Populärwissenschaftliche Vorlesungen. Leipzig 1896, S. 208f. Einige Hinweise zu Machs Sprachtheorie auch bei Andreas Berlage: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a.M. u. a. 1994, S. 159ff.

³⁵ Mach, Mechanik (wie Anm. 34), S. 454: »Wenn wir Thatsachen in Gedanken nachbilden, so bilden wir niemals die Thatsachen *überhaupt* nach, sondern nur nach jener Seite, welche für uns *wichtig* ist, wir haben hierbei ein Ziel, welches unmittelbar oder mittelbar aus einem praktischen Interesse hervorgewachsen ist. Unsere Nachbildungen sind immer Abstractionen. Auch hierin spricht sich ein ökonomischer Zug aus.« Zum Prinzip der abstraktiven Relevanz vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [1934]. 2., unveränderte Aufl. Stuttgart 1965, S. 42ff.

welche diese Komplexe erfahren, und welche als weniger wichtig nicht beachtet werden. Es gibt in der Natur kein unveränderliches Ding. [...] Die Natur ist nur *einmal* da.«³⁶ Ein Satz von großartiger Lakonie! Er nimmt die Substanzen aus der Welt, auch die Substanz der Individuation. Er erlaubt es, den Wechsel von depressiven Phasen und momentanen Ekstasen, wie er für den Zustand des Lord Chandos konstitutiv ist, als ein und denselben epistemologischen Mächtigen Zwischen-Raum zu beschreiben. Die Erfahrungen mit der Sprache, welche Erfahrungen erspart oder ersetzt, stürzen den Sprechenden, insofern er nur einmal da ist, in trostlose Selbstentfremdung – die Erfahrungen mit der Natur, insofern sie nur einmal da ist, öffnen ihm die Welt und sich selber auf einmalige, also unaussprechliche Weise.

Mach hat seine Ansicht, daß es in der Natur kein unveränderliches Ding gibt, da die Natur nur einmal da ist, unter anderem auch erzählend begründet. In einer Anmerkung der »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886) berichtet er andeutungsweise das entscheidende Erlebnis seiner geistigen Entwicklung. Zunächst war Kant bestimmend für seine philosophische Entwicklung, im Alter von etwa 15 Jahren las er die »Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik«. Dann aber erlebte er am eigenen Leibe, daß die Welt der Erfahrungen kein Jenseits braucht und das Ich kein Nicht-Ich:

Etwa zwei oder drei Jahre später empfand ich plötzlich die müßige Rolle, welche das »Ding an sich« spielt. An einem heitern Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt sammt meinem Ich als *eine* zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend. Obgleich die eigentliche Reflexion sich erst später hinzugesellte, so ist doch dieser Moment für meine ganze Anschauung bestimmend geworden. Uebrigens habe ich noch einen langen und harten Kampf gekämpft, bevor ich im Stande war, die gewonnene Ansicht auch in meinem Specialgebiete festzuhalten. [...] Ich mache keinen Anspruch auf den Namen eines Philosophen. Ich wünsche nur in der Physik einen Standpunkt einzunehmen, den man nicht sofort zu wechseln, braucht, wenn man in das Gebiet einer andern Wissenschaft hinüberblickt, da schließlich doch alle ein Ganzes bilden sollen.³⁷

³⁶ Mach, *Mechanik* (wie Anm. 34), S. 454f.

³⁷ Ernst Mach: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena 1886, S. 21. Zu dem Bild einer zähen Masse, welche an manchen Stellen (dem Ich) fester zusammenhängt, merkt Mach an: »Oft habe ich mich dieses Bildes im Vortrage bedient.« (Ebd., S. 12).

Da ist, »plötzlich«, »im Freien« ein absoluter Augenblick, der dem Erlebenden zuteil wird. Nicht einer der Erkenntnis, denn die markierten Räume des Beobachters, die Umrisse der Wahrnehmung entfallen, so daß der ganze Moment ebenso klar wie konfus ist.³⁸ Aber auch kein Augenblick der *unio mystica* im Sinne der Auflösung oder des Zusammenfallens mit Gott, »die Grenzen schwinden, der einzelne kehrt ins Ganze ein, der Schein ertrinkt im ewigen Wesen«.³⁹ Eher ist es ein umfassendes Zusammenhangserlebnis – in dem (Herderschen oder Machschen) Ozean von Empfindungen fühlt sich das Ich mitschwingend enthalten, nicht aufgelöst, aber ganz und gar durchlässig, »eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend«. So auch die Zusammenhangserlebnisse des Lord Chandos in seinen guten Augenblicken:

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. Auch die eigene Schwere, die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas; ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. (S. 52)

In diesen ekstatischen Momenten ist auch Lord Chandos selber enthalten; nicht, wie früher, als einer, der Stoffwechsel und Gestaltwandel genießt, der über die Fülle des Lebens verfügt (»und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; überall

³⁸ Manfred Sommer hat von diesem Augenblick (der *clara et confusa perceptio*) her Machs ganze Philosophie sehr erhellend als eine Auseinandersetzung mit dem cartesianischen *cogito* und dem Erkenntnismodell der *clara et distincta perceptio* interpretiert. Manfred Sommer: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt a. M. 1987.

³⁹ Hermann Bahr: Ekstase. In: Ders.: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 137 f.; Bahr beruft sich unter anderem auf Erwin Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg und Leipzig 1894, und Thomas Achelis: Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung. Berlin 1902. – Als mystischer Augenblick – Mystik verstanden als Erfahrung der Einheit mit dem Ganzen – wird Machs Erlebnis jedoch interpretiert von Gernot Böhme: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1985, S. 212ff.

war ich mitten drinnen«, S. 47 f.) und in aller Natur sich selber fühlt (S. 47) – er fühlt *sich* nunmehr als *etwas*, auch »die sonstige Dumpfheit meines Hirnes«, die depressive Verarmung, gehört in das »unendliche Widerspiel in mir und um mich«, in den Zusammenhang der Welt. Als junger Autor hatte er selbst den Zusammenhang der Welt gestiftet – nun wird er ihm, dem Nicht-Autor, unverfügbarerweise zuteil. Die Form der Historiographie war früher für ihn ein Erkenntnisgenuß, als »Widerspiel ewiger Kräfte« (S. 46); den Schlüssel zum Aufschließen der Signaturen wollte er selber in die Hand nehmen (S. 48) – nun ist ein Widerspiel der Materien in ihm und um ihn, und die Chiffren sind der Schlüssel seines Körpers. Damit erlaubt Machs Erlebnis-Paradigma, in Bezug auf den Zusammenhang der Welt – ein Bezug, der für Hofmannsthals Poetik zentral ist⁴⁰ – zwei entgegengesetzte Haltungen zu modellieren, die sich moralisch kennzeichnen lassen, als Hochmut vs. Demut, genauer durch die Position des Ich: erst selbstbewußt »ich mitten drinnen«, dann ebenso »etwas«, wie alles etwas ist.

Es gehört zu der Besonderheit des Zusammenhangerlebnisses, daß ontologische Unterschiede entfallen. Auch was erinnert oder nur vorgestellt wird, »alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren«, nimmt am unendlichen Widerspiel der Materien teil. Ja, in den Begegnungen mit der stummen Kreatur wird eben diese Prämisse szenisch entfaltet. Die erste Begegnung, die mit den Ratten, tut sich im Innern des Lords (»Alles war in mir«, S. 51), in seiner Vorstellung auf; die zweite Begegnung, die mit dem Wasserkäfer in der Gießkanne, ist eine optische Wahrnehmung; die dritte Begegnung, Crassus mit der Muräne, erinnert ein Leseerlebnis. Die »Materien«, die dabei gegeneinander spielen, entsprechen offenbar den immerwechselnden Elementenkomplexen, die – weder Empfindung noch Erscheinung – nach Mach die Basisdaten der Welt ausmachen und aus Farben, Tönen, Räumen, Zeiten, Bewegungsempfindungen, Innervationen bestehen. Die Elemente der Körperwelt interagieren mit denen des Leibes,

⁴⁰ Zumindest von »Manche freilich ... (1895) bis zu dem Satz in »Der Dichter und diese Zeit« (1906): »In ihm muß und will alles zusammenkommen« (GW RA I, S. 68); Dichter sind da, um zu schaffen, »zu schaffen aus keinem anderen Antrieb heraus als aus dem Grundtrieb ihres Wesens, zu schaffen den Zusammenhang des Erlebten, den erträglichen Einklang der Erscheinungen«. Ebd., S. 75.

und beide mit denen des Bewußtseins in einer unaufhörlich fließenden Welt: »Die Elemente *bilden* das Ich. *Ich* empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von andern Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt.«⁴¹ Der Unterschied zwischen Sehen und Erinnern oder Vorstellen verschwindet dabei nicht, verliert aber seine privilegierte Stellung. »Der vorgestellte Baum hat eine viel weniger bestimmte viel mehr veränderliche Gestalt, sein Grün ist viel matter und flüchtiger, und er erscheint vor allem deutlich in einem *anderen* Feld«, das heißt für Mach, die Grundbestandteile bleiben dieselben, »und nur die Art ihrer Verknüpfung ist verschieden.«⁴² Daraus folgt eine überraschende Konsequenz für die wissenschaftliche Erkenntnis: sie soll nämlich Tatsachen nicht in Formeln und Gesetze fassen, sondern zu den Basisdaten zurückkehren und sinnliche Tatsachen abbilden:

Wir sind über irgend einen Naturvorgang, z. B. ein Erdbeben, so vollständig als möglich unterrichtet, wenn unsere Gedanken uns die Gesamtheit der zusammengehörigen sinnlichen Thatsachen so vorführen, daß sie fast als ein *Ersatz* derselben angesehen werden können, daß uns die Thatsachen selbst als Bekannte entgegentreten, daß wir durch dieselben nicht überrascht werden können. Wenn wir in Gedanken das unterirdische Dröhnen hören, die Schwankung fühlen, die Empfindungen beim Heben und Senken des Bodens, das Krachen der Wände, das Abfallen des Anwurfs, die Bewegung der Möbel und Bilder, das Stehenbleiben der Uhren, das Klirren und Springen der Fenster, das Verziehen der Thürstöcke und Festklemmen der Thüren uns vergegenwärtigen, wenn wir die Welle, die durch den Wald wie durch ein Kornfeld zieht, und die Aeste bricht, die in eine Staubwolke gehüllte Stadt im Geiste sehen, die Glocken ihrer Thürme anschlagen hören, wenn uns auch noch die unterirdischen Vorgänge, welche zur Zeit noch unbekannt sind, sinnlich so vor Augen stehen, daß wir das Erdbeben herankommen sehen wie einen fernen Wagen, bis wir endlich die Erschütterung unter den Füßen fühlen, so können wir *mehr* Einsicht nicht verlangen.⁴³

Vom Hören, Fühlen und Sehen in Gedanken, vom »*Ersatz*«, bis hin zur leibhaften Erschütterung »unter den Füßen« ein veritabler Anschauungsunterricht. Wenn sinnliche Vergegenwärtigung zur Poesie gehört, und

⁴¹ Mach, Analyse der Empfindungen (wie Anm. 37), S. 17.

⁴² Ebd., S. 15 f. Konstanze Fliedl hat darauf hingewiesen, daß Machs Sturmlauf gegen die Kontinuität des Ich eine Krise der Erinnerung heraufbeschwört, mit der Konsequenz: das Gedächtnis ist unrettbar. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 22.

⁴³ Mach, Analyse der Empfindungen (wie Anm. 37), S. 144 f.

das tut sie zweifellos, so hat Mach hier das Feld der Dichtkunst betreten. Seine Theorie der Basisdaten, darf man folgern, ist für eine Poetik in dem Maße relevant, wie sie sich dem Problem der Erscheinungen zuwendet. Und das kann von Hofmannsthal's Konzept des Dichters, dem sogar die Toten lebendig werden, mit Sicherheit gesagt werden: »Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt.«⁴⁴ Ernst Mach fungiert daher, wie ich annehmen möchte, als naturwissenschaftlicher Verbündeter für Hofmannsthal's Poetik.

Bezeugt sind konkrete Berührungspunkte. So gibt es eine Visitenkarte Hofmannsthal's, auf deren Rückseite er notiert hat: »Mach Die Analyse der Empfindung«, darunter ein Querstrich, darunter das Stichwort: »Phänomenalistisch«; auf Grund der Handschrift dürfte sie aus dem Jahr 1892 stammen.⁴⁵ Außerdem hat Hofmannsthal als Philosophiestudent im Sommersemester 1897 eine Vorlesung von Mach »Ueber einige allgemeine Fragen der Naturwissenschaft« belegt.⁴⁶ Er muß demnach mit Mach's Gedanken schon vertraut gewesen sein, bevor sich dessen Ruhm über die Universität hinaus verbreitete. Ernst Mach (1838–1916) wurde nach vierjähriger Privatdozentenzeit in Wien 1864 Professor der Mathematik und Physik in Graz, 1867 Professor der Experimentalphysik in Prag. Dort lehnte er vorteilhafte Berufungen nach München und Graz ab und amtierte 1879/80 als Rektor der noch ungeteilten Prager Universität, im Winter 1883/84 für kurze Zeit als Rektor der deutschen Universität. Im Wintersemester 1895/96 wurde er, vermittelt vor allem durch Theodor und Heinrich Gomperz, auf den für ihn zugeschnittenen Lehrstuhl für Philosophie, insbesondere Geschichte und Theorie der induktiven Wissenschaften, nach Wien berufen und las wiederholt »Über die Psychologie und Logik der Forschung«. 1898 erlitt er einen Schlaganfall mit rechtsseitiger Lähmung, so daß er in seinen Vorlesungen

⁴⁴ Der Dichter und diese Zeit. GW RA I, S. 67.

⁴⁵ Nicht ganz korrekt, den Strich betreffend, transkribiert in: Jugend in Wien. Hg. von Ludwig Greve und Werner Volke. Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseum (24). Marbach 1974, S. 195. Das Original befindet sich in der Houghton Library in Harvard. Für alle Auskünfte zu dem fameusen Fundstück danke ich Konrad Heumann (Frankfurt a. M.).

⁴⁶ Ebd., S. 73.

beeinträchtigt war und sich im Sommer 1901 entpflichten ließ. Nach seiner Emeritierung ist er Mitglied des Herrenhauses auf Lebenszeit, den persönlichen Adel jedoch lehnt er ab.⁴⁷

Um 1900 wird Mach zur Berühmtheit, zunächst wahrscheinlich dank der zahlreichen Übersetzungen ins Englische.⁴⁸ Die »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« erscheinen 1900 in zweiter Auflage unter dem Titel »Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen« (244 Seiten), alsbald 1902 in dritter (286 Seiten), 1903 in vierter (294 Seiten) und 1906 in fünfter Auflage (309 Seiten). Hermann Bahr ist der literarische Zeuge und zugleich Propagandist dieser Entwicklung. Sein Essay »Das unrettbare Ich«, geschrieben im März 1903, wird am 10. April 1903 im »Neuen Wiener Tagblatt«, dann 1904 im Sammelband »Dialog vom Tragischen« gedruckt.⁴⁹ In einer weiteren Huldigung an Mach, der »Philosophie des Impressionismus«, geschrieben im Anschluß an die vorige, ebenfalls im März 1903, bekennt Bahr:

Ich habe in den letzten Monaten viel Mach gelesen. Seine »Analyse der Empfindungen«, die erst fünfzehn Jahre lang unbemerkt gelegen ist, in den letzten Jahren aber plötzlich drei neue Auflagen erfahren hat, ist wohl das Buch, das unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Generation auf das grösste ausspricht.⁵⁰

Bahrs Lektüre ist, genau genommen, eigentlich eine Wiederentdeckung, und zwar aus einem konkreten Anlaß. Im Sommer 1902, zwischen dem 4. Juli und dem 26. August, erschien in der »Neuen Freien

⁴⁷ Vgl. Friedrich Stadler: Vom Positivismus zur »Wissenschaftlichen Weltauffassung«. Am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934. Wien und München 1982.

⁴⁸ Ebd., S. 288. »Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt« (1883) wurde 1893 übersetzt (2. Aufl. 1902); die »Populär-wissenschaftlichen Vorlesungen« (1896) wurden sogar schon ein Jahr früher (1895) übertragen und erlebten rasch (1897, 1898) weitere Auflagen; die »Analyse der Empfindungen« (1886) wurde schon im folgenden Jahr (1887) übersetzt.

⁴⁹ Hermann Bahr: Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte. Hg. von Moritz Csáky. Bd. III: 1901–1903. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 275. Zuvor taucht Machs Name zweimal im Sommer 1900 in Bahrs Tagebüchern auf. (Bd. II: 1890–1900, S. 406f.). Zur Machrezeption von Bahr und Musil (ohne Hofmannsthal!), vgl. auch Claudia Monti: Mach und die oesterreichische Literatur. Bahr, Hofmannsthal, Musil. In: Giuseppe Farese (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«. Bern u. a. 1985, S. 263–283.

⁵⁰ Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 113. Der – bislang nicht beachtete – Hinweis auf Theodor Beer ebd., S. 96f.

Presse« eine Serie von Mach-begeisterten Artikeln aus der Feder eines jungen Naturwissenschaftlers, die im folgenden Jahr als Buch publiziert wurden: »Die Weltanschauung eines modernen Naturforschers. Ein nicht-kritisches Referat über Mach's ›Analyse der Empfindungen‹ von Dr. Theodor Beer Privatdocent für vergleichende Physiologie an der Universität Wien. Dresden und Leipzig 1903«. ⁵¹ Die 20 Abschnitte dieser Artikelserie tragen ein bis zwei Motti, beginnend und beschließend mit Francis Bacon, sonst meist von Mach und anderen zeitgenössischen Naturwissenschaftlern. So kommt es, daß man als eines dieser Motti am 10. Juli 1902 Machs Zusammenhangserlebnis in der Zeitung lesen konnte (s. Abb.). Dazu Sätze wie diese:

»Materie« aber ist eben nur die Vorstellung des Komplexzusammenhanges, ein kurzer Ausdruck für die Gesamtheit der von einem gewissen Standpunkt und für bestimmte Zwecke objektivierten Empfindungskomplexe, die Konstatierung einer Gleichung, welcher unsere Vorstellungen, Thatsachen nachbildend, zu genügen haben. Den dunklen Klumpen, den die gewöhnlichen Menschen unwillkürlich hinzudenken, suchen wir vergebens außerhalb jenes grotesken Denkens. ⁵²

Unter diesen Umständen halte ich es für durchaus wahrscheinlich, daß sich Hofmannsthal, ähnlich wie Bahr, im Sommer 1902 wieder mit Mach zu befassen begann, in eben jenen Wochen, als er den Chandos-Brief schrieb.

⁵¹ Und zwar im einzelnen in der »Neuen Freien Presse« wie folgt: Das Weltproblem, 4. Juli (S. 1–5); Die Welt als Empfindungskomplex, 10. Juli (S. 15–17); [dito] 17. Juli (S. 15–17); Raum- und Zeitempfindung, 24. Juli (S. 15); [dito] 31. Juli (S. 15–17); [dito] 7. August (S. 15–16); Kausalität und Erklärung, 14. August (S. 18–20); Physik und Biologie, 21. August (S. 15–16); [dito] 26. August (S. 1–4). Für den detaillierten Nachweis bin ich Herrn Dr. Eckart Früh (Wiener Stadt- und Landesbibliothek) sehr zu Dank verbunden.

⁵² Theodor Beer: Die Weltanschauung eines modernen Naturforschers. Ein nicht-kritisches Referat über Mach's »Analyse der Empfindungen«. Dresden und Leipzig 1903, S. 24 und 25f.

Fenilleton.

Mach's „Analyse der Empfindungen“.

Von Theodor Beer.

Das Weltproblem.

„Prudens interrogatio quasi dimidium scientiae.“ Bacon von Verulam.

I.

„Der philosophische Standpunkt des gemeinen Mannes hat Anspruch auf höchste Werthschätzung; er hat sich unablässig in unmeßbar langer Zeit ergeben, ist ein Naturproduct und wird durch die Natur erhalten. Alles, was die Philosophie geleistet hat — die biologische Berechtigung jeder Stufe, ja jeder Verirrung zugestanden — ist dagegen nur ein unbedeutendes ephemeres Kunstproduct.“ Ernst Mach.

Thiere, Kinder, Naturvölker und unter Kulturvölkern wol auch die weitaus überwiegende Mehrzahl der Erwachsenen, ja der Gebildeteren sogar, machen sich, in ihrem naiven Realismus voll befriedigt, niemals irgend welche Gedanken über die Welt als Vorstellung. Kindern erscheint

Natur- und Völkerkunde.

Mach's „Analyse der Empfindungen“.

Von Theodor Beer.

(Fortsetzung. *)

Die Welt als Empfindungscomplex.

VI.

„Ich habe es stets als besonderes Glück empfunden, daß mir mit fünfzehn Jahren etwa Kant's Prolegomena in die Hand fielen. Diese Schrift hat damals einen gewaltigen unauslöschlichen Eindruck auf mich gemacht. . . . Zwei oder drei Jahre später empfand ich plötzlich die müßige Rolle, welche das „Ding an sich“ spielt: An einem heiteren Sommertage im Freien erwachte mir die Welt sammt meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich fester zusammenhängend.“ E. Mach.

„Der Erfolg Kant's ist bloß ein Theologen-Erfolg: Kant war, gleich Luther, gleich Leibniz, ein Gemüths- mehr in der an sich nicht tactfeinsten deutschen Rechtschaffenheit.“ Meißner.

Der Umstand, daß wir die Dinge in der Regel mit ihren Namen weiter bezeichnen, auch wenn sie sich verändern — was aus praktischer Genügsamkeit und sprachlicher Armut leicht begreiflich ist — verführte mit zu der speculativen Unsinnigkeit, ihnen außer den unzweifelhaft gegebenen sinnlichen Eigenschaften noch einen beständigen unerkennbaren Kern zuzuschreiben. Ein Würfel mit

IV

*Eigentlich sehen die Dinge erst völlig aus, werden erst ganz evident,
wenn sie uns als Spiegelungen unseres Innenlebens entgegentreten.*

Robert Vischer,
Der ästhetische Akt und die reine Form (1874)

Es ist wahr, der Chandos-Brief redet weder vom ›Erleben‹ noch von ›Erlebnissen‹. Doch um ihn herum wird das Thema so intensiv besprochen, daß er, auch wenn er davon schweigt, in diesem Gespräch wenigstens andeutungsweise einen Platz erhalten sollte.

Auf der einen Seite die Neubelebung der klassisch-romantischen Poetik mit Hilfe der zeitgenössischen Psychologie. Seit 1878 arbeitet Wilhelm Dilthey an jenem Goetheschen Geheimnis, »das ich auch nicht offenbaren will den Gaffern u. Schwätzern«, das heißt, an der Erforschung der dichterischen Phantasie: »Das Verhältnis zwischen der angesammelten Erfahrung und der frei schaffenden Phantasie, zwischen der Reproduction von Gestalten, Situationen und Schicksalen und ihrer Schöpfung bildet das tiefste Problem in Bezug auf die Erforschung des dichterischen Vermögens.«⁵³ Um die Tendenz abzuwehren, Dichtung in Wahrheit, in Gedanken, Ideen, Erkenntnisse aufzulösen, nimmt Dilthey in »Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik« (1887) eine kleinste synthetische Einheit – nicht unähnlich den Machschen Basisdaten – zur Vermittlung von Innen und Außen an, das Erlebnis. Im Erlebnis verbinden sich ein Gemütszustand als Inneres mit einer äußeren Situation, mit Orten oder Personen, zur unauflösbaren Einheit; die Übersetzung von Erlebnis in Gestalt, von Gestalt in Erlebnis ist als »Schillersches Gesetz« die Essenz des ästhetischen Vorgangs.⁵⁴ Damit wird das Erlebnis zur Grundlage aller Poesie erhoben. 1906 veröffent-

⁵³ Wilhelm Dilthey: Ueber die Einbildungskraft der Dichter. In: Zeitschrift für Völkerkunde und Sprachwissenschaft. X (1878), S. 42–104, hier S. 58.

⁵⁴ Wilhelm Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887). In: Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Stuttgart und Göttingen 1962, S. 117. Vgl. hierzu Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. erw. Aufl. Tübingen 1972, S. 60 ff.; Karol Sauerland: Diltheys Erlebniskonzept: Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs. Berlin und New York 1972.

licht Dilthey »Das Erlebnis und die Dichtung«, ein Buch, das Hofmannsthal zustimmend zur Kenntnis nimmt.⁵⁵

Auf der anderen Seite die Gegenbewegung, wonach das Erleben seinerseits schon vorgebildet oder geformt ist, ja, geformt sein muß durch die Prägungen von Poesie und Kunst. Die Fundierungsverhältnisse von Natur und Kunst sind damit umgekehrt: statt daß die Kunst aus der menschlichen Natur entspringt, entspringt die menschliche Natur aus der Kunst. Diese konstruktivistische Inversion kann man generell der *Décadence* zuschreiben, welche bekanntlich das Künstliche gegenüber dem Natürlichen bevorzugt, sie ist jedoch, durch Rückkopplung, aus jeder ästhetischen Erziehung des Menschen abzuleiten. Weshalb sie nicht nur von der Avantgarde vertreten wird, sondern auch von Hofmannsthals akademischem Lehrer, Alfred von Berger:

Von dem Zustande der Phantasie hängt vornehmlich der Culturgrad des Gefühlslebens ab, der Leidenschaften und Affecte des Menschen, in welcher unser Zeitalter entschieden zurückgegangen ist. Man wähne doch nicht, daß das Menschengemüth reine menschliche Gefühle von selbst hervorbringt [...] Nur ein musikalisches Instrument bringt musikalische Töne hervor, und nur der Mensch, der sein Herz zu einem kunstvollen Instrument gemacht hat, wie der Sänger seine Kehle zum Musikinstrument ausbildet, vermag menschlich zu empfinden. Fühlen ist Kunst, nicht Natur, und die Lehrerin in dieser Kunst ist vor Allem die Poesie.⁵⁶

In seiner Rezension von Bergers »Studien und Kritiken« (1896) rechnet Hofmannsthal den Verfasser zu jenen Menschen, »denen die Dichtkunst ein Erlebnis, oder besser das Erlebnis ihres Lebens war«, und den Dichter überhaupt zu jenen Menschen, die das Wissen erleben, Dichter zu sein: »Dieses sein Wissen um sich selbst ist sein erstes, sein tiefstes Erlebnis. Es ist wie in der Frau das Wissen um die Möglichkeit, Mutter zu werden.«⁵⁷ In einem solchen »Erlebnis vor und über allen Erlebnissen« schließt sich der Begriff des Erlebnisses auf eine radikale Weise mit sich selber kurz. Darin öffnet sich zugleich eine dritte Weise, über Erleb-

⁵⁵ Vgl. Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«, Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, S. 438f.

⁵⁶ Alfred Freiherr von Berger: Studien und Kritiken. Wien 1896, S. 3. Hofmannsthal hörte von seinem 3. bis zu seinem 7. Semester (1893–1896) regelmäßig Bergers Vorlesungen zu Grundfragen der Ästhetik.

⁵⁷ Über ein Buch von Alfred Berger. »Studien und Kritiken« (1896). GW RA I, S. 231.

nisse zu reden. Aus der Begegnung von Ich und Welt ist ein Grenzwert geworden, der in zwei Richtungen hin operiert. Er kann sich universal erweitern zu einem Spiegelraum der Selbstbegegnungen, er kann sich nahezu auflösen in Elementenkomplexen.

Wir erleben anderes und wir erleben anders, schreibt Hofmannsthal 1892 in einem Brief an Felix Salten, »wir erleben bei 3 Seiten Nietzsche viel mehr als bei allen Abenteuern unseres Lebens, Episoden und Agonien«. ⁵⁸ Nietzsche zu lesen ist das größere Abenteuer in einem Leben, das sich ohnehin immer wieder literarisiert – und bei Nietzsche ist zu lesen, was Zarathustra, der Wanderer und Bergsteiger, über sein Erleben sagt:

Und was mir nun auch noch als Schicksal und Erlebnis komme – ein Wandern wird darin sein und ein Bergsteigen: man erlebt endlich nur noch sich selbst.

Die Zeit ist abgeflossen, wo mir noch Zufälle begegnen durften; und was *könnte* jetzt noch zu mir fallen, was nicht schon mein Eigen wäre!

Es kehrt nur zurück, es kommt mir endlich heim – mein eigen Selbst, und was von ihm lange in der Fremde war und zerstreut unter alle Dinge und Zufälle. ⁵⁹

Der prophetische Philosoph erlebt sich selbst in allem, was ihm begegnet. In den Dingen, Ereignissen, Zufällen außer ihm ist er selbst-formend tätig, so daß, was immer ihm geschieht, nur noch als Manifestation seiner selbst anzuerkennen ist. Hofmannsthal greift diesen Gedanken in einem Text aus dem Jahr 1902 auf, dem erfundenen Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall über Charaktere im Roman und im Drama. »Es gibt keine Erlebnisse, als das Erlebnis des eigenen Wesens«, läßt er darin Balzac sagen. ⁶⁰ Das gilt einmal für den Künstler, der es weiß. Aber es gilt auch für die von ihm erfundenen Figuren, die es nicht wissen:

⁵⁸ An Felix Salten, den 27. Okt. 1892. B I, S. 57. Mit den »Episoden und Agonien« nimmt Hofmannsthal sein eigenes Stichwort aus seinem Prolog zu Schnitzlers »Anatol« (geschrieben 1891) wieder auf.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Teil III, 1884). Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechter. Bd. II. München 1955, S. 403. Relevant ist auch der Aphorismus »Erleben und Erdichten« aus »Morgenröthe« (1881). Ebd., Bd. I, S. 1093.

⁶⁰ Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. SW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, S. 32. Die erste Notiz zu diesem Text stammt vom 19. Juni 1902, nach einem Gespräch mit Alfred von Berger, die Niederschrift erfolgte im Dezember, veröffentlicht wurde er am 25. 12. 1902 in der »Neuen Freien Presse«.

Ja, die Welt, die ich aus meinem Hirn hervorhole, ist bevölkert mit Wahnsinnigen. Alle sind sie so wahnsinnig, meine Geschöpfe, so verrannt in ihre fixen Ideen, so unfähig, das in der Welt zu sehen, was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen, so von Sinnen wie Lear, da er einen Strohwisch für Goneril nimmt. Aber so sind sie, weil sie Menschen sind. Es gibt für sie keine Erlebnisse darum, weil es überhaupt keine Erlebnisse gibt. Weil das Innere des Menschen ein sich selbst verzehrender Brand ist, ein Schmerzensbrand [...], weil eine eigene, mit jedem Atemzug des Lebens sich vollziehende Chemie das Leben immer mehr und mehr zersetzen wird, so daß selbst die Enttäuschungen, der Verlust der Illusionen, dieses unvermeidliche Erlebnis, nicht in einem Block in den tiefen Brunnen der Seele hineinstürzen wird, sondern zu Staub zerrieben, in Atomen, mit jedem Atemzug: so sehr, daß man um 1890 oder 1900 überhaupt nicht mehr verstehen wird, was wir mit dem Wort »Erlebnis« haben sagen wollen.⁶¹

Die Atome des Erlebnisses sind Reize. In dem Maße, wie das Leben, am Leitfaden des Leibes und als Stoffwechsel gedacht, äußere und innere Reize verarbeitet oder, mit Nietzsche gesprochen, interpretiert, in dem Maße wird es die Bekundung seiner selbst. Daran haben und nehmen die Menschen teil. Je feiner freilich die Reize, desto hinfalliger das ehrwürdige Modell des Erfahrungs-, Entwicklungs- oder Bildungszusammenhangs. Hofmannsthal ersetzt es durch das Paradigma der Verbrennung. Die schlanke oder flackernde Flamme eines Lebens leuchtet und beleuchtet, schafft damit wechselnde Gestalten, und dabei verzehrt sie das, was sie zum Brennen bringt.

Von diesem Bild her gibt es eine Antwort auf die Frage, was ein Raphael ohne Hände oder ein Dichter ohne Worte macht. »Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je aus seinem Beruf, Worte zu machen, herausgehen könnte. Eher könnte ein Stein aus eigener Kraft seinen Schwerpunkt verändern«, heißt es in der Berger-Rezension.⁶² Goethes wissenschaftliche Bestrebungen in seiner »Farbenlehre«, die Taten und Leiden des Lichts, dienen als Beleg. Ebenso in einer Aufzeichnung aus dem gleichen Jahr 1896:

Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte. (So auch die »Farbenlehre« zu verstehen.) Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein und kon-

⁶¹ Ebd., S. 36f.

⁶² GW RA I, S. 232

tempelieren, ja selbst Askese wird er so fassen: sich selbst *sehen* oder das Feuer *sehen*, in welchem er verbrennt.⁶³

Ich möchte allerdings annehmen, daß Lord Chandos, ein erfundener Dichter, der seinen Beruf, Worte zu machen, verläßt, sich doch nicht selbst ganz sehen kann, wenn ihm das Erlebnis des eigenen Wesens widerfährt.

Es ist längst bemerkt worden, daß die Werke, die Lord Chandos schreiben wollte, solche sind, die Francis Bacon geschrieben hat: die Geschichte der ersten Regierungsjahre Heinrichs VIII. entspricht dem Fragment »The beginning of the Reign of King Henry VIII« (1623), die Auslegung der Fabeln und mythischen Erzählungen der Alten entspricht Bacons Mythenexegese in »De sapientia veterum« (1609), die Sammlung der Apophtegmata entspricht den »Apophtegmes: New and Old« (1625).⁶⁴ Es ist noch nicht bemerkt, oder doch noch nicht gesagt worden, daß diese Schreibprojekte auch der Klassifikation der Wissenschaften entsprechen, wie sie Bacon in »De dignitate et augmentis scientiarum« (1623) entwickelt hat. Bacon teilt darin das ganze Gebiet der Gelehrsamkeit, einschließlich der Theologie, nach den drei Seelenvermögen des Menschen ein; das Gedächtnis (*memoria*) ist zuständig für die Geschichte, die Phantasie (*phantasia*) für die Poesie, der Verstand (*ratio*) für die Philosophie. Diese Einteilung, in dieser Reihenfolge, gilt nun aber auch für die »guten Augenblicke« (S. 50). In den ekstatischen Momenten erlebt der Dichter, der keine Worte mehr machen will oder kann, seine eigenen Schreibvorhaben und damit sich selbst, seine eigentliche poetische Potenz: in der Begegnung mit den Ratten, mit dem Wasserkäfer, mit Crassus und seiner Muräne. Auslösend dafür ist die stumme Kreatur. Gewiß, zusammenfassend kommen auch Dinge vor, »eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein« (S. 52), aber diese »stummen und manchmal unbelebten Kreaturen« (ebd.) treten eben doch – vorgestellt, wahrgenommen, erinnert – als redeunfähige Tiere in die einzelnen Situationen ein. Für ein Arbeitsvorhaben,

⁶³ GW RA III, S. 414.

⁶⁴ H. Stefan Schultz: Hofmannsthal and Bacon: The Sources of The Chandos Letter. In: Comparative Literature 13 (1961), S. 1–15, hier bes. 6f.; Riedel, »Homo Natura« (wie Anm. 21), S. 12f.

vermutlich nach 1902, notiert sich Hofmannsthal: »eine durchgehende Kritik der Sprache: das tiefste der Erlebnisse entzieht sich dem Wort, so empfand ichs immer. Worte bringen die Menschen nur auseinander, nicht zusammen. Die wortlose Creatur erfreut und tröstet.«⁶⁵ Und, so möchte ich hinzufügen, sie inspiriert – ihre Stummheit provoziert Poesie. Das ist, was Lord Chandos erlebt, aber nicht sagt; was er schreibend gestaltet, aber nicht *sieht*.

1. *Historia*. Zur Ratten-Vision des Lord Chandos bemerkt Rudolf Pannwitz 1917: »Hier wird minutiöses durch überspitzte intensität der empfindung riesengroß.«⁶⁶ Damit ist ein Moment der Übersteigerung angesprochen, das für den »Todeskampf dieses Volks von Ratten« (S. 51) durchaus charakteristisch ist. Die Vernichtung betrifft ein tierisches Kollektiv, das durch die Intensität der Empfindungen vermenschlicht wird; sie spiegelt sich in zwei weiteren Vernichtungsszenen aus der römischen Geschichte; und diese werden ihrerseits überboten – »aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer« (ebd.) – durch eine mythische Ausrottung, das Sterben der Kinder unter den Augen der Mutter. In die letzte Szene, den Niobe-Vergleich, wird ausdrücklich der Beobachter eingeführt, der auch in den historischen Szenen schon impliziert war. Bei der Vertreibung aus Alba Longa potenziert der Anblick fremden Jammers den eigenen, beim Brand Karthagos muß der Feldherr Scipio weinen, der auf nichts anderes bedacht gewesen war, als diese Stadt zu zerstören.⁶⁷ Wie Scipio ist auch Lord Chandos der Urheber des Unglücks, das ihn ergreift, weniger freilich aus Mitleid, als vielmehr, weil es Gegenwart ist, »vollste erhabenste Gegenwart« (ebd.). Diese Gegenwart, die er als »ein Fluidum des Lebens und Todes« fühlt, als »ein Hinüberfließen in jene

⁶⁵ Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W. (das Projekt eines Rahmens um die nachgelassene Erzählung der Josephine von Wertheimstein). SW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, S. 57.

⁶⁶ Ebd., S. 294. Die positive Diagnose lautet (ebd.): »Im Grunde liegt eine unendliche übermächtige liebe zu allem Leben. sie erträgt Sich selbst nur wenn sie schöpferisch wird.«

⁶⁷ Livius: Römische Geschichte seit Gründung der Stadt. Hg. von Heinrich Dittrich. Bd. I. Berlin und Weimar 1978 (I, 29), S. 47 »Schon füllte ein nicht abreißender Strom solcher Wanderer die Straßen, und der Anblick der anderen ließ bei jedem die Tränen in gegenseitigem Mitleid von neuem fließen«. Bei Livius nehmen die Einwohner von ihren Haus- und Stadtgöttern herzerreißenden Abschied, Hofmannsthal hat dafür ein unscheinbares Indiz, die Steine, eingesetzt. Zum Untergang Karthagos vgl. Polybios: Geschichte. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Übertragen von Hans Drexler. Bd. II. Zürich und München 1963, S.1330f.

Geschöpfe« erlebt, diese Gegenwart verdankt sich andererseits poetisch-rhetorischen Strategien der Vergegenwärtigung. Zu diesen gehört etwa, daß ein Redner sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen versetzt (*evidentia*), daß er Reden realer oder erfundener Personen, ja selbst ihre unausgesprochen Gedanken komponiert (*sermocinatio*), daß er nicht-redefähigen Instanzen, zum Beispiel Tieren und Toten, Stimme, Ausdruck, Worte verleiht (*prosopopoeia*).⁶⁸ Szenische Darstellung ist, neben den erfundenen Reden, das klassische Mittel der klassischen Historiographen, Evidenz herzustellen – hier wird sie geradezu multipliziert von einem Autor, dem in früheren Tagen aus dem Sallust »wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form« zugeflossen war (S. 46), der jetzt aber nichts von seinem Schreiben weiß, um aufzugehen in dem gelösten Anteilnehmen, dem »Hinüberfließen in jene Geschöpfe«. In diesem Fluidum verschwindet auch jene Figur der beseelenden Sprachgebung, die nach Paul de Man »the master trope of poetic discourse« darstellt, die Prosopopöie.⁶⁹ Gewiß, die Ratten sprechen nicht, aber sie sind geladen mit Ausdrucksfähigkeit, mit Wut, Ohnmacht und Verzweiflung, mit Blicken und Zähneknirschen, sie werden Gesicht und Person⁷⁰ im Augenblick der Vernichtung, »als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte« (S. 51), die expressive Grimasse, die der Seele eines Tieres zugesprochen wird, das in der Seele eines Menschen stirbt, indem es sich gegen das Schicksal zu behaupten sucht.

⁶⁸ Bei Lausberg unter die Rubrik der affektischen Gedankenfiguren eingereiht. Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960. Tatsächlich grundlegend zum Problem der Evidenz ist Rüdiger Campe: *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart und Weimar 1997, S. 209–225.

⁶⁹ Paul de Man: *Lyrical Voice in Contemporary Theory*. In: *Lyric Poetry beyond New Criticism*. Hg. von Chaviva Hošek und Patricia Parker. Ithaca und London 1985, S. 62. Umfassend dazu Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.

⁷⁰ Die Grundbedeutung von Prosopopöie ist »zur Person machen«, ausgehend von »πρόσωπον« (Gesicht). Vgl. auch »Die Briefe des Zurückgekehrten« (1907): »Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen. Darin steht eine Gegenwart der Seele, und so auch beim Tier«. SW XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 159; vgl. Renate Böschstein: *Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache*. In: *HjB* 1 (1993), S. 137–164.

2. *Poesis*. Auch in einem anderen Zusammenhang erlebt Lord Chandos, was er schreiben wollte, nur daß es ihm unkenntlich ist. Ihm schwebte eine Mythenallegorese vor, um sich der »unerschöpflichen Weisheit« (S. 47) der Götter- und Heroengeschichten zu bemächtigen, wobei er in die mythischen Gestalten eintauchen und sich so verwandeln würde, daß ihre Bedeutung wunderbarerweise durch ihn zur Sprache käme: »verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden« (ebd.). Das Pfingstwunder der Allegorese findet nicht statt, an seiner Stelle wird ihm eine präzise Vision zu teil: unter einem Nußbaum eine halbvolle Gießkanne »und das Wasser in ihr, das vom Schatten des Baumes finster ist, und ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert« (S. 51). Der Schwimmkäfer »auf dem Spiegel dieses Wassers« hat Bedeutung, ohne daß man eintauchen oder sich in ihn verwandeln müßte, insofern man sich, wahrnehmend oder lesend, in ihm spiegelt. Dieses Angebot geht vom »dunklen Ufer« aus, das – schon durch die Assonanz mit »rudert« – anderes bezeichnen kann als nur »die Begrenzung einer Wasserfläche unter schlechten Sichtverhältnissen«. Dadurch wird die Situation mehr als eine »Zusammensetzung von Nichtigkeiten« (ebd.), sie wird symbolisch. »Symbolismus im weiten Sinn«, notierte sich Hofmannsthal 1894, »Die uneingestanden Seelenvorgänge, die ins Kunstwerk eingewebt werden.«⁷¹ Doch schon im Wahrnehmen der Welt bilden sich Symbole, wenn eine bestimmte Gestalt sich vom unbestimmten Hintergrund abhebt als präzise Vision: »Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt.«⁷² Diese symbolische Situation erlebt Lord Chandos geradezu körperlich als heilig, die »Gegenwart des Unendlichen« (S. 52) durchschauert ihn zutiefst, und noch nach Wochen vibriert in ihm »das Nachgefühl des Wundervollen«.

3. *Philosophia*. Das Stichwort »Spiegel« kehrt geradezu überdeutlich wieder in der Erinnerung an Crassus und seine Muräne, »eine ganz kleine Anekdote, mit deutlich scharfgesehenen Details«, also gleichfalls eine präzise Vision.⁷³ Crassus' Liebe zu dem »dumpfen, rotäugigen,

⁷¹ GW RA III, S. 380.

⁷² Brief an Ernst Bernhard, anlässlich seiner Umfrage zum Prozeß der dichterischen Konzeption, vom 6. Dez. 1901. B I, S. 336.

⁷³ Ebd., S. 337.

stummen Fisch« (S. 53) funktioniert tatsächlich als »ein Spiegelbild meines Selbst, über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen« (S. 53f.), denn die ekstatischen Augenblicke übertreffen an Liebesintensität alle bisherigen Liebeserfahrungen:

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. (S. 52)

Indem Lord Chandos seine eigenen Erlebnisse in Crassus zusammengefaßt und gespiegelt sieht, öffnet sich ein Angebot zur Reflexion: die mehr oder weniger mystische Teilhabe am Zusammenhang der Welt erschöpft sich nicht in Identifikationen, wie bei den Ratten, oder in der Verehrung des Heiligen, wie beim Wasserkäfer – sie ist vor allem eine umfassende Erfahrung der Liebe, zu allem Lebendigen, selbst zum Leblosen, und zu sich selbst. Hatte der junge Autor noch aus allem möglichen Material sein »Nosce te ipsum« zusammenstellen wollen, auf dem Weg zur Selbsterkenntnis im Spiegel der ganzen Welt, so findet er sich jetzt in einer nur noch »töricht« (S. 54) zu nennenden, erkenntnislosen Art der Selbsterfahrung. Ein intensives körperliches Erleben, ein Vorgang im Hirn, ein fieberisches Denken ohne Worte, »als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte« (S. 54). Die glückhaften, ja beseligenden physiologischen Ereignisse entsprechen damit genau dem Unglück der diskursiven Ereignisse im Reden und Lesen. So führt auch der Gärungsprozeß dieser Wirbel nicht zu einer ausgesprochenen Selbst-Erkentnis, sondern »irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens« (S. 54). Dorthin, wo die Grenze des Sagbaren nicht mehr stimuliert.

Die drei markanten Beispiel für die »guten Augenblicke«, so möchte ich zusammenfassend sagen, sind Erfahrungen, die jeweils früher entworfene Schreibprojekte aufnehmen, um sie zu korrigieren; im Fließen, im Schauer, in der Gärung thematisieren sie ein Erleben, das sich selber nicht aussagen kann und unfäßlich bleibt; das aber, als Ausgesagtes, Archistategien der Poesie vorführt, insbesondere solche der Vergegenwärtigung, die Prosopopöie, das Symbolisieren, die Spiegelung. Damit hält sich sprachliche Kreativität – in einer Gestalt, die dem Ich nicht mehr gehört, keine Werkherrschaft – präsent in einer Geschichte, deren Held seinen Beruf, Worte zu machen, verliert und kündigt.

*Verwandelt sah ich schon die Dichter
und gegen sich selber den Blick gerichtet.*

Friedrich Nietzsche:
Also sprach Zarathustra (1883)

Hofmannsthals unvergleichliche Formulierung, es sei der Beruf eines Dichters, Worte zu machen, stellt allerdings den Dichter auf eine Stufe mit allen anderen Geschäftigen im Wortgewerbe. Tatsächlich durchdringen sich in den europäischen Hauptstädten um 1900 das Zeitungswesen und die literarischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen Öffentlichkeiten in einer bislang ungekannten Verdichtung. Und wenn der Dichter von seinem Beruf leben will, ist er eben auch zu »vielfachem Verkehr mit dem inferiorsten jüdischen und christlichen Zeitungsvolk« genötigt.⁷⁴ Schließlich erscheint der Chandos-Brief, wie wohl die meisten sprachlichen Kunstwerke der Zeit, zunächst in einer Zeitung, in zwei Teilen am 18. und 19. Oktober 1902 in der Berliner Tageszeitung »Der Tag«. Es zeichnet gerade diesen Text aus, daß er sich frei hält von der Medien-, Kollegen- oder Publikumsschelte, die seit der Ausgestaltung des literarischen Markts, seit der Goethezeit also,⁷⁵ traditionell zur Abgrenzung von Dichtung und Öffentlichkeit dienen. Aber es geht ihm ja auch nicht um Abgrenzung, sondern um Revision. Durchaus im Sinne Zarathustras: »Und wer von uns Dichtern hätte nicht seinen Wein verfälscht? Manch giftiger Mischmasch geschah in unsern Kellern, manches Unbeschreibliche ward da getan.«⁷⁶

Die Revision fällt in das erste Jahr von Hofmannsthals Existenz als freier Schriftsteller. Im Sommer 1901 hatte er geheiratet und das Rodauner »Fuchsschlössel« bezogen; im Dezember 1901 brach er das eingeleitete Habilitationsverfahren an der Universität Wien ab. Nun war er ganz auf seine Ressourcen als Dichter angewiesen, darunter wohl als

⁷⁴ Brief an Alfred Walter Heymel vom 24. Okt. 1910. BW Heymel I, S. 36.

⁷⁵ Das zentrale Ereignis ist der Xenienstreit im Anschluß an Schillers »Musenalmanach auf das Jahr 1797« (1796), das zentrale Dokument Herders Preisschrift von 1778 »Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten« (1781).

⁷⁶ Friedrich Nietzsche: Werke Bd. II. (Anm. 59), S. 383.

wichtigste seine Erlebnisfähigkeit. »Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe«, hatte er sich schon 1894 notiert.⁷⁷ Doch nicht nur Bilder formen das Erleben, auch die Sprache ist erlebbar. »[...] wir sprechen gern und gut und erleben im Zusammensein, im schnellen Reden manchmal halb und unbewußt sehr hübsche Dinge«, heißt es in dem frühen Brief an Felix Salten (1892).⁷⁸ Ein späteres Zeugnis aus dem Jahr 1908 übermittelt Harry Graf Kessler in seinen Tagebüchern:

Ich könnte mir gar nicht vorstellen, was die Sprache für den Dichter bedeute. Sie sei wie die Haut seines Wesens; ihm die Sprache nehmen, sei ihm fast Alles nehmen. Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn immer, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Anderer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könne, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner als je in einer Dichtung gelingen könne. Während sonst für ihn die wunderbarsten Momente diese des Selbstgesprächs, der halbawachen, halbträumenden Phantasie seien, passiere ihm jetzt das Lächerliche, daß er mit sich selber französisch rede.⁷⁹

Auf der Grenze zwischen Schlaf und Wachen gibt es für Hofmannsthal ganz offenbar ein utopisches Dichten, das nur ein Dichter erleben und sich vorstellen, aber nicht einmal ein Dichter verwirklichen kann. Dieses utopische Dichten säumt auch die »guten Augenblicke« des Lord Chandos.

In Lord Chandos hat Hofmannsthal einen Dichter erfunden, der erleben muß, wie sich ihm die Sprache versagt. Da er gleichwohl ein Dichter bleibt, bleibt ihm auch das Wissen um sich selbst, »sein tiefstes Erlebnis«, und mit ihm seine Erlebnisfähigkeit. Diese hat sich durch den Ausdrucks- und Selbstverlust verändert; anstelle eines kontinuierlichen und ich-zentrierten Weltzusammenhangs werden ihm diskontinuierliche Zusammenhangserlebnisse zuteil, in denen sein Ich, dezentriert, in Liebe aufgeht. Die poetischen Archistrategien, die er erzählend hierbei ins Spiel bringt, fallen jedoch nicht in seinen Erlebnishorizont. Statt dessen entwirft er an zwei Stellen – im Anschluß an die symbolische Situation

⁷⁷ GW RA III, S. 382.

⁷⁸ An Felix Salten, den 27. Okt. 1892. B I, S. 57.

⁷⁹ Werner Volke: Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: HB 35/36 (1987), S. 74.

mit dem Wasserkäfer und als Abschluß seines Briefes – ein utopisches Dichten: das die Cherubim niederzwingen könnte, so daß die Rückkehr ins Paradies möglich wäre (S. 52), das in der Sprache, »in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen« und in der Sprache der Toten (S. 54) zum Ausdruck käme. In dieser Gegenbewegung behauptet sich ein aktives, formenwollendes Moment gegen die Passivität des ekstatischen Erlebens. Entsprechend etwa einer späten Notiz Hofmannsthals im »Buch der Freunde« (1921): »In Er-leben ist ein aktivischer Ursinn, wie in Er-reichen, Er-eilen; aber niemand hört ihn mehr, und wir haben ein reines Passivum daraus gemacht.«⁸⁰ Entsprechend vor allem aber auch der Poetik der Goethezeit, die das künstlerische Erleben zweipolig konzipiert und poetische Ausdruckskraft, im *re-entry*, bereits zum wirkenden Bestandteil poetischer Eindrücke gemacht hatte.

In diesem Rückbezug auf die ältere klassisch-romantische Poetik zeigt sich vielleicht auch die Traditionsbindung eines Textes, der kühn die klassische Ich-Instanz der kreativen Reproduktion verabschiedet und sich damit, radikal wie kein anderer der Jahrhundertwende, dem Thema des Sprachzerfalls gestellt hat. Wenige Jahre später werden bereits die Jüngerer, so die Futuristen um 1909, aus der Dekomposition sprachlicher Zeichen poetische Funken schlagen, anstatt sich eine imaginäre Poetik zu erträumen. Und rund ein Jahrhundert später wird W. G. Sebald in »Austerlitz« (2001) von dem Zusammenbruch eines Autors erzählen, der alle Manuskripte und alles, was mit seiner Schrift bedeckt ist, in seiner Verzweiflung frei gibt zur Verwesung und unter dem Komposthaufen begräbt. Freilich, auch diese Geschichte muß erlebt, erzählt und aufgeschrieben werden.

⁸⁰ GW RA III, S. 237.

