



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Kunst und Pneuma.
Von Hofmannsthals Lyrik des Hauchs zur
Atemperformance“

Verfasserin

Mag. Dorothea Rebecca Schönsee

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ. Doz. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Die Hauptwege und Nebenwege von Hofmannsthals Lyrik des Hauchs zur Atemperformance im Feld von Kunst und Pneuma hätte ich ohne die großzügige Unterstützung meiner Eltern, ihr Vertrauen in meine Forschung und ihren Rückhalt nicht in dem beabsichtigten Maße erschließen und nachzeichnen können. Ihnen ist diese Arbeit daher zugeschrieben.

Mein ganz besonderer Dank gilt darüber hinaus der äußerst aufmerksamen Begleitung Roland Innerhofers, seiner verständnisvollen Betreuung und seinen stets im rechten Moment gesetzten feinsinnigen Impulsen, die den pneumatischen Gedankenspielen entscheidende Richtungen gewiesen haben.

Den von Friedrich Teja Bach initiierten ‚Gesprächen über Kunst‘ im Rahmen seines Privatissimums zur ästhetischen Theorie verdanke ich sehr viel, vor allem im Hinblick auf den Brückenschlag in die Atemperformances der Moderne und Gegenwart.

Besonders gedankt sei des Weiteren Michael Rohrwasser für die großzügige Bereitschaft, sich des vorliegenden ‚Gesprächs über Gedichte‘ anzunehmen.

Für ihr Engagement danke ich ebenfalls Christine Gaigg, Susanne Hochreiter und Wolfram Pichler, ferner Sergius Kodera für seine anregenden Forschungen zu dem nolanischen Magier der Renaissance Philosophie, Giordano Bruno, sowie weiters Arno Böhler für seine inspirierenden Vorträge, die immer wieder daran erinnerten, welche philosophisch intermedialen Sprünge aus der Tiefenbedeutung eines Wortes möglich sind.

Wären sich Hofmannsthal und Helmut Birkhan einmal begegnet, wäre die Germanistik vielleicht um einen großen Brief ärmer. Ihm, der aus jedem Wortzerfall eine Wurzel birgt und jedem ‚modrigen Pilz‘ einen Namen zu geben vermag, sei gedankt für die vielen erheiternden Stunden im Auftrag etymologischer Fragen.

Recht herzlich möchte ich Sabine Helmer und Robert Liebo für ihren Support danken, ebenso wie Markus Klammer, Manuel Schwembacher und Irene Fußl. Michael Friebel danke ich für den aufmunternden Austausch, David Rotter und Jan van Dieck für die Erläuterungen zu Fragen der Thermodynamik, sowie Kurt Koegel, Randy Martin und Larry Grossberg für ihren wertvollen Input im Bereich der zeitgenössischen Performance und Musik-Inszenierung.

Für erfrischende und erholsame Stunden sei gedankt Benjamin Blaikner, Gerhard Leixl und Street Life Supreme.

Mein Dank geht zudem an Jin Tang, der in der Vermittlung seiner einzigartigen Wushu-Kunst ein ständiges Vorbild zur Überwindung physischer Grenzen war, an Ralph Fischer für die sensible Begleitung auf den verschlungenen Wegen der jeweiligen Schreibphasen, sowie an alle ungenannten Wegbegleiter und Freunde, die in unzählig vielfältiger Weise den Schaffensprozess gefördert haben und auf ihre Art mit Esprit dafür gesorgt haben, dass immer wieder neuer „Sprit eine g’foan“ ist. In Wien, so habe ich mir sagen lassen, heißt das: „Der Geist ist unter uns.“ In diesem Sinne: Gratias ago für all Eure Geisterhauche...

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG	5
1. DISPARATES BEHAUCHEN ZUM UNGEHEUREN ENSEMBLE	10
1.1. Aus Hindernissen Belebung: Dialogisch entdichtende Iterationen	11
1.1.1. Zwischen Poesie und Leben: Das Fenster	13
1.1.2. Zwischen Autor und Interpret: Das Kunstwerk (Gedicht)	15
1.1.3. Zwischen Werk und Selbst: Der Leser	17
1.2. Concordia Discors. Der reinen Wolken unverhofftes Blau	18
1.2.1. Atmen als wahre Kunst des Hintergrundes. Der Tod des Tizian	19
1.2.2. Das Genie trinken: Schönheit empfangen in der Eucharistie des Werks	23
1.2.3. Inneres Hingepanntsein	26
1.2.4. Die Sprachkrise: Ersticken, das ein Atmen fordert. Chandos Manier	29
1.2.4.1. Zwänge atemloser Zustände. Leere und Fieber, Erstickung und Hast	31
1.2.4.1.1. Wirbel	33
1.2.4.2. Herzbersten als Vorbedingung des Hauchs	35
1.2.4.3. Die freie Energie des Hauchs: Die Leere verhauchen, das Fieber kühlen	37
1.3. Wurzelgeflechte. Luftwege. Im Netz des Daseins zwischen Poesie und Leben	38
1.3.1. Atmen in solchen Augenblicken ist schöpferische Gewalt	41
1.3.2. Unter der gespannten Seele: Rückkehr des Selbst im Hauch	44
1.3.2.1. Der Hauch als Ausdruck der Parousia des metaphorischen Selbst	46
1.3.2.2. Zum Sklaven der Luft als Geste des Glaubens	48
1.3.3. Hamann in Hofmannsthal. „Euer Leben ist das, was ich bin: Ein Hauch“	50
1.3.3.1. Korrespondenzen. Taumelnder Tanz und der Othem in der Nase	51
1.3.3.2. Lebensrhythmus als abgrenzende Einheit. Unendlichkeit in der Endlichkeit	53
1.3.3.3. Erdwurzel und Luftwurzel. Urheimat der Natursprache	54
1.3.3.4. Die vom Rhythmus erzeugte „innigste Zuthätigkeit“	56
1.3.3.5. “h” in nuce: Coincidentia oppositorum. Bruno, Hamann, Hofmannsthal	58
1.4. Das Selbst als Resonanzkasten. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag	63
1.4.1. Ein Hauch der Heimat	64
1.4.2. Vom Pneuma hagian zum Pneuma profetikon	68
1.4.3. Eigenblutdoping	69
1.4.4. Eroici furori im synthetischen Atemraum	71
1.4.4.1. Der magische Mensch. Via sakraler Dimension aus den Sprachspiegeln	74
1.4.4.2. Durch die „incantatio“ des Werks zur tautegorischen Wahrnehmung	77
1.5. Zusammenfassung des ersten Teils	80
2. DAS OPFER. COMMUNIO IM HAUCH	83
2.1. Die gierige Seele eines Toten, dürstend nach Blut	85
2.1.1. Das „wollende Ich“ im fauligen Dunst seiner Logosphären	86
2.1.2. Der Meister als Vampir	88
2.1.3. Das doppelt Dämonische	92

2.2.	Das eigene Wesen atmend ertasten: Das Geheimnis des Körpers	93
2.2.1.	Phonationsströme. Die Rede des Materials	95
2.2.2.	Der utopische Körper	96
2.2.3.	Potentieller Kadaver und poröses Ich	98
2.2.3.1.	Das Symbol als heiliger Bezirk des poetischen Rituals	102
2.2.4.	Leibhüllen und Totengespräche. Die Rede der stummen Dinge	103
2.2.4.1.	Das durch die Dichtung gerichtete Ich	107
2.2.4.2.	Poesie ist Kommunizieren mit dem großen Du aus erborgtem Leib heraus. Quäler und Gequälter im selben Atemzug	107
2.2.4.3.	Zwitterbildungen. Der Text als Initiation zum androgynen Selbsterleben	111
2.2.4.4.	Männlicher Ton und telesmatische Kraft. Schuler und Hofmannsthal	117
2.2.4.4.1.	Im Namen des Vaters...	118
2.3.	Die allomatische Lösung (Maack)	120
2.3.1.	Allotrope Modifikationen	126
2.3.2.	Wie hast Du mir die Poren aufgetan? Glaube. Haut. Hypnose	127
2.3.3.	Das Geheimnis der Form. Aushalt. Inhalt. Perisoma	129
2.3.3.1.	Blutvision	131
2.3.3.2.	Blutvision und Todesspiel	132
2.3.4.	Im Kraftfeld des Todes. Mit dem Fleisch fertig werden. Den Ursprung verzaubern	133
2.4.	In der Chemotaxe ihrer Leuchte. Virtuelle Nicht-Geschichte. Schuler und Klages	136
2.5.	Zusammenfassung des zweiten Teils	140
3.	ATEMPERFORMANZ	143
3.1.	Die Gewalt der Mythenbildung	143
3.1.1.	Anordnung des Stoffes gemäß der „tiefen Erotik der Form“	144
3.1.2.	Die große Kunst des antiken Hintergrundes erleben	145
3.1.3.	Durch das poröse Ich zur prophetischen Rede	147
3.1.4.	Verführt, sich auszukrampfen	149
3.2.	Unter dem Anhauch der Masken der Elfenleib der Dichtung	152
3.2.1.	Die Flut ballen, die Bewegung entfluten	155
3.2.2.	Lesend den Hauch ertasten, das „göttliche Pneuma“ befreien	157
3.2.3.	Offenen Mundes den Hauch tanzen (Sprachkritik)	159
3.3.	Kelterfest. Im Taumel der Zeremonie	163
3.3.1.	Gemeinschaft des Blutes	168
3.3.2.	Badende und Tanzende zugleich: Es ist ihnen, als wäre Bacchus unter ihnen	170
3.3.3.	Am farbigen Abglanz das Leben kontrollieren	175
3.3.3.1.	Todesnetze und Bio-Macht	176
3.3.3.2.	Emanation der mythischen Form	182
3.3.3.3.	Den Implex (Valéry) modifizieren aus dem Verborgenen des Textes	183
3.3.3.4.	In der Ambivalenz des Heiligen - die Feier ontologischer Differenz unter der Larve des Mythischen	185
3.3.3.5.	„à limite du dernier souffle“ – die azephalische Luftspiegelung des Lebens (Exkurs <i>informe</i>)	188

3.3.4.	Traumsociety (Adorno) in einer Atmosphäre des Adels	196
3.3.4.1.	Sieger im ‚Second-Life‘: Atemraub und Dichterhauch	199
3.4.	Coda: Töten, ohne zu berühren. Atemperformanz	204
3.4.1.	Beherrschung des Offenen. Mordblutgeheimnis	209
3.4.2.	Sich der Urteile entladen	212
3.4.3.	Schweben in der Wunde des Seins. Fäulnis. Transit	216
3.4.3.1.	Der Körper als Begegnungsstätte von Zuständen	218
3.4.3.2.	Erwachen des mythischen Bewusstseins	219
3.4.3.3.	Hauch als ein Ereignis des Nichts	220
3.5.	Zusammenfassung des dritten Teils	225
4.	HOFMANNSTHALS ÄSTHETIK DES HAUCHS ALS KRITIKTHEORIE FÜR DARSTELLUNGSFORMEN DES PNEUMATISCHEN IN DER KUNST NACH 1900. FAZIT, SKIZZE UND AUSBLICK	229
4.1.	Vom Hauch-Index zum performativen Atem-Implex	229
4.2.	Sakrifizielle Schwingungen	232
4.3.	Breathingness	234
4.4.	Apologie der Gewalt und ästhetische Auflösung	235
4.5.	Breathe with me. Ausblicke am Beispiel von Vito Acconci, Yves Klein, Hermann Nitsch und der „Bio-Art“ neuer Medien	235
4.5.1.	Transference Zones: Vito Acconci	236
4.5.2.	Coup de Sens und Coup de Sang. Von der Atemperformanz zur pneumatischen Skulptur	243
4.5.2.1.	Yves Klein: Sprung in die Leere	243
4.5.2.2.	Hermann Nitsch Theaterschlachtfest	247
4.5.2.3.	Hofmannsthals Hauchdialog als Chance für eine ästhetische Kritik der Moderne	254
4.5.3.	Breathe the pressure: Psychosomatic addict, insane. Walter Stern und The Prodigy. Eine postmoderne Perspektive	257
4.5.4.	Bubbles... als Zeremonie der Leere	260
	LITERATURVERZEICHNIS	262
5.	ABSTRACTS	280
5.1.	Deutsch	280
5.2.	Englisch	281
6.	LEBENS LAUF	282

Vorbemerkung

„Ein Hauch aber ist so viel. Das Athmen der Vorfrühlingsluft. Wie gering ist das Schauen gegen das Athmen.“¹ notiert Hofmannsthal im Vorfeld des erstmals im Februar 1904 in der *Neuen Rundschau* veröffentlichten *Gesprächs über Gedichte*², dem die folgende Untersuchung im Wesentlichen gewidmet ist.

Was aber meint Hofmannsthal hier genau, wenn er vom „Athmen“ spricht? Was macht den Hauch zum „Zauberwort“, wie Gabriel, einer der beiden fiktiven Gesprächspartner, Clemens gegenüber in einer früheren Fassung des Gesprächs bemerken sollte.³ Woher kommt bei Hofmannsthal die offensichtlich intensive Beschäftigung mit dem Pneumatischen?

Für eben diese Fragen ist auf biographischer Ebene Hofmannsthals Briefwechsel mit seinem Jugendfreund und Marineoffizier Edgar Karg von Bebenburg aufschlussreich:

Auch einen Brief von Dir hat mir der Hannsl (Anm: Edgars Bruder, Hannibal Karl von Bebenburg) gezeigt und mir dann geschenkt, weil ich ihn haben wollte: es ist der, wo Du die Landschaft beschreibst, wie man sie sieht, wenn man Hundswache hat, und wo Du dann sagst, dass solche Beschäftigungen der Phantasie einem den Verkehr mit wirklichen Menschen ersetzen müssen. Du weißt aber gar nicht, lieber, wie Dir in Deiner Phantasie etwas Seltenes gegeben ist, ein reiner Spiegel, das wortlose Weben aufzufassen, und in wie wenig menschlichen Köpfen ein solch reiner Spiegel ist. Ich habe ein paar Sätze aus Deinem Brief in die Arbeit hinübergenommen an der ich gerade arbeite.⁴

Es ist das *Gespräch über Gedichte*, an dem Hofmannsthal gerade arbeitet und das um die zentrale Frage kreist, wie dieses „wortlose Weben“ des Seins wahrnehmbar werden kann. Dabei kündigt er Karg gegenüber die Idee einer spiegelbildlichen Beziehung von Hauch und Gedicht an:

Während sie bei Dir die Wirklichkeit schildern, dienen sie bei mir einem Vergleich. Denn geistige Vorgänge – und von solchen handelt diese Arbeit – kann man nur durch Vergleiche, durch Spiegelbilder des Naturlebens ausdrücken.⁵

¹ Hofmannsthal, Hugo von: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 13. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. (Hg.): Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Frankfurt a. M.: Fischer 1991. Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. (Hg.): Ellen Ritter 1991, S. 326. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle SW zitiert.

² Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte* (1903). Erstdruck in: *Die neue Rundschau*. 15. Jahrgang der freien Bühne (Berlin), 1. Bd., 2. Heft, Februar 1904. Im Folgenden zitiert aus: SW XXXI, S. 74-86. Zur Editionsgeschichte siehe ebd., S. 316ff.

³ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*: Varianten. In: SW XXXI, S. 330-331.

⁴ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 11. Juli 1903. In: *Hugo von Hofmannsthal - Edgar Karg von Bebenburg. Briefwechsel*. (Hg.): Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M.: Fischer 1966, S. 203. (Im Folgenden zitiert als: BW Karg Bebenburg).

⁵ Ebd., S. 203.

Der Briefwechsel, auf den sich Hofmannsthal bezieht, datiert allerdings weit zurück, nämlich in das Jahr 1893. Edgar Karg von Bebenburg schreibt an Hofmannsthal unter der Ortsangabe: „In See Straße von Banka“ am 13. März 1893⁶:

[...] heut sind wir in einem blauen Wasser gefahren. Die ganze Situation ist mir wie ein stimmungsvolles Ölgemälde od. eine moderne englische Xmas Card vorgekommen. Die gewisse Fregatte in der Mitte, hinten niedere graue Berge, ein paar colossal dicke Haufenwolken, dann eine Strichwolke, hell-blauer Himmel, dunkelblauer See, ein Vogel, viele kleine weiße Punkte, die Segelschiffe sein sollen. – Nur die Kraxen des Künstlers haben gefehlt.⁷

Nun, dieser Künstler tritt durch Hofmannsthal hinzu. Ja, es lässt sich vielleicht sogar die Hypothese wagen, dass wenn Karg Hofmannsthal im selben Brief fragt:

In Deinen Briefen steht öfters etwas, das ich mir aber ganz genau schon so gedacht hab und doch bis jetzt nicht recht hab finden können. Gibt's für diese Eigenschaft kein griechisches od. lateinisches Wort?⁸

dass eben dieses gesuchte Wort das Pneuma sein könnte.

Die Transformation der Briefstelle Kargs lautet im Dialog Hofmannsthals dann folgendermaßen:

Was ein Vogel in der Luft für den Seemann, für den, der die Hundswache hat und allein dahleht, in den Mantel gewickelt: totenstill das schwere dunkle Meer und darüber nicht Nacht nicht Tag; [...] das ist für eine frühe dumpfe Welt der Gedanke. Wir aber sind reicher an Gedanken, als der endlose Meeresstrand an Muscheln. Was uns not tut, ist der Hauch. Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem [...] zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, [...]⁹

Es lassen sich auch in den folgenden Briefen Spuren finden, die in deutlichem Bezug zu dem sich zwischen den Gesprächspartnern Gabriel und Clemens entspinneenden, fiktiven Dialog über Gedichte stehen. Es ist daher aus meiner Sicht sehr wahrscheinlich, dass Edgar Karg von Bebenburg die Folie für die Clemens-Figur darstellt. Gabriel nimmt Clemens ähnlich an die Hand wie Hofmannsthal über die Briefe seinen Jugendfreund. Allerdings sind fixe Zuweisungen fehl am Platz. Bereits der Briefwechsel zeigt, wieviel Hofmannsthal in den Freund hineinprojiziert. Das heißt, auch im Gespräch steckt in der Clemens-Figur ebensoviel Hofmannsthal wie Karg von Bebenburg.¹⁰ Gleichzeitig wird der Lebensraum des zur See

⁶ Ebd., S. 25-31.

⁷ Ebd., S. 30.

⁸ Ebd.

⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.84-85.

¹⁰ Es lässt sich wohl in dem Verhältnis Hofmannsthal, Karg zu Bebenburg das umgekehrte Verhältnis George Hofmannsthal sehen. So wie George Hofmannsthal zu leiten versucht, leitet im Briefwechsel Hofmannsthal Karg von Bebenburg. Insofern trägt die Gabriel-Figur sowohl Züge Georges, als auch Züge Hofmannsthals, während umgekehrt die Clemens-Figur auf Karg von Bebenburg in seinem Verhältnis auf Hofmannsthal, oder aber auch auf den jungen Hofmannsthal in seinem Verhältnis zu George verweisen könnte.

fahrenden Freundes und sein Kontakt zur Natur zum unsichtbaren Hintergrund des Gesprächs.

Ein Entwurf des Gesprächs sah zunächst folgenden Wortwechsel vor:

- Gabriel: Es [das Gedicht Anm. R.S.] ist von dem Dichter, der das „Jahr der Seele“ gemacht hat.
- Clemens: Nennst Du das einen Hauch? Das und das andere? Mir scheint jetzt das Wort zu klein.
- Gabriel: Ich weiß kein größeres Zauberwort, wenn wir daliegen auf den Klippen des Lebens, fürchterliche Ebbe um uns, ist es da nicht ein Hauch.¹¹

Der Hauch der Gedichte wird für Hofmannsthal zum Trost gegen eine erstickende Leere und eine Einsamkeit des Lebens, die er zu der Einsamkeit des Seefahrers in Analogie setzt, wie Hofmannsthals Antwortbrief auf Kargs Beschreibung der malerischen See aus dem Jahr 1893 deutlich macht:

Aber vielleicht tröstet Dich eines: man hat den Zustand auch anderswo als gerade an Bord s.M.s. Saida, dieses innere Brennen und Krabbeln, dieses Gefühl der Unausgefülltheit, der Sinnlosigkeit des Daseins, dieses Nicht-zur-Ruhe-Kommen, wie wenn man nicht schlafen kann und sich im Bett herumwälzt. Ich glaub, das ist eine Kinderkrankheit der Seele. Nur wenn man lebt wie ich, zersplittert sich diese, wie jede Stimmung; wenn man in einem großen Eisenkasten auf dem leeren, lautlosen Meer herumschwimmt, wird sie stark und verschlingt einen in der Einsamkeit.¹²

Im Gespräch wird Hofmannsthal Gabriel die Worte von der Notwendigkeit des poetischen Hauchs für die Seele aussprechen lassen, den der Seemann, der Leser der Natur, ebenso brauche wie der „Leser der vielen Bücher“¹³. In einer Notiz für den nicht ausgeführten, aber angedachten zweiten Teil des Gesprächs „Der Leser“ heißt es: „Bücher im Grünen, solche zu Schiffe zu lesen.[...] Spiegel die dir das weite immer nah und das nahe immer weit zeigen: die Wirklichkeit greifst du ja ohnedies.“¹⁴

Über die zentrale Stellung, die der Dialog dem Hauch und dem Atem beimisst, entwirft das Gespräch eine Ästhetik, die gerade im Hinblick auf Tendenzen aktueller Kunstkritik interessant wird: Der Rede vom Hauch geht es explizit um die Wahrnehmung eines ‚inneren Mit-Seins‘ anderer Räume – vor allem auch anderer Räume des Eigenen, wie sie gegenwärtige Denkfiguren zur Performance stark machen. Kaum ein Text über Performance-Kunst, in dem nicht vom ‚Mit-Sein‘ des Zuschauers als eines ‚Mit-Performers‘, seiner ‚Komplizenschaft‘ oder einer ‚inneren Gespanntheit‘ und einem ‚Berührtwerden‘ vom dem, was im Raum geschieht, die Rede ist. In ihrer Hinwendung zu einer von einem atmenden

¹¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte: Varianten und Erläuterungen. In: SW XXXI, S. 330-331.

¹² Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 30 Mai 1893. In: BW Karg Bebenburg, S.31.

¹³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 21. In: SW XXXI, S.332-333.

¹⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 18. In: SW XXXI, S. 332.

Berühren geleiteten Perzeption treffen sich in vieler Hinsicht in der modernen Kunst verhandelte Ästhetiken mit derjenigen, die Hofmannsthal in diesem Gespräch entwirft.

Mein Interesse für Hofmannsthals „Aufsatz in Dialogform“¹⁵ ist zunächst durch die Hypothese geweckt worden, dass der erste Anhauch zu gegenwärtigen Diskursen zum Hauch,¹⁶ und damit auch ein Schlüssel zu ihrem Verständnis im Geist der Jahrhundertwende zu finden sei. Der Text Hofmannsthals hat mich schließlich aufgesogen. Aus einem ‚Mit-Sein‘ ist ein ‚Untertauchen‘ geworden, immer jedoch im Gefühl einer Ko-Präsenz kunstgeschichtlicher Entwicklungen, der sogenannten Postmoderne wie gegenwärtiger Bewegungen in Tanz- und Performancekunst.

Die vorliegende Arbeit, die eine Detailanalyse des Hofmannsthalschen *Gesprächs über Gedichte* unter dem Aspekt des theologisch wie philosophisch ambivalenten Pneumabegriffes anstrebt, ist also Teil eines weitgesteckten ideellen Projekts mit dem Ziel, ein Dispositiv zu entwerfen, anhand dessen Ästhetiken des Emanativen kritisch erfassbar werden.

Mit diesem Hintergedanken sind die hier vorgestellten Ergebnisse immer zu lesen. Sie möchten nicht nur der Hofmannsthal Forschung dienen, sondern auch anhand des enorm dichten und fein gesponnenen Gewebes, das Hofmannsthal in dem Gespräch in faszinierender Weise entwirft, Räume öffnen, mit Hilfe derer generell eine Kunst neu erfassbar wird, die um das Thema des Pneumatischen kreist. Ich sehe bei Hofmannsthal eine Vielzahl von Ansätzen, die möglicherweise ähnliche Dynamiken ins Werk setzen, wie aktuelle Inszenierungen des Keuchens, Blutens, Atmens.

Doch erstmal geht es darum, der Frage auf den Grund zu gehen, was es bedeutet, wenn Phänomene des Pneumatischen zu Darstellern werden oder als „Wesen der Kritik“ verortet werden.

Um eine Beeinflussung der Ergebnisse durch vorgefertigte Hypothesen so gering wie möglich zu halten, habe ich versucht, zunächst den Text sprechen zu lassen, das *Gespräch* Satz für Satz mikroskopisch zu betrachten und den daraus erwachsenden Assoziationsfeldern Raum zu geben, um so der pneumatischen Dimension des Textes selbst Platz einzuräumen.

In diesem „stets von neuem wiederholten Lesen“¹⁷ des Primärtextes ging es mir darum, zu fragen, wie ein „Gespräch“, das den Hauch zum Sprachzauber erklärt, mit diesem „Hauch“

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal. Brief an die Eltern Juni 1903. In: Hofmannsthal: Briefe 1900-1909. Wien: Bermann-Fischer 1937. S.115. zit. nach: Ders. Gespräch über Gedichte Erläuterungen. In: SW XXXI, S.336.

¹⁶ Diese Diskurse wurden u.a. im Jahr 2007 in einem interessanten Symposium an der Tate Modern London verhandelt: Take a Deep Breath. A Symposium at Tate Modern. Starr Auditorium, 15. – 17.11.2007. Das Programm ist abrufbar unter: <http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/11254.htm> (4.6.2010).

¹⁷ Damit also eine „Methode des Studiums“ anwendend, die „ein unaufhörliches, stets von neuem wiederholtes Lesen“ - wie es Friedrich von Schlegel für die Bildung eines „Kunstgefühls“ und „Kunsturtheils“ für

umgeht. Auffällig ist die besondere Weise der Verschränkung von Form und Inhalt. Der kompositorische Aufbau folgt einem zyklischen Prinzip, welches das Thema der Atmung strukturell aufgreift. Es werden Grundoppositionen aufgebaut und innerhalb dreier Zyklen so wiederholt, dass sie in der kreisenden Bewegung des Dialogs entdichtet werden. Das Gespräch enthält nicht nur inhaltlich, sondern auch formal eine „Philosophie der Komposition“¹⁸, die immanent mit dem Begriff des Pneumatischen verbunden wird.

Der Gang der folgenden Untersuchung versucht, die strukturelle Gliederung des Gesprächs formal in der eigenen Gliederung abzubilden. Das heißt, dass z.B. die Abschnitte 1.1.3 und 1.3 des ersten Teils, sowie 2.3 des zweiten Teils und 3.3. des dritten Teils dieser Untersuchung auch von der textanalytischen Seite her in direkter Korrespondenz stehen.

Es ist mir ein Anliegen zu zeigen, dass die einzelnen Textstellen des *Gesprächs* erst durch ein Zusammendenken der ihnen korrespondenten strukturellen Sinneinheit, wie ein musikalischer Akkord, ihre volle Bedeutung entfalten. Hofmannsthal selbst hat den Dialog eher als „Dichtung“, denn als „Aufsatz“ verstanden wissen wollen.¹⁹

Es zeigt sich, dass für ihn im Wesen der Kritik von Dichtung bereits ein dichterisches Moment liegt. Es bedeutet, die Worte zu öffnen und ihnen das zu entlocken, was Hofmannsthal in einer Tagebuchaufzeichnung vom 6. März 1893 das „göttliche Pneuma“ nennt:

Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma, der Wahrheit. Götzendienst, Anbetung eines eidolon, Sinnbildes, das einmal für einen Menschen lebendig war, Mirakel gewirkt hat, durchflammende Offenbarung des göttlichen Geheimnisses der Welt gewesen ist; solche eidola sind die Begriffe der Sprache. Sie sind für gewöhnlich nicht heiliger als Götzenbilder, nicht wahrhaftiger „reich“ als eine vergrabene Urne, nicht wahrhaftiger „stark“ als ein vergrabenes Schwert. Alles was ist, ist, Sein und Bedeuten ist eins, folglich ist alles Seiende Symbol.²⁰

notwendig erachtet: Friedrich von Schlegel: Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert von Friedrich Schlegel. Erster Theil. Leipzig: Juniusische Buchhandlung 1804, S. 21-23.

¹⁸ Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. (Hg.): Dieter Wellershoff. Erster Band. Wiesbaden: Limes 1959, S. 496.

¹⁹ Brief an Oscar Bie vom 9. Oktober 1903 In: BW Hugo von Hofmannsthal – Oscar Bie. In: S. Fischer Almanach 87. Frankfurt a. M. 1973, S. 71. zit. nach: SW XXXI, S. 337.

²⁰ Tagebuchaufzeichnung vom 6. Oktober 1893. In: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. (Hg.): Herbert Steiner Bd.: Aufzeichnungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 1959, S. 105-106. Bzw. In: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. (Hg.): Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: 1979f. Bd. 10: Reden und Aufsätze 3: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889-1929.: Aufzeichnungen aus dem Nachlass datiert für 1894-1895, S. 390-391.

Lesen wird bei Hofmannsthal zu einer Sprachkritik, deren Ziel jedoch eine „Verzauberung“ der Welt ist, ein symbolisches, ja im Sinne Schellings ein „tautegorisches“²¹ Aufschließen des „Seienden“. Welches „Pneuma“ verschließt jedoch bei Hofmannsthal das Zauberwort des „Hauchs“? Dieses „versiegelte Gefängnis“ möchte ich nun zu öffnen versuchen.

1. Disparates behauchen zum ungeheuren Ensemble

Die ‚Feier des Hauchs‘, wie sie Gabriel im *Gespräch über Gedichte* eigentlich vornimmt, steht in enger Verbindung mit einem Erleben von extremer Nähe wie extremer Ferne als Gefahrenzonen. Der Hauch der Dichtung, ihre pneumatische Dimension, wird, das zeigt Clemens’ Ausruf in eben jener Textvariante, in der Gabriel vom Hauch als Zauberwort spricht, zur Zone der Sicherheit für den Leser. Ein im Gedicht generiertes ungeheures Ensemble der Gegensätze, ein Weder-Noch von Nähe und Distanz, wird zum Besonderen der dichterischen Leseerfahrung:

- Clemens: Es ist so groß, dass ich zum ersten Mal ein Wort verstehe, das Hebbel gesagt hat: Dichten heißt Welt und Dasein um sich ziehen wie einen Mantel, so festen Griffes es um sich ziehen, dass uns das Nächste und Fernste gleichmäßig erwärmt. Von wem ist es?
- Gabriel: Es ist von dem Dichter, der das „Jahr der Seele“ gemacht hat.
- Clemens: Nennst du das einen Hauch? Das und das andere? Mir scheint jetzt das Wort zu klein.
- Gabriel: Ich weiß kein größeres Zauberwort, wenn wir daliegen auf den Klippen des Lebens, fürchterliche Ebbe um uns, ist es da nicht wie ein Hauch.²²

Der Hauch der Dichtung in seiner verhüllenden Qualität leistet eben dies: Das Nächste und Fernste wird gleichmäßig erwärmt; ein zuviel der Distanz, aber auch ein völliger Distanzverlust wird in eine dynamische Paradoxie gesetzt. Ziel des sich zwischen Gabriel und Clemens entspannenden Dialogs ist es, zu einer Wahrnehmung zu finden, die immer neue geheimnisvolle „Ensembles“²³ erlebbar macht.

Das Konzept des Ensembles, das im *Gespräch über Gedichte* besonders auch formal zum Tragen kommt, erläutert Hofmannsthal in dem Vortrag *Shakespeares Könige und große Herren* aus dem Jahr 1905:

²¹ Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: Einleitung in die Philosophie der Mythologie. In: Sämtliche Werke, (Hg.): Karl Friedrich August Schelling. Band 11. Stuttgart, Augsburg: Cotta'scher Verlag 1856, S.195-196.

²² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Varianten. In: SW XXXI, S.330-331 Dieses Hebbel Zitat taucht nochmals im *Dichter und diese Zeit* auf: SW XXXIII, S.136.

²³ „Die Nähe ist so geheimnisvoll wie die Ferne.“ schreibt Hofmannsthal in: Shakespeares Könige und große Herren. Erstdruck in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 41 (1905) Hier zit. nach: SW XXXIII: Reden und Aufsätze II. (Hg.): Ellen Ritter und Konrad Heumann. Frankfurt: S Fischer. 2009, S. 86.

Ein Ensemble, worin der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben ist, insofern eines um des andern willen da ist, das Große um des Kleinen willen, das Finstere um des Hellen willen, eines das andere sucht, eines das andere betont und dämpft, färbt und entfärbt, und für die Seele schließlich nur das Ganze da ist, das unzerlegbare, ungreifbare, unwägbare Ganze. Die Atmosphäre des Frühlings zu zerlegen, war immer die Leidenschaft der lyrischen Dichter. Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble.²⁴

Eine wichtige Bedingung, um dieses Ensemble herbeiführen zu können, besteht darin, jegliche Widerstände, die die Grenze zwischen „Nächstem“ und „Fernsten“, zwischen „Welt“ und „Dasein“ markieren, durchlässig zu machen.

Diesen Barrieren und ihrer Überwindung gilt das besondere Augenmerk Hofmannsthals im *Gespräch über Gedichte*.

1.1. Aus Hindernissen Belebung: Dialogisch entdichtende Iterationen

Das Gespräch folgt einem Dreischritt. Teil eins²⁵ und zwei²⁶ stehen parallel auf einer sich gegenseitig abbildenden Wiederholungsschleife, während drei²⁷ in einer Coda nochmal beide Schritte durchläuft. Strukturell bildet das Gespräch die Figur einer Lemniskate ab.²⁸ Dabei wird jeweils hereingeholt, was über den zu überwindenden Widerstand ausgeblendet wurde. Erst die wiederholende Differenzerfahrung, die Iteration, ermöglicht es, ein Ganzes zu erfassen. Auf einer Makroebene zeichnet der Text über die Parallelführung der ersten beiden Sinnabschnitte eine Atembewegung nach: Ein- und Ausatmen öffnen sich im Ganzen des Hauchs.

Über das semantische Feld des Hauchs, das als strukturgebende Analogie eingesetzt wird, leitet das Gespräch den Leser zu einer Wahrnehmung, die aus dem Gesichtsfeld heraus und

²⁴ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S.85.

²⁵ Ich teile das Gespräch in folgende Sinnabschnitte ein: Teil I: SW XXXI, S.74-80, Z.10 Dabei ist allerdings zu beachten, dass es eine Phase des Übergangs gibt. Zwischen Teil I und II stellt diesen Übergang bei Hofmannsthal das Hebbel Gedicht *Sie sehen sich nicht wieder* dar. Übergang: S.78, Z.20-S.80, Z.10.

²⁶ Teil II: ebd. S.80, Z.11-82, Z. 8. Die Phase des Übergangs, eine Art Coda zum Gleichnis, setzt hier meiner Ansicht nach mit Clemens Frage nach dem „Wirklichen“ und der darauf folgenden „Pause“ ein: S.81, Z.30-82, Z.8.

²⁷ Teil III: ebd. S.82, Z.9 – S.86 Z.40. Auch hier ließe sich wieder ein Übergang zu dem konzipierten eigentlichen zweiten Teil des Gesprächs zum Leser ausmachen von: S.84, Z.24- Ende, wobei: S.81, Z.31 und S.86, Z.13-14 als Ensemble gedacht werden müssen.

²⁸ Der posthum erschienene sehr interessante Aufsatz von Gerhart Baumann unter dem Titel: *Continuität in der Vergänglichkeit „... von nichts ausgeschlossen“* versucht eine Studie über die „Terzinen“ mit dem Motiv des Hauchs/Atems bei Hofmannsthal zu verbinden. Es wäre zu überlegen, ob neben der Lemniskatenbewegung nicht überhaupt ein grundlegendes Stilverfahren bei Hofmannsthal die Terzine ist, dem ein sich in Terzinen erschließendes Ich-Gefühl entspringt. Vgl.: Baumann, Gerhart: *Continuität in der Vergänglichkeit „... von nichts ausgeschlossen“*. In: Hofmannsthal Jahrbuch 15 (2007), S.223-239, besonders S.224.

hinein in eine physisch sinnliche Rezeption führt. Bereits der erste kurze Teil des Gesprächs legt die wesentlichen Dichotomien und den sie jeweils trennenden wie vereinenden Mittelpunkt, eben die Struktur führende Trias, fest: Da ist zunächst das Fenster, das Poesie und Leben (Natur und Kultur) trennt, dann zweitens das Kunstwerk selbst, das zwischen die scheinbar unüberwindbare Kluft von Dichter und Leser, beziehungsweise innerhalb der Dialogform zwischen Autor und Interpret tritt, und drittens wird der Leser selbst zu einem zu ‚entdichtenden‘ Widerstand. Der Leser bewegt sich während des Rezeptionsvorgangs zwischen seinem eigenen Erfahrungshorizont und dem lyrischen Ich des Werks.

An diesem Weg vom Naturraum aus hin zu einem Leseraum im Dreischritt von Fenster, Kunstwerk, Leser zeigt sich bereits die Gesamtstruktur des Textes:

In der ästhetischen Funktionsreihe wird immer ein weiterer Agent zum neuen Ausgangspunkt der Betrachtung. Dabei geht der Weg von Außen nach Innen, vom Leben zur Poesie, findet einen Kreuzungspunkt in der Verschränkung von Dichter und Leser und führt von hier zurück zum Werk, zugleich aber auch zu einer Betrachtung des „Selbst“.

In dieser Bewegung wird schließlich alles Widerständige (Fenster, Kunstwerk, Ich) an den Rand gedrückt, die Grenzlinie zwischen den Dichotomien gewaltsam zu einem Raum geweitet. Ziel ist es, in einem poetischen Weg, an dem der Leser wesentlich beteiligt wird, ein leeres Zentrum zu kreieren, das einem ‚Kunst-Atem‘ als Ventil dienen kann. Die entleerte Mitte wird schließlich zu einer künstlich geschaffenen Lunge, die dem krisengeschüttelten Leser ein Organ anbietet, durch das er in der Coda von neuem Atem schöpfen kann. Hindernisse werden zur Belebung.²⁹

²⁹ „Wir sind überall, immerfort gehemmt und immerfort kommen wir über Hemmungen hinweg. Sie gehören zu unseren fruchtbarsten Lebensbedingungen. [...] Das Meer trennend, aber verbindend. Der Berg dräuend aber kräftigend. Überall der partielle Tod die Wurzel des Lebens. Aus Hindernissen Belebung.“: Hofmannsthal. Aufzeichnung vom 25. August 1911 In: GW Reden und Aufsätze 3, S.509.

1.1.1. Zwischen Poesie und Leben: Das Fenster

Gabriel: Ich habe dir hier aufs Fenster einen Band Gedichte gelegt.

Clemens: Keats?

Gabriel: Nein, es sind deutsche Gedichte.
Sie bilden eine Einheit, so sind sie angeordnet.

Das Ganze heißt „Das Jahr der Seele“.

Da ist der Herbst. Es beginnt mit dem Herbst.
Die Wespen mit den goldengrünen Schuppen
Sind von verschlossnen Kelchen fortgeflogen,

[...]

Clemens: Das ist der Herbst. Aber lies ein Ganzes oder gar nichts.

Gabriel: Kannst du zuhören?

Komm in den totgesagten Park und schau:³⁰

Als erstes Element des Widerstandes im Text fungiert das Fenster³¹. Gabriel eröffnet das Gespräch, sich an Clemens wendend: „Ich habe dir hier aufs Fenster einen Band Gedichte gelegt.“

Es handelt sich um Georges *Jahr der Seele*.³² Während die Natur hinter der Fensterscheibe dem Gesprächsraum fern bleiben muss, stürzt jetzt also ihr poetisierter Kreislauf über die Anthologie im Zeitraffer herein; das ganze Jahr in einem Band. Mit einer Ausnahme: Bei George fehlt der Frühling. Dies ist von George aus wahrscheinlich als Révérence vor Hölderlins *Menons Klagen um Diotima*³³ zu verstehen, aus dessen letztem Vers der Titel *Jahr der Seele* entlehnt ist.³⁴ Der Frühling (der Seele) würde demnach bereits immer schon aus dem Hintergrund in die Anthologie hineinscheinen.³⁵ Gabriel betont dann auch bei

³⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74.

³¹ Zu dem Thema des Fensters als zentralem Motiv innerhalb des Gesamtwerks Hofmannsthals weiterführend: Reid, James H: „Draußen sind wir zu finden...“ – The Development of a Hofmannsthal Symbol. In: German Life & Letters 27 (1973/74) 1-3, S. 35-51. Hinweisen möchte ich auch auf die Interpretation des Fensters von Rosalind Krauss als eines polysyemen, komplexen Zeichens, innerhalb dessen das Fenstergitter „-das Raster – uns hilft, diese Matrix zu erkennen und in den Blick zu rücken.“ Demnach seien die Gitterstäbe bei den Symbolisten, bei denen das Fenster sowohl als durchsichtig wie als undurchsichtig verstanden werden könne und somit immer auch die Semantik des Spiegels übernehme, das „Symbol des symbolistischen Kunstwerks“: Rosalind E. Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Hrsg. und mit einem Vorw. von Herta Wolf. Aus dem Amerikan. von Jörg Heininger. Amsterdam; Dresden; Verl. d. Kunst, 2000 (Geschichte und Theorie der Fotografie; Bd.2), S. 59-60. zuerst erschienen 1985.

³² George, Stefan: Das Jahr der Seele. Band IV der Gesamt-Ausgabe der Werke: Berlin: Georg Bondi 1928. Erstdruck: Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst November 1897.

³³ Hölderlin, Friedrich: Menons Klagen um Diotima (1801) u.a. In: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Gedichte und Hyperion. (Hg.): Jochen Schmidt. Frankfurt a.M.: Insel 1999, S.267-272.

³⁴ Hölderlins *Menons Klagen an Diotima* liegen wie ein unsichtbares Netz nicht nur im *Jahr der Seele* sondern in besonderer Weise auch unter dem *Gespräch über Gedichte*. Es würde jedoch einer eigenen, nur der Hölderlin Bezüge gewidmeten Arbeit bedürfen, um die vielen Referenzen herauszuarbeiten.

³⁵ Eine andere besonders auch für den letzten Teil des *Gesprächs* interessante mögliche Referenzquelle Georges, könnten die Rückertübertragungen Rückerts von Rumi sein, insbesondere das Ghasel: *Komm, oh Frühling meiner Seele*. (In: Rückert, Friedrich: Gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden. Fünfter Band. Frankfurt am Main: J.D Sauerländers. 1868, S. 203). Für Hofmannsthal war Rumi nachweislich bedeutsam: vgl. SW VII, S.494, Anmerkungen zu Elektra, ebenso für Bahr, möglicherweise dementsprechend auch für George.

Hofmannsthal, wohl in Anspielung an diese Lücke: „Es beginnt mit dem Herbst.“ In seinem, den zweiten Teil des Gesprächs eröffnenden Gleichnis vom „ersten, der opferte“, wird Gabriel jedoch implizit die Zeit des Frühlingsopfers in den Text zurückbringen.

Form und Inhalt gehen eine dynamische Verbindung ein: Tiefenstrukturelle wie inhaltliche Auslassungen werden ins Gespräch zurückgeholt und so Disparates in ein harmonisches Ensemble gebracht, während in einer Art Gegenbewegung feste Widerstände wie das Fenster ‚ent-dichtet‘ werden.

Im Anfang trennt das transparente Glas nicht nur den Naturaußenraum vom Gesprächsraum, sondern auch die impliziten Dichterräume. Das Fenster markiert also zunächst über die räumliche Zäsur hinaus eine Zeitzäsur auf drei Ebenen: Draußen bleibt erstens das bereits durch George ausgegrenzte Hölderlinsche „Jahr“, zweitens der Georgische Kreislauf (*Das Jahr der Seele*), nachdem er ja nur fragmentarisch im „fremden“ Gesprächstext steht, und drittens natürlich die Realzeit des Gesprächs, das ja letztlich im künstlichen Raum des Textes stattfindet.

Mit seinem Hinweis auf das Fenster eröffnet Gabriel also das Gespräch zugleich mit einem Verweis auf einen „entzeitlichten“ Raum. Das bedeutet in der Folge, dass es sich hier auch um eine Schwelle zu einem von den Gefahren der Natur wie vom Verfall geschützten Raum handelt.

Im nächsten Schritt wird jedoch das Gespräch, das sich bereits im ersten Teil der Natur zuwendet, hereinziehen, was das Fenster zunächst ausblendet.³⁶ Während die Gedichtrezitation, das Vor-lesen, und die Unterhaltung darüber alternieren, wird die Möglichkeit einer Außenperspektive zugelassen, die besonders der Intention des lyrischen Ichs des *Komm in den totgesagten Park und schau* zuwiderläuft.

Die gewählte Dialogform überwindet also strukturell bereits die Gegensätze: Im Gespräch wird die im Fenster symbolisierte Barriere zwischen poetischer und reeller Dimension durchbrochen, so dass sich Poesie und Leben verbinden können. Lebenswirklicher wie poetischer Raum fügen sich zu einem Ensemble. Damit wird sowohl die Einheit³⁷ des

³⁶ Bettina Rutsch betont in ihren Ausführungen zum *Gespräch über Gedichte* in Bezug auf das Fenster dessen Transparenz in der Funktion eines verbindenden Elements. Damit übersieht sie aus meiner Sicht die wichtige Trennungs/Schutzfunktion des Fensters. Sie geht dementsprechend nicht auf die wichtige Verwandlungsbewegung im Gespräch ein, in der eben das Glas „schmilzt“. Rutsch, Bettina: *Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes. Wort Gebärde Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt am Main, Wien: Lang: 1998. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1675), S.261.

³⁷ „Clemens: Keats? Gabriel: Nein, es sind deutsche Gedichte. Sie bilden eine Einheit.“: Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S.74.

Gedichtzyklus wie die des geschlossenen Gedichts (Clemens: „Aber lies ein Ganzes oder gar nichts“³⁸) im Dialog transzendiert und erweitert.

1.1.2. Zwischen Autor und Interpret: Das Kunstwerk (Gedicht)

Gabriel: Kannst du zuhören?
Komm in den totgesagten Park und schau:
[...]
Clemens: Es ist schön. Es atmet den Herbst.³⁹

Im nächsten Gesprächswechsel steht nun das jeweils diskutierte Gedicht, analog zum Fenster, als trennendes Element zwischen zwei Zeit- wie Sinnebenen. Das im Folgenden von Gabriel rezitierte *Komm in den totgesagten Park und schau* wird in den Dialog eingebettet und steht so als Werk zwischen der Autorintention (und damit der „Praeexistenz“⁴⁰ des Werkes) und der Interpretation des Lesers (seiner ‚Postexistenz‘).

Dies kommt besonders in der Entgegensetzung von Schauen und Hören zum Ausdruck, die zwischen den Textebenen aufgebaut wird. Bereits hier fließt sinngemäß Hofmannsthals Notiz „Wie gering ist das Schauen gegen das Athmen“⁴¹ in den Text ein.

Gabriels Frage an Clemens „Kannst Du zuhören“? und der sofort darauf folgende erste Vers, das: „Komm in den totgesagten Park und schau“, stehen scharf gegeneinander.

Die antithetische Stellung dieser beiden Sätze erinnert an die aus dem barocken Manierismus bekannte rhetorische Figur der *acutezza*⁴² und enthält eine ähnliche Intention. Denn in dem scharfen Aufeinandertreffen von Hören und Schauen wird die Differenz von Werkintention und Interpretation für einen kurzen Bruchteil offenbar. Erst im dialogischen Austausch von Hören und Lesen (Schauen) wird das „Totgesagte“ lebendig.

Gabriel fordert im Gegensatz zum lyrischen Ich Georges ein hörendes Schauen von Clemens. Dies hat auch ästhetische Konsequenzen. Denn das Schöne liegt für Clemens nicht in der

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Dieser bei Hofmannsthal so wichtige Begriff taucht zwar zuerst 1916 in *Ad me Ipsum* auf, ist inhaltlich aber bereits auf das vorliegende Gespräch anwendbar: vgl.: Hofmannsthal: *Ad me ipsum* (1916-1929) In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S.599-629, S. 600 u.a. (bzw: In: *Aufzeichnungen* (Hg.) H. Steiner 1959, S. 213-223, S.216 u.a.)

⁴¹ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 13. In: *SW XXXI*, S.326.

⁴² Vgl. Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Hamburg: Rowohlt 1957(= rde 50/51), S.13. Zum Problem der *acutezza* auch: Roland Bernecker: *Acutezza*. Überlegungen zu einem Sprachphänomen des Barock. In: Gabriele Berkenbusch und Christine Bierbach u.a. (Hg.): *Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Brigitte Schlieben-Lange zum 50. Geburtstag von ihren Schülerinnen und Schülern überreicht*. Tübingen: Gunter Narr 1994, S.49-69.

stillen Betrachtung des vom Gedicht gezeichneten Bild des Gartens, sondern offensichtlich in einem direkten sinnlich-leiblichen Nachvollzug der lyrischen Stimmung, die er mit der eigenen Erfahrung verbindet. Seine Empfindung widersetzt sich einem gelenkten Schauen, wie es das lyrische Ich Georges hier vorschlägt.

Während sich gedichtimmanent bei George der arkadische *hortus conclusus* erst durch diesen „schönen“ beziehungsweise schön geleiteten Blick gegenüber dem drohenden Verfall behaupten kann, muss Schönheit für Clemens anscheinend gar nicht zur Anschauung gebracht werden. An Stelle des gelenkten Urteils tritt nämlich eine Erfahrung des ‚Mit-Atmens‘:

In großer Nähe zu Klages, der in seiner kurzen Schrift von 1902 zu George und dort im Speziellen zu *Hymnen Pilgerfahrten Algabal* bemerkt: „Erdodem dunstet an diesen Versen, die man atmen und schmecken mag[...]“⁴³, lässt Hofmannsthal Clemens ausrufen: „Es ist schön. Es atmet den Herbst“.⁴⁴ Ein Eintauchen in das Werk, um sich von Innen heraus vom Autor-Genie die Welt des Schönen zeigen zu lassen, verliert seinen zwingenden Charakter. Es geht eher um eine atmende Begegnung mit der ins Werk gelegten Stimmung.

Bereits hier kündigt sich an, dass das *Gespräch* nicht nur eine Anerkennung Georges, sondern auch eine feine George Kritik enthält. Bekanntlich gilt für dessen lyrisches Ich: „Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme“.⁴⁵

Die Reaktion von Clemens, sein Ausruf „Es atmet den Herbst“, steht dazu im Widerspruch. Indem er dem poetischen Garten (s)eine Naturempfindung im nachvollziehenden „Einatmen“ hinzufügt, verweist er zugleich auf den Mangel des ästhetischen Gartenexperiments Georges. Dagegen zeigt das *Gespräch*: Erst in der ergänzenden Stimmung wird die Schranke des Kunstwerks in seiner Position zwischen seinem Weltbezug und den Dialogpartnern geöffnet. Über das Gedicht (Georges) spannt der Text Hofmannsthals also einen dialogischen Bogen. Der Garten braucht sehr wohl Luft und Wärme, nämlich den Leser, der ihn im inneren Gespräch, und das bedeutet bei Hofmannsthal im atmenden Austausch, belebt.

⁴³ Klages, Ludwig: Stefan George. Mit Bildnis. Zeichnung von Curt Stöving. Berlin: Georg Bondi 1902, S.36. Diese Schrift bietet eine weitere interessante und aufschlussreiche Quelle für das *Gespräch über Gedichte*.

⁴⁴ Dazu bemerkt Robert Vilain in seiner Studie: *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford: Clarendon Press 2000. (Oxford modern languages and literatur monographs): “Clemens’ deceptively simple statement „es ist schön“ captures what for the Symbolist Charles Morice was the essence of poetry: “la poésie n’a pas d’autre essentiel et naturel objet que la beauté“, as Hofmannsthal noted from Huret’s *Enquête* in 1892.” S. 294. Zur Beziehung zwischen Hofmannsthal und Maurice vergleiche außerdem: Ebd., S.106f. Genau diesen Satz von Clemens: „Es ist schön [...]“ kommentiert außerdem Bettina Rutsch (1998), S. 261-262. Sie verweist auf die ein Jahr vor der Entstehung des Gesprächs gehaltene Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński, in der über die „Anerkennung, dass ein Ding, gleich ob Naturerscheinung oder Kunstwerk, „schön“ sei, ein durchaus nicht ungefährlicher Anspruch des Schönen an das Individuum“ zum Ausdruck komme.“: Rutsch (1998), S.262.

⁴⁵ Stefan George: mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme In: *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. Gesamtausgabe der Werke. Band 2, Berlin: Georg Bondi 1928, S. 95-96. Erstdruck unter dem Titel „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal“: Berlin: Georg Bondi November 1898.

Die Spannung zwischen einer im Schaffensprozess des Gedichts entwickelten Autorintention und dessen Interpretation im Werkgebrauch wird im Gespräch vermittelt. Anstatt sich vom lyrischen Ich an die Hand nehmen zu lassen, um die Luft eines kalten Ästhetizismus zu atmen, lässt Hofmannsthal seine Rezipienten aus dem Gedicht heraustreten, um uns von dort im individuell privatem ‚Atmen‘ seine Gefühls- und Erfahrungswelt an das Gedicht heranzutragen. Damit füllt sich das Werk selbst mit neuem Leben.

1.1.3. Zwischen Werk und Selbst: Der Leser

Clemens: Es ist schön. Es atmet den Herbst⁴⁶

Im Heraustreten aus dem Gedicht, zu dem der Dialog nötigt, wird in einem dritten Schritt der Rezipient selbst zur Barriere. Die Idee einer Selbstbetrachtung, die besonders im Gleichnisteil von Bedeutung sein wird, ist bereits in der Gesprächsform angelegt. Die Vorstellung eines Lesens als ‚Mitatmen‘ mit dem Gedicht und das synchrone Reden über diesen Prozess verlangt von den Dialogpartnern, sich immer als ein Vielfaches wahrzunehmen; sich emphatisch in das lyrische Ich einzufühlen, gleichzeitig aber auch die ins Gedicht gelegten Stimmungen mit eigenen Erlebnissen zu verknüpfen. Der Dialog darüber bringt dieses Vielfache zum Bewusstsein. Gleichzeitig wird es so möglich, in ein Gespräch mit dem Gedicht zu treten.

Im ‚Mitatmen‘ stellt Clemens sich selbst in einen Schwellenraum. Funktional steht er nun an Stelle des Fensters: Nämlich zwischen poetisierter, künstlicher Natur und seinem real faktischen ‚Leben‘. Das Gespräch kriecht in gewisserweise einen Atemraum, der diesen Zwiespalt öffnet. Es besteht nun eine Spannung zwischen Virtualität und Aktualität.

⁴⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.74.

1.2. Concordia Discors. Der reinen Wolken unverhofftes Blau

Clemens: Es ist schön. Es atmet den Herbst.
Obwohl es kühn ist, zu sagen,
„der reinen Wolken unverhofftes Blau“,
[...].
Goethe hätte dies „reiner Wolken“ geliebt.
Und „unverhofftes Blau“ ist tadellos.
Es ist schön.⁴⁷

Im nächsten Schritt wird eben jener (Null)-Punkt markiert, an dem sich das Gedicht dem Anderen gegenüber öffnet. Dies ist der Ort, an dem die Gegensätze aufeinanderprallen.

Clemens fokussiert im Nachsinnen auf Georges Gedicht das Bild der Wolke: „Obwohl es kühn ist, zu sagen, „der reinen Wolken „unverhofftes Blau““⁴⁸ Er entlarvt den Ausdruck als Widerspruch in sich:

[...], da diese Buchten von sehnsuchterregendem sommerhaften Blau ja *zwischen* den Wolken sind. Aber freilich nur an den Rändern *reiner* Wolken. Nirgends sonst auf dem ganzen verschlissenen rauhen Gefilde des herbstlichen Himmels. [Herv. d. Orig.]⁴⁹

Über diese *concordia discors*, der „Ränder reiner Wolken“, die ihr „sommerhaftes Blau“ ‚entbergen‘, öffnet das Gedicht eine Ellipse, in die Clemens sein „Es ist schön. Es atmet den Herbst“ hineinatmen kann. Clemens macht damit auf die Kraft, der aus dem Manierismus bekannten rhetorischen Trope der *concordia discors* aufmerksam. Es ist eine Methode die, wie Hocke bemerkt, diejenige Baudelaires invertiere (*discordia concors*):

Solche „Correspondances“ entdeckten die Manieristen der anders verfahrenen *concordia discors* nicht etwa, indem sie nicht von einem allegorisch „Einen“ ausgingen, sondern in den „disparaten Wundern“ der Magie und vor allem in ihren „Zeichen“, auch in einem neuen Chiffrensystem der Sprache. Die getrennten „Künste“: Dichtung, bildende Kunst, Musik sind [...] ursprünglich „ein Eines“ gewesen.⁵⁰

Eben an diesem tropischen Ort der disparaten Wunder setzt Hofmannsthal nun also ebenfalls an. „Diese Buchten“, die „zwischen den Wolken sind“, deuten über den Innenraum des Gedichts wie über die Gesprächssituation hinaus und verweisen auf einen Zwischenraum. Es ist eben jener Zwischenraum, (ein Raum, der letztlich zwischen Hauch und Atem schwingen wird, zwischen „unverhofftem“ und „himmlischem“), in welchem Hofmannsthal seine neue Chiffrenschrift der Sprache als einer magischen Sprache verortet wissen will.

⁴⁷ Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Hocke (1957), S.155.

Im Hindeuten auf die Trope durchbrechen Clemens und Gabriel das Fensterglas. Der von Außen nach Innen führende Weg wird an dieser Stelle umgekehrt. Der Blick öffnet sich nach Außen.⁵¹ Die Wahrnehmung eines neuen Raumes wird mit Hilfe der tropischen Figur möglich.

1.2.1. Atmen als wahre Kunst des Hintergrundes. Der Tod des Tizian

Clemens: [...], da diese Buchten von sehnsuchterregendem sommerhaften Blau ja
zwischen den Wolken sind.

Aber freilich nur an den Rändern reiner Wolken.
Nirgends sonst auf dem ganzen verschlissenen rauhen Gefilde
des herbstlichen Himmels.⁵²

Wie bedeutend diese Trope der *concordia discors*, besonders auch im Hinblick auf das Pneumatische im Gesamtwerk Hofmannsthals ist, zeigt ein Vergleich mit dem *Tod des Tizian*.⁵³ Was Clemens und Gabriel in ihrem kurzen ‚Wolkengespräch‘⁵⁴ bemerken, verweist zurück auf die ‚Kunst des Hintergrundes‘ wie sie im 1892, also knapp 10 Jahre vor diesem Gespräch entstandenen *Tod des Tizian* nur Tizian, der ‚wahre Künstler‘, beherrscht.⁵⁵

⁵¹ Wobei auch dieses Außen ein gedoppeltes Außen ist: Es handelt sich eben nicht nur um die Natur, sondern zugleich um den literarischen Außenraum, was in Gabriels Nebenbemerkung: „Goethe hätte dies „reiner Wolken“ geliebt“ zum Ausdruck kommt.

⁵² Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74.

⁵³ Die Verbindung zwischen diesen immerhin doch 11 Jahre auseinander liegenden Texten ist nicht nur motivisch gerechtfertigt. So bemerkt bereits Vilain: „The rootedness of Das Gespräch über Gedichte in the thinking and practice of the early 1890s is made evident again.“ Nämlich durch das einleitende Hebbel Zitat, das auf Hofmannsthals Beschäftigung mit Hebbel aus dem Jahr 1890 deutet. s. Vilain (2000), S.75. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, dass die neuerliche Beschäftigung mit dem im August 1892 beginnenden Briefwechsel mit Karg von Bebenburg, (und damit im gleichen Jahr die Entstehung des *Tod des Tizian*), eine weitere Beziehung beider Texte nahe legen. Die Wiederbeschäftigung mit diesen Themen mag u.a. auch auf die Uraufführung des bearbeiteten *Tod des Tizian* Fragments für die Trauerfeier für Böcklin am 14. Februar 1901 zurückzuführen sein. Direkt in das Jahr 1903, dem Entstehungsjahr des *Gesprächs über Gedichte*, fällt darüber hinaus ein Briefwechsel Harry Graf Kesslers mit Hofmannsthal, der diesem eine Dilettantenaufführung des *Tod des Tizian* in Weimar vorschlägt. Zitiert in: SW III, S. 381-383, Zur Überlieferung siehe Hofmannsthal: Der Tod des Tizian (1901). In: SW III, S. 737. Varianten und Notizen siehe Hofmannsthal: Der Tod des Tizian (1892). In: SW III, S. 331-409

⁵⁴ Die literarische Tradition, in die Hofmannsthal die beiden damit (möglicherweise nicht ohne Ironie) hineinstellt, man denke an Goethe, besonders natürlich auch an Stifters *Nachsommer*, ist sicher beabsichtigt. Dies ist nur ein Beispiel für die verkürzende und zugleich kunstvolle Verknüpfung eines kulturellen Textarchivs in diesem Text.

⁵⁵ In beiden Texten, dem Dramenfragment wie dem *Gespräch über Gedichte*, fungiert Stefan George als eine Figur des Hintergrundes. *Das Gespräch über Gedichte* führt indirekt eine feine George-Kritik fort, die bereits im *Tod des Tizian* angelegt ist, wie Bernhard Böschenstein unterstreicht. Er sieht im *Tod des Tizian* ein „grausames George-Portrait“: „Hofmannsthal läßt den sterbenden Tizian in einen generösen Pantheismus versinken, von dem sich, höchst unfromm, der abtrünnige Jünger Desiderio als der sich selbst Vergöttlichte absetzt – ein negatives, asoziales, ja grausames George-Portrait.“. Bernhard Böschenstein: Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900. In: Böschenstein, Bernhard: Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900. In: Wolfgang Braungart und Gotthard Fuchs u.a. (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Band 2: Um 1900. München, Wien u.a.: Ferdinand Schöningh: 1997, S. 111-123, hier S.112. Böschenstein verweist auf seinen eigenen Aufsatz: Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in

Hier ist es noch Tizian allein, der, indem er Hintergrund von Vordergrund, Leben vom Kunstwerk trennt, Distanz schöpft und so ganz die Naturwahrnehmung der anderen beherrscht. Er schöpft ihnen ganz ihren künstlichen Atemraum, indem er dem Schweben der Wolken einen Sinn verleiht, wie sein Schüler Batista erklärt:

Batista: Er hat den Wolken, die vorüberschweben,
Den wesenlosen, einen Sinn gegeben:
Der blassen weißen schleierhaftes Dehnen
Gedeutet in ein blasses süßes Sehnen;
Der mächtigsten, goldumrandet schwarzes Wallen
Und runde graue, die sich lachend ballen,
Und rosig silberne, die abends ziehn:
Sie haben Seele, haben Sinn durch ihn.⁵⁶

Für die ‚Jünger‘ Tizians hat allein „der Meister“ die Macht, zum Retter der Schönheit zu werden, indem er ganz seine „Kunst des Hintergrundes“ ausspielt. Er verhüllt das „Gewöhnliche“, Alltägliche und überführt es in einen malerischen Hintergrund, vor dem sich sein Ästhetizismus glanzvoll absetzt:

Desiderio: Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen...⁵⁷

Wer also die künstlich verhüllte Schwelle zwischen Nähe und Ferne übertritt, entbirgt eine womöglich „ekelhaft“ hässliche Nähe.

Diese Opposition von Nähe und dem Schönheitsideal der Tizianfigur werden Clemens und Gabriel aufheben. Nähe wird schließlich sogar zur Bedingung gelungener Rezeption werden. Mehr und mehr führt das *Gespräch über Gedichte* den Leser eben dieser Nähe zu.⁵⁸ Es geht um die Frage, wie Kunst ins Leben genommen werden kann, ohne sie in einen „totgesagten Park“ ausgrenzen zu müssen, wie es im *Tod des Tizian* passiert. Dort stehen die ‚Jünger‘ Tizians einer *natura morta* gegenüber, die für sie nur über den Rückzug in einen vom Meister beherrschten *hortus conclusus*, und auch dort nur repräsentativ durch die Seele des Meisters

der Fortsetzung zum Tod des Tizian. In: Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser (Hg.): *Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 277-287; S. 281ff. Die George Kritik und in der Folge eine Kritik am Ästhetizismus ist jedoch wohl im *Der Tor und der Tod* (1893), wie sie Alewyn treffend herausarbeitet, viel stärker ausgeprägt. vgl: Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1958, ³1963 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 57, 57a, 57b.), besonders S.67-76.

⁵⁶ Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. (1892) In: SW III, S. 47-48. [= 1901: SW III, S. 232].

⁵⁷ Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. (1892) In: SW III, S.45-46. [= 1901: SW III, S. 230].

⁵⁸ „Clemens: Es ist so groß, dass ich zum ersten Mal ein Wort verstehe, das Hebbel gesagt hat: Dichten heißt Welt und Dasein um sich ziehen wie einen Mantel, so festen Griffes es um sich ziehen, dass uns das Nächste und Fernste gleichmäßig erwärmt.“: Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Varianten*. In: SW XXXI, S. 330-331.

lebendig werden kann. Die „Lehre der verschlungenen Gänge“ ist vor allem eine Lehre der Entsagung auf das Leben, mithin alles Atmenden:

Antonio: Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,
Den Garten, den der Meister ließ erbauen,
Darum durch üppig blumendes Geranke
Soll man das Aussen ahnen mehr als schauen.

Paris: *ebenso.*
Das ist die Lehre der verschlungenen Gänge.

Batista: *ebenso.*
Das ist die große Kunst des Hintergrundes
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter.

Tizianello: *mit geschlossenen Augen.*
Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
So schön die dunklen Worte toter Dichter
Und alle Dinge, denen wir entsagen.⁵⁹

Für Batista bedeutet die „große Kunst des Hintergrundes“ noch ein Versunkensein im hermetisch vom Leben abgeschlossenen Werk, das seinen eigenen Gesetzen folgt, so dass jedes Außerhalb als virtuell zweifelhafte Welt erscheint.

Die träumerischen, wie ein Echo auf Batistas Rede vom „Geheimnis zweifelhafter Lichter“ klingenden Verse Tizianellos, die dieser bezeichnenderweise im Modus der geschlossenen Augen spricht,⁶⁰ verdeutlichen eine im *hortus conclusus* des Meisters gefangene Sinnlichkeit. Die Parallele zu Clemens im *Gespräch über Gedichte*, der ja gleichfalls die Klänge toter Dichter durch Gabriel empfängt, liegt auf der Hand. Dort allerdings wird dann eben diese sich in einem Zustand halb geschlossenen Auges vollziehende Kunstrezeption Tizianellos in eine Poetik des Hauchs überführt, eben gemäß der Notiz 13: „Wie gering ist das Schauen, gegen das Athmen.“⁶¹ Das *Gespräch über Gedichte* in seinem Fokus auf den Hauch macht schließlich deutlich, dass diese Abwendung vom Außen nicht (nur) die Flucht vor einer „gewöhnlichen“ Masse draußen darstellt, sondern eigentlich einer Ästhetik gilt, die das haptische Ergreifen des Moments zu ihrer Prämisse erklärt: Wer die „dunklen Worte toter Dichter“ in den eigenen Atemzyklus integriert, für den kann alles „Gewöhnliche“ für die Dauer eines Hauchs ungewöhnlich werden, zur momentanen Feier „zweifelhafter Lichter“.

Was sich zugleich im *Tod des Tizian* bereits auf einer Metaebene andeutet, ist das poetologische Ziel, sinnliche Wahrnehmung über die Entgegensetzung von Phänomenen zu schärfen. Die Kunst des Hintergrundes erfordert (ganz im Sinn der *concordia discors*) eine Kunst der Verknüpfung, die schließlich in einen chimärenhaften Raum entführt und damit ein

⁵⁹ Hofmannsthal. Der Tod des Tizian (1892). In: SW III, S.46 [= 1901: SW III, S. 230].

⁶⁰ Diese sich einem Sehen verschließende, ‚fühlende Wahrnehmung‘ ist von besonderer Bedeutung für die Herleitung des Symbols aus dem Opfer im zweiten Teil des *Gesprächs über Gedichte*.

⁶¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 13. In: SW XXXI, S. 326.

„unheimliches Ensemble“ erlebbar macht. In der Peripherie⁶² („an den Rändern reiner Wolken“⁶³) öffnet sich das Mysterium des Zweifels („das Geheimnis zweifelhafter Lichter“) und belebt so das „Totgesagte“. Dieser scheinbar irrationale, sinnliche Zweifel entbirgt „dunkle Worte“, die einem zentral positionierten, rationalen Ich verschlossen bleiben müssen. Was Tizianello allerdings nicht sehen kann, ist, dass diese Art der Rezeption für ihn und die anderen keinen freiwilligen Charakter hat. Sie ist vielmehr nichts weiter als ein Schutzmechanismus. Die *wahre* Kunst des Hintergrundes führt nämlich in einen äußerst gefährlichen Raum zwischen Leben und Tod:

Paris: Das ist der Zauber auf versunkenen Tagen
 Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen,
 Denn wir ersticken⁶⁴, wo wir uns gewöhnen.⁶⁵

Paris verleiht damit der Angst Ausdruck, von ihm aus gesehen im Vordergrund, nämlich im gemeinen Leben, ersticken zu müssen. Seinem Verständnis nach baut die „Lehre der verschlungenen Gärten“ eine Pufferzone auf, die das Ersticken in der „schalen Welt“ verhindert. Was ihm entgeht, ist, dass es gerade dieser scheinbar geschützte Hintergrundraum des „grenzenlosen Schönen“ ist, der lebensgefährlich ist. Wer, und darin liegt die Gefahr des Ästhetizismus, in der gewöhnlichen Welt zu ersticken droht, ist gezwungen im Bild des Tizian zu bleiben.

Doch eben diesem Bild-Refugium geht der Sauerstoff aus: Die Welt des Tizian ist von begrenzter Dauer. Sie ist begrenzt vom fast vollendeten Sein-zum-Tode des Meisters. Hinter der „Kunst des Hintergrundes“, die Batista beschwört, steht als realer Hintergrund das

⁶² Zur Leere als Figur des Manierismus und die dadurch künstlich erzeugte Angst: vgl. Gustav Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg: Rowohlt 1959, S. 243. Darüber hinaus stellt Hocke einen interessanten Zusammenhang zwischen einer Abdrängung des Wichtigen in die Peripherie und einem daraus resultierenden Motiv des Schwebens her. So stellt er in Bezug auf die „erste Stufe des europäischen Manierismus nach der Hochrenaissance,“ am Beispiel Parmigianinos *Madonna con Figlio e Angeli* fest: „Wie die Abdrängung des Wichtigen an die Peripherie, um ein „Vacuum der Mitte zu schaffen“, wird das „Schweben für die Folgezeit zu einem der beliebtesten modischen Motive.“: Hocke (1957), S.27. Ein ähnlicher Vorgang lässt sich bei Hofmannsthal erkennen, der ebenfalls Wichtiges in die Peripherie drängt, um es von dort verwandelt in die nun freie Mitte drängen zu können. „Hofmannsthal besitzt kein Zentrum, noch kann er aus einem solchen gestalten, „aber seine Peripherien bilden viele Zentren, die ... eine Einheit ahnen lassen und eine Einung möglich machen.“: Pannwitz, Rudolf: Hofmannsthal in unserer Zeit. In: *Die Neue Rundschau* 35 (1924), S. 140, zit. In: Baumann, Gerhart: Rudolf Kassner. Hugo von Hofmannsthal. *Kreuzwege des Geistes*. Rede zum 90. Geburtstag von Rudolf Kassner, gehalten am 30. Oktober 1963 im Palais Wilczek zu Wien. Stuttgart: W. Kohlhammer 1964, S.27.

⁶³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 75.

⁶⁴ „Das Ungeheure Leben ist nur durch Zuthätigkeit erträglich zu machen; immer nur betrachtet, lähmt es.“ Hofmannsthal Tagebuchaufzeichnung vom 23. Juli 1895. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S.407. (bzw. Aufzeichnungen (Hg.) H. Steiner 1959, S. 126).

⁶⁵ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1892) In: SW III, S. 46 [= 1901: SW III S. 230.] Bezeichnenderweise folgt danach die Anweisung: „Alle verstummen. Pause. Tizianello weint leise vor sich hin.“Ebd.,S.46[S.230.]

faktische Sterben des Tizian. Auf die Frage: „Paris: Allein das Bild? Vollendet er das Bild?“⁶⁶ gibt es nur eine Antwort:

Lisa: Schwergolden glüht die Sonne, die sich wendet:
Das ist das Bild, und morgen ists vollendet.⁶⁷

Vollenden wird sich einzig das Leben Tizians. Das Bild, das bleibt, wird die Totenmaske sein; das Porträt des „unsichtbaren Meisterwerks“. Damit ist auch das Ende dieses Arkadiens absehbar. Wollen die Jünger im Bild bleiben, sind sie gezwungen, mit dem Meister in den Tod zu gehen. Ihr Tod wäre ein fremder Tod, da sie kein eigenes Leben haben.

Die übergeordnete *concordia discors* des Stücks ist damit das große Mysterium des Todes des Tizian, mit dem unweigerlich auch der Garten der Jünger ohne Luft und Wärme bleiben muß. Sein Sterben steht im Kontrast zum Leben der Zurückbleibenden: Der Sterbende im Hintergrund; die im Ersticken Begriffenen im Vordergrund. Rettend eingreifen kann hier nur die Bewusstwerdung des eigenen Lebens. Erst eine Rückbesinnung auf die eigene Existenz öffnet den Weg in einen Atemraum, der nicht allein vom Atem des Genies, des fremden, anderen Meisters abhängig ist.⁶⁸

1.2.2. Das Genie trinken: Schönheit empfangen in der Eucharistie des Werks

Clemens: [...] Obwohl es kühn ist, zu sagen, „der reinen Wolken unverhofftes Blau“,
da diese Buchten
von sehnsuchterregendem sommerhaften Blau
ja *zwischen* den Wolken sind.⁶⁹

In diesem Dilemma zwischen einem Leben ohne Kunst und einem Sterben in der Kunst findet Desiderio einen Ausweg, der in ähnlicher Weise zum Zentrum des *Gesprächs über Gedichte* führt: Er fordert die Jünger auf, den bevorstehenden Aushauch Tizians, nämlich seine Seele, zu trinken.

⁶⁶ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1892) In: SW III, S. 50.

⁶⁷ Ebd. Diese Verse sind in der Fassung von 1901 nicht übernommen. Dafür sagt Gianino zu Lavinia: „Lavinia, ich schlief nur eine Weile/Dort auf den Stufen, und das erste Wort,/Da ich die Augen aufschlug, war der Tod! Schauernd./ Ein solches Dunkel senkt sich aus der Luft!“ (SW III, S.234). Woraufhin Lavinia erwidert: „Ich seh kein Dunkel. Ich seh einen Falter/Dort schwirren, dort entzündet sich ein Stern.“ (SW III, S. 234-235). Aus der Perspektive des *Gesprächs über Gedichte* heraus gelesen, verbindet sich dieses Bild mit dem gegen Ende des *Gesprächs* zitierten Goethe-Gedicht *Selige Sehnsucht* und den Versen: „Keine Ferne macht dich schwierig/Kommst geflogen und gebannt/Und zuletzt, des Lichts begierig,/Bist du, Schmetterling, verbrannt.“

⁶⁸ Parallel dazu steht die Kernaussage aus *Der Tod und der Tor*: „Die Kunst versagt hier auf einmal die Tröstungen, [...] und entpuppt sich als unheimliches Verhängnis. Die ganze Zweideutigkeit eines allein auf das Ästhetische gestellten Lebens wird hier schonungslos enthüllt. [...]“: Alewyn (1958), S. 67.

⁶⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI S. 74-75.

Paris: Er will im Unbewussten untersinken,
Und wir, wir sollen seine Seele trinken
In des lebendigen Lebens lichte Wein
Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein!⁷⁰

Damit wird hier die Atemmetaphorik in ein eucharistisches Verleiblichen überführt. Das bewusste In-Sich-Aufnehmen des ‚Kunst-Atems‘ im Verbund mit der eigenen Atmung wird besonders im *Gespräch über Gedichte* zum wesentlichen Zug gelungener Kunstrezeption.

Bereits im *Tod des Tizian* zeigt sich, dass es Hofmannsthal darum geht, eine Kunst zu stiften, die nicht allein darin besteht, „den Wolken einen Sinn zu geben“, sondern vielmehr den Tod (des Künstlers) ins Leben zu nehmen. Das Desiderat Desiderios ist es, dem Tod Tizians eine eucharistische Kraft beizumessen. Während Tizian aus dem beherrschenden Hintergrund auratisch in die Leiber der Jünger „eingeht“, wird die Schranke zwischen Nah und Fern vernichtet. Der Tod des Tizian wandelt sich zum Abendmahl, auf dem die Kunstgabe verteilt wird. Sein unsichtbares Meisterwerk legt im Umkehrschluss das wahre Bild des Lebens frei.

Bereits hier geht Hofmannsthal einen eigenen Weg. Er entwirft eine ideale Kunstrezeption, die weder den Kunstraum als Lebensflucht (der Weg in den Hintergrund) propagiert, noch die Flucht in einen dionysischen Naturrausch (der Weg in den Lebensvordergrund, wie ihn die Reformbewegungen suchten) empfiehlt. Vielmehr sollen Natur- und Kunstraum im Leben verbunden werden. Gegen die große Ausflucht der Zeit, führt hier der Weg zurück ins Leben über den Umweg der Kunst. Kunst ist nicht Lebensexil, sondern bietet einen Schutzraum, um dem entfremdeten Leben zu begegnen.

Dementsprechend müssen die wahren ‚Kunst-Jünger‘ auch nicht, wie es Desiderio visioniert, einer „Enthüllung harren“, weil sie „zu schaffen nicht verstehen“⁷¹; wer die Kunst des Meisters physisch aufnimmt und trinkt, inkorporiert damit auch die Meisterschaft des Anderen:

Desiderio: Die aber wie der Meister sind, die gehen,
Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen.⁷²

⁷⁰ Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. (1892) In: SW III, S. 51. [für 1901 nicht übernommen].

⁷¹ „Desiderio: „Er aber hat die Schönheit stets gesehen,/ Und jeder Augenblick war ihm Erfüllung,/ Indessen wir zu schaffen nicht verstehen/ Und hilflos harren müssen der Enthüllung...“: Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. (1892) In: SW III, S. 51.

⁷² Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian* (1892). In: SW III, S. 51. In der Fassung von 1892 endet hier das Fragment. Die Fassung von 1901 lässt Hofmannsthal folgendermassen enden: „Lavinia: Grüsse du das Leben!/ Wohl dem der von des Daseins Netz gefangen/ Tief atmend und nicht grüblend, wie ihm sei./ Hingiebt dem schönen Strom die freien Glieder,/ Und schönen Ufern trägt es ihn- [...] Gianino: [noch auf den Knien, schauernd vor sich hin] Vorbei!“ (SW III, S. 235). Während also die Anweisung des ins Unbewusste Untersinkens sinngemäß beibehalten wird, wird der Befehl des „Und wir, wir sollen seine Seele trinken“ (SW III, S. 51) 1901 in ein „tiefes Atmen“ sublimiert (SW III, S. 235).

Die Überlebenden haben die Anima des Meisters zu inkorporieren. Wer an diesem Abendmahl der Kunst teilnimmt, braucht also nicht in die Ferne, in den *hortus conclusus* zu flüchten. Er kann vielmehr den paradiesischen Garten in sich einsinken lassen, um mit diesem Werk in sich die Welt als sinnhaft zu begreifen und eben diesen Sinn letztlich dann auch, analog zum Taufbefehl, weiterzugeben.

Eben an diesem Punkt setzt das *Gespräch über Gedichte* ein. Es diskutiert, wie sich dieses ‚nach-draußen-Gehen‘ gestalten soll. Dementsprechend wird dann auch das bereits im *Tod des Tizian* angedeutete Opfer des Künstlers zum Zwecke einer Kunstgabe, die ihre körperliche Aufnahme sucht, um sich von hier aus weiter zu verbreiten, thematisch weitergeführt.

Desiderios abgewandelter Taufbefehl vermeidet bewusst den zweiten Teil des biblischen „Darum gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker“. ⁷³ Im „Trinken der Seele“ kommt es zu einer Verschiebung der Jünger-Rolle. Über den Trunk der Kunst-Bekehrung kann der Rezipient schließlich beides sein: Jünger wie Meister zugleich. Das Gedächtnis an den „Tod des Herren“ aufrechtzuerhalten, jene Aufforderung, wie ihn der erste Paulus-Brief an die Korinther in Bezug auf das Abendmahl enthält, ⁷⁴ wird hier indirekt in die Kunst übertragen. Das Ende des *Tod des Tizian* zeigt, dass eine wichtige Wandlung passiert: Kunstrezeption gleicht nun nicht mehr (nur) einer „Anbetung“, sondern nun geht es um eine Vergegenwärtigung oder Aneignung des bestehenden künstlerischen Werkes.

Bemerkenswert ist, dass im *Tod des Tizian* bereits zehn Jahre vor der Entstehung des *Gesprächs* die Frage des Pneumatischen eng an die kirchliche Lehre vom Abendmahl gekoppelt wird; eine Verbindung, die das *Gespräch über Gedichte* dann um so konzentrierter weiterführt.

⁷³ Mt 28,19 Lutherbibel von 1912. Ich stütze mich hier auf den online verfügbaren Text, der aufgrund der Referenzierungen besonders hilfreich ist: <http://www.bibel-online.net/index.html> (am 1.6.2010).

⁷⁴ 1 Kor 11, 23-26: „Ich habe es von dem Herrn empfangen, das ich euch gegeben habe. Denn der Herr Jesus in der Nacht, da er verraten ward, nahm das Brot, dankte und brach's und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib, der für euch gebrochen wird; solches tut zu meinem Gedächtnis. Desgleichen auch den Kelch nach dem Abendmahl und sprach: Dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Blut; solches tut, so oft ihr's trinket, zu meinem Gedächtnis. Denn so oft ihr von diesem Brot esset und von diesem Kelch trinket, sollt ihr des Herrn Tod verkündigen, bis daß er kommt.“ Vgl. auch Lukas, 19.

1.2.3. Inneres Hingespantsein

[...] da diese Buchten von sehnsuchterregendem sommerhaften Blau ja *zwischen* den Wolken sind.⁷⁵

Die leitende Frage hinter der im *Tod des Tizian* gezeichneten Todesmaske einer im Bild gefangenen Kunst ist die nach den Möglichkeiten ihrer Verlebendigung. Die *concordia discors* von Leben und Tod, die einhergeht mit dem Gegensatz von bewusster Rezeption der Außenwelt und dem unbewussten Schlaf, einer Innenschau, findet ihre Einheit in einem Bild der Auferstehung, dem ein physisch pneumatisches Ritual des Insichaufnehmens und schließlich wieder Abgebens von „Meisterschaft“ vorangeht.

In der für die Totenfeier Böcklins veränderten Fassung des *Tod des Tizian* von 1901 transformiert Hofmannsthal den Aufruf des Paris, die Seele des Meisters in des „lebendigen Lebens lichtigem Wein“ zu trinken. Das ‚Wandlungssymbol‘ des Weins weicht dem semantischen Feld luftpneumatischer Transsubstantiationsprozesse, wie es nun durch Lavinia angedeutet wird:

Lavinia: Ich seh kein Dunkel. Ich seh einen Falter
Dort schwirren, dort entzündet sich ein Stern,
Und drinnen geht ein alter Mann zur Ruh.
Der letzte Schritt schafft nicht die Müdigkeit,
Er lässt sie fühlen.⁷⁶

Während die anderen bezeichnenderweise „lautlos und atemlos“⁷⁷ ins Sterbezimmer stürzen, hat Lavinia bereits die Weisung Tizianellos beherzigt. In „dieser schönen Trunkenheit“, die Tizianello für die Todesstunde konstatiert,⁷⁸ grüßt Lavinia im Vordergrund tief atmend das Leben, während die „Ungläubigen“ noch den Tod im Hintergrund betrachten:

Lavinia *ruhig weitersprechend, immer gehobener.*
Grüße du das Leben!
Wohl dem, der von des Daseins Netz gefangen
Tief atmend und nicht grübelnd, wie ihm sei,
Hingibt dem schönen Strom die freien Glieder,
Und schönen Ufern trägt es ihn.⁷⁹

⁷⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.75.

⁷⁶ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1901) In: SW III, S. 234-235. zur Querverbindung zum gegen Ende im *Gespräch über Gedichte* zitierten *Selige Sehnsucht* vgl. Anm. 67.

⁷⁷ Die Anweisung lautet: „Indem sie spricht, und der Tür des Hauses den Rücken wendet, hat dort eine unsichtbare Hand den Vorhang lautlos aber heftig zur Seite gezogen. Und alle, Tizianello voran, drängen lautlos und atemlos die Stufen empor, hinein.“ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian (1901) In: SW III, S. 235.

⁷⁸ „Tizianello: „O, käm ihm jetzt der Tod, mit sanftem Neigen,/ In dieser schönen Trunkenheit, im Schweigen! Alle schweigen.“: Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1901). In: SW III, S. 234.

⁷⁹ Ebd., S. 235.

Solange die Jünger nur betrachten, ist auch die Kunst stillgestellt. Was die Kunst braucht, das zeigt sich bereits im *Tod des Tizian*, ist „Zutätigkeit“: Dieser Begriff einer inneren Zutätigkeit wird gerade für das Bedeutungsfeld von Hauch und Atem im Kontext ästhetischer Rezeption für Hofmannsthal besonders bedeutsam. Hofmannsthal notiert am 23. Juli 1895:

Das Ungeheure des Lebens ist nur durch Zutätigkeit erträglich zu machen; immer nur betrachtet, lähmt es.⁸⁰

Das starr Betrachtete erstickt. Es bedarf des tiefen Atmens, das die Grenzen von Naturkörper und Leibkörper überwindet, beziehungsweise den physischen Leib der Natur „eingliedert“, wie es Lavinia erkennt. Aus diesem Sich-Fallen-Lassen in das „Netz des Daseins“ entspringt ein inneres „Hingepanntsein“, das schließlich die Kunst neu leben lässt. In der Geste der Spannung finden Betrachter und Welt zueinander. Leibsituierter Raum und Werkaura fließen ineinander zu einem Atemraum, wie ihn Hofmannsthal angesichts der *Statuen in Griechenland* wahrnimmt:

Es war ein Verwobensein mit diesen, ein gemeinsames Irgendwohinströmen, eine unhörbare rhythmische Bewegung, stärker und anders als Musik, auf ein Ziel zu; ein *inneres Hingepanntsein*, ein *Sich-in-Marsch-Setzen* [Herv. R.S.] [...] Irgendwo geschah eine Feierlichkeit, eine Schlacht, eine glorreiche Opferung: da bedeutete dieser Tumult in der Luft, das Weiter- und Engerwerden des Raumes.⁸¹

Dieser Atemraum liegt jenseits der „Bedingtheiten von Zeit“⁸². Er lässt sich jedoch erst im Unterschied zur „atemberaubenden sinnlichen Gegenwart“⁸³ der Kunstwerke erfassen.

Diese Atemlosigkeit, die im *Tod des Tizian* zum Ausdruck kommt, hat folglich zwei Wurzeln: Die ‚Jünger‘ ersticken nicht nur an dem Gewöhnten, an ihrer Passivität, die eine ‚nicht-zutätige‘ Bildbetrachtung bedeutet, sondern zugleich an der Fülle des Bildes selbst, nämlich seiner „atemberaubenden sinnlichen Gegenwart“. Die „schöne Trunkenheit“⁸⁴, die Tizianello

⁸⁰ Hofmannsthal. Aufzeichnung vom 23. Juli 1895. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 407.

⁸¹ Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. III: Die Statuen. In: SW XXXIII: Reden und Aufsätze 2 (Hg.): Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009, S.684. Diese Textfassung basiert auf: 9 D⁴ Augenblicke in Griechenland In: Hugo von Hofmannsthal: Die prosaischen Schriften gesammelt. 3. Bd. Berlin: S. Fischer 1917, S. 145-195.

⁸² „Ich sage „seitdem“ und „damals“, aber nichts von den Bedingtheiten der Zeit konnte anklingen in der Hingenommenheit, an die ich mich verloren hatte; sie war dauerlos und das, wovon sie erfüllt war, trug sich außerhalb der Zeit zu.“: Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. In: SW XXXIII, S.684.

⁸³ „Nichts an ihnen spielt auf die Welt an, in der ich atme und mich beweg. Ist nicht in diesen zweideutig lächelnden Laren ein lauerndes Herüberblicken von drüben? Und zugleich eine ganz momentane und gegenwärtige Drohung, wie von einer Atmosphäre, die sich zusammenballt? [...] Aber mein Gott, wie wirklich sind sie. Sie haben eine atemberaubende sinnliche Gegenwart. Aufgebaut wie ein Tempel hebt sich ihr Leib auf den herrlichen starken Füßen. Ihre Feierlichkeit hat nichts von Masken.[...]“: Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. In: SW XXXIII, S.684.

⁸⁴ Tizianello: „Oh, käm ihm jetzt der Tod, mit sanftem Neigen/In dieser schönen Trunkenheit, im Schweigen!“ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian (1892) In: SW III, S. 50. Diese Verse markieren eine Schnittstelle, von der aus die Fassung von 1901 (SW III, S. 234) im Vergleich zu der von 1892 anders weitergeht. Die Antwort auf die Frage von Paris nach der Möglichkeit einer Vollendung des unsichtbaren Meisterwerks (1892, SW III S.

konstatiert und der ein allgemeines Schweigen folgt, aufzunehmen, wird zur eigentlichen Kunst der Rezeption.

Die erstickende, überwältigende Fülle des Bildeindrucks korrespondiert mit einer Überflutung seelischer Erfahrungen. Das an seiner Fülle erstickte Seelenleben neu zum Atmen zu bringen, wird zur Hoffnung der von Hofmannsthal vorgeschlagenen idealen ästhetischen Rezeption, wie gegen Ende des *Gesprächs über Gedichte* Gabriel deutlich macht:

Gabriel: [...] Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle.⁸⁵

In seiner psychischen Wirkung führt jeder Rezeptionsvorgang in eine paradoxe Situation, weil jeder Sinneseindruck eben jenes aus einer Überfülle der Eindrücke erwachsende Gefühl der Seelenstarre vermehren muss.

Doch nach Hofmannsthal ist es eben zugleich die durch diese Fülle erzeugte Erfahrung des Atemanhaltens, der Apnoë, die zugleich daraus erlöst. Erst der Weg durch den Abgrund führt zu einem flüchtigen Atemstillstand, wie er im *Tod des Tizian* über die Begegnung mit dem Tod erzeugt wird und im *Gespräch über Gedichte* über das Opferthema aufgegriffen wird, und öffnet einen neuen Raum. So erklärt dann auch Gabriel Clemens gegenüber weiter:

Gabriel: [...] Und diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen. Und diese Augenblicke sind die Geburten der vollkommenen Gedichte, [...] ⁸⁶

Das ‚ganze Kunsterlebnis‘ erfahren wir also erst vor dem absoluten Hintergrund einer eigenen Todes- oder eben Erstickungserfahrung.⁸⁷

50) muss sich im Kontext der Totenfeier für Böcklin verändern und wird in ein Schweigen überführt. Dementsprechend geht die „schöne Trunkenheit“ (1892) in der Fassung von 1901 in die Anweisung: „Alle schweigen“ über (SW III, S. 234).

⁸⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ein weiterer werkübergreifender intertextueller Bezug zu der kurzen Impression des Gegensatzes der weißen Wolken und des „unverhofften Blaus“ könnte darüber hinaus in Max Müllers „Râmakrishna. His life and sayings“, London 1901, S. 34 (in Hofmannsthals Bibliothek) zu finden sein. Hieraus übertrug er folgende Stelle unter dem Titel *Die Farben*: „Er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, dass er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war er nicht mehr derselbe, der hingestürzt war.“ In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. (Hg.): Herbert Steiner: Prosa II. Frankfurt a.M. 1959, S.307.

1.2.4. Die Sprachkrise: Ersticken, das ein Atmen fordert. Chandos Manier

Die Trope der *concordia discors* ist nicht nur textimmanent aufschlussreich, sondern auch werkübergreifend, besonders im Hinblick auf eine mögliche Sinneinheit, die der Chandos *Brief* und das kurz darauf konzipierte *Gespräch über Gedichte* bilden. Denkt man einmal beide Texte in einem Verhältnis wie Hintergrund zu Vordergrund unmittelbar aufeinander bezogen, so wäre die Krise, als die notwendige Erfahrung eines Gegeneinanderatmens von Zuständen zu verstehen, die eine Poetik des Hauchs erst möglich macht.

Tatsächlich war einem aus dem Jahr 1903 stammenden Plan zufolge ein zweiter Teil des *Briefes* geplant, der in einer Sammlung unter dem Titel *Buch der transparenten Schatten*⁸⁸ erscheinen sollte. Die vorgesehene Reihenfolge lautete:

- Der Kaufmannssohn. Über das Unentfliehbare.
- Der Park. Die ewigen Augenblicke.
- Rembrandts schlaflose Nacht. Reflexion über das Helldunkel.
- Chandos.
- 1. Die Worte
- 2. –⁸⁹

Es ist meiner Ansicht nach sehr gut möglich, dass das im Juli 1903 geschriebene *Gespräch* eben diese Lücke füllen sollte. Denn bereits am 16. Januar 1903 schreibt Hofmannsthal in einem Brief an Leopold von Andrian:

Ich dachte und denke an eine Kette ähnlicher Kleinigkeiten. Das Buch würde heißen „erfundene Gespräche und Briefe“. Ich denke darin kein einziges bloß formales, costümiertes Totengespräch zu geben – der Gehalt soll überall für mich und mir nahestende aktuell sein [...] der starke Reiz für mich ist, vergangenen Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen, oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen.⁹⁰

Im Zusammendenken von Chandos *Brief* und dem *Gespräch über Gedichte* liegt der Schlüssel zu Hofmannsthals „Lyrik des Hauchs“⁹¹. Nur im Durchgang durch eine Krisenerfahrung kann eben das gelingen, was Hofmannsthal Andrian gegenüber äußert, nämlich „fernes Fremdes als nah verwandt“ zu spüren. Kunst erfüllt sich für Hofmannsthal erst im physischen Weg, im „Sich-in-Marsch-Setzen“ von einer als Nullpunkt bestimmten

⁸⁸ Hofmannsthal: Ein Brief. Erläuterungen. In: SW XXXI, S.278.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hg.): Walter H. Perl. Frankfurt a. M.: S. Fischer. 1968, S. 160f. (zit. n. SW XXXI, S.233-234.)

Eine weitere Titelliste aus dem Mai 1903 lautet: „„Cultur“: Das Haus die Lampe und der Garten./Gespräch über die Unheimlichkeit des Reichthums./Gespräch mit einem jungen Mann von 20 Jahren./Die Liebhaber der alten und der neuen Dinge.“: Hofmannsthal. Ein Brief. Erläuterungen. In: SW XXXI, S.234.

⁹¹ Den ersten Anstoß zu dieser Arbeit gab der Aufsatz von Hans-Jürgen Schings, dessen Bezeichnung einer „Lyrik des Hauchs“ bei Hofmannsthal ich hier übernehme: Schings, Hans-Jürgen: Lyrik des Hauchs. In: Hofmannsthal Jahrbuch 11 (2003), S. 311-339.

sprachlichen Leere hin zu einer mystischen (Sprach)Kunsterfahrung. Poesie entfaltet also erst ihre volle Kraft im Zusammenspiel gegensätzlicher Wahrnehmungsformen am Ort einer durchaus auch werkübergreifend gedachten *concordia discors* Erfahrung.

Hans-Jürgen Schings verweist bereits in seinem Aufsatz *Lyrik des Hauchs*⁹² auf den gegenseitigen Bezug beider Texte, den diese auf inhaltlicher Ebene im Hinblick auf die immanent mystische Ikonographie haben:

Wo Chandos das Bildfeld „Flut“ zur Hilfe nimmt, fällt Gabriel der „Hauch“ zu. Das Widerspiel von Hinüber- und Herüberfließen des „Fluidums“ entspricht dem Ein- und Ausatmen des Hauchs. [...] Man kommt an der Konklusion nicht vorbei: Gabriels „Hauch“ übernimmt das Erbe und die Botschaft von Chandos „Flut“. Die „Flut“ wie der „Hauch“ bezeichnen, nachdem in beiden Fällen das „rettungslose“ Ich preisgegeben wird, die Möglichkeiten eines neuen Weltverhältnisses.⁹³

Ich meine, dass Gabriel gar kein Chandos-„Erbe“ anzutreten braucht, sondern beide Texte direkt innerhalb eines paradoxen Rahmens aufeinander bezogen sind.⁹⁴ Aus der im *Tod des Tizian* eröffneten „Kunst des Hintergrundes“ zeigt sich, wie gerade die manieristisch verwendete Trope der einen Stillstand bringenden Gewöhnung durchbrochen und gleichzeitig genutzt wird, um einen neuen Atemprozess in Gang zu setzen.

Die „Lähmung“ des Chandos ist vor allem eine *maniera*. Bereits Brittnacher stellt in seiner Untersuchung zu *Erschöpfung und Gewalt: Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle* die „inszenatorische Dimension des Krisendiskurses“ fest: „Ihm geht es nicht nur um den Ausdruck von Verzweiflung, sondern auch darum, einen ästhetischen Paradigmenwechsel wirkungsvoll zu lancieren.“⁹⁵

Der aus dem Barock bekannte Topos der *Manie* stellt bei Hofmannsthal zugleich eine *maniera* dar und zwar besonders dann, wenn zwei Texte, oder zwei Kunstwerke, wie es ja paradigmatisch im *Tod des Tizian* geschieht, in Form einer *concordia discors* gegeneinander

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S.338. Leider dient Schings interessanter Fokus auf den Hauch dazu, die gewalttätigen Aspekte die mit diesem Themenfeld bei Hofmannsthal verbunden sind, in den Hintergrund zu drängen. Tatsächlich bringt aber ein Zusammenlesen von *Brief* und *Gespräch* eben diese hervor, wie meine Arbeit zu zeigen versucht. Hofmannsthal's „Lyrik des Hauchs“ ist nicht ohne Opfer und einen durchaus gewalttätig zu verstehenden Raptus zu denken.

⁹⁴ Nur in diesem Bezug lässt sich, wie Schings meint, „zu beider Nutzen, das „Gespräch“ als Fortschreibung des „Briefs“ lesen.“: Ebd., S.339.

⁹⁵ Brittnacher identifiziert die Krise als „kulturelles Inventar der Zeit“: „Die rhetorische Geschliffenheit leugnet das Debakel, das sie beklagt. Gewiss hatten Krisenerfahrungen im biographischen Einzelfall einen ernsten, mitunter auch dramatischen Charakter, aber die Gewandtheit, mit der die Krise als hochwillkommener und universell einsetzbarer Topos für die Abwertung bis dahin gültiger ästhetischer Konventionen gehandhabt wird, offenbart die inszenatorische Dimension des Krisendiskurses: Ihm geht es nicht nur um den Ausdruck von Verzweiflung, sondern auch darum, einen ästhetischen Paradigmenwechsel wirkungsvoll zu lancieren.“ Brittnacher, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Weimar, Wien: Böhlau 2001, S.15.

gestellt werden.⁹⁶ *Der Brief* bildet also im Verbund mit dem *Gespräch über Gedichte*, so meine Hypothese, eine eigene Figur, durch die hindurch erst eine neue, nämlich ‚lebensfähige‘, atmende Poetik möglich wird. Dafür, dass es sich tatsächlich um einen manieristischen Kunstgriff handelt, spricht nicht nur die Datierung des Briefes auf den 22. August 1603, also eben in einer Blütezeit des Manierismus, sondern ins besondere folgende Aufzeichnung Hofmannsthals: „Wahre Sprachliebe ist nicht möglich ohne Sprachverleugnung.“⁹⁷

Der Modus der Krise wird zum Stilmittel. Stille dient als Passage zu einer Poetik des Hauchs.⁹⁸ Der konstruierte Nullpunkt, oder „Abgrund“, wird zur Bedingung der Möglichkeit des ‚absoluten Gedichts‘ oder auch, wie man vielleicht kritisch anmerken könnte: der ‚totalen Kunst‘. Die Krise des Chandos ist vom *Gespräch über Gedichte* aus gesehen nichts weiter als ein Scheintod, durch den erst eine neue Poesie möglich wird, analog zu den Jüngern, die erst durch den *Tod des Tizian* hindurch aus ihrem Garten heraus und hinein ins Leben schreiten können. Die Krise schafft eine ideelle Leere, den ‚reinen Tod‘: „Aus lauter Leeren ist die Fülle der menschlichen Existenz aufgebaut.“⁹⁹

1.2.4.1. Zwänge atemloser Zustände. Leere und Fieber, Erstickung und Hast

Die Position, in die sich Chandos versetzt, ist die eines der Macht des „leeren“ Wortes unterworfenen *sub-iectum*. Daraus folgt, dass das Konzept des Anderen konstitutiv ins Spiel kommen muß. Chandos schafft eine „Nullpunktsituation im Übergang“¹⁰⁰. Der Sog der Wortwirbel, „die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“¹⁰¹,

⁹⁶ Vgl. dazu auch: Hocke, der in seiner Analyse zur „Manier und Manie in der europäischen Kunst“ auf die Interferenz der Begriffe von *manus* (= lat. Hand, von Hand gemacht), *maniera* (im Sinne von: *alla maniera* von, aber auch höfische *Manier*) und *Manie* (oder *furore* wie sie Giordano Bruno in den *Eroici furori* (1585) darstellt) verweist. Siehe Hocke (1957), S.137-140.

⁹⁷ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: Aufzeichnungen (Hg.): Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1959, S. 71; (= GW Reden und Aufsätze 3, S. 290).

⁹⁸ Sabine Schneider sieht hier in ihrer interessanten Studie sogar eine Poetik der Evidenz erwachsen: Sabine Schneider: Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewusste Poetik der Evidenz. In: Sabine Schneider, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Nicht völlig im Wachen. Nicht ganz im Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2006, S. 105-138, besonders S. 106.

⁹⁹ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 267.

¹⁰⁰ s. Hocke (1957), S. 140f., darin der interessante Hinweis auf eine elliptische „Philosophie des offenen Horizonts“, wie sie Hans Egon Holthausen in seinem Aufsatz: Unter amerikanischen Intellektuellen. In: Ders.: Ja und Nein. München: Piper 1954 zur „Nullpunkt-Situation“ entwirft.

¹⁰¹ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 49.

wie ihn Chandos beschreibt, erfordert einen Gegendruck, durch den, wie Gabriel im *Gespräch über Gedichte* zeigen wird, ein internes Energiepotential der Sprache freigesetzt werden kann. Die Leere wird zur Bedingung der Möglichkeit eines pneumatischen Erfassens der neu konstruierten Mitte, des künstlich geschaffenen Nichts: des Hiatus. Genau an diesem Übergang muß das System pneumatisch werden.

Die Wahrnehmung der Worte als in eine Leere führende Wirbel ist jedoch nicht zu denken ohne den beweglichen Betrachter, der sich in eben jene Nähe zum „Objekt“ begibt, das ihn schließlich übermannt. Das Erlebnis des Herrschaftsverlustes des Betrachters muss durch ihn selbst ausgelöst werden. Denn nur das ständig sich neu justierende Auge empfindet einen einzigen Fluchtpunkt als starr. Das heißt, erst wer das ‚Fernrohr‘, das ‚Vergrößerungsglas‘, ansetzen kann und so die Sinne nach Belieben justieren, erfährt die für die ästhetische Rezeption bei Hofmannsthal so wichtige Gefahr von Nähe und kann umgekehrt ein „fernere Fremdes als nah verwandt spüren“¹⁰².

Wer wie Chandos bewusst diese Nähe sucht, sucht zugleich die Erfahrung des *sub-iectums*: Chandos ‚Ausdruckszwang‘ ist in der Logik der *maniera* als eine sehr bewusst gesetzte Willensaufgabe zu verstehen. Sein „Geist“ zwingt ihn in die *Manie*:

Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.¹⁰³

Wer diese Krise in der *maniera* einer kontrollierten *Manie* erleben kann, wird die Leere als fruchtbar empfinden und kann den vom Herrschaftsverlust ausgelösten Taumel genießen.

In der Beherrschung des Kontrollvorganges, der in diesen Verlust führt, liegt ein verdeckter Souveränitätsgedanke.

Doch während Chandos in den Taumel der Krise verfällt, versucht das Gespräch ähnliche Erfahrungen des Kontrollverlustes über die Vorstellung einer Alterität aufzufangen. So wird beispielsweise der Verlust des Lesers an die Stimmung einer poetischen Landschaft über die komplexe Struktur des Anderen ausgeglichen. Gabriel verweist dementsprechend dann auch auf den in der Differenz frei werdenden sinnlichen Überschuss, wenn er Clemens gegenüber erklärt:

¹⁰² Brief Hofmannsthals an Leopold von Andrian. In: BW Andrian, S.160 (siehe Anm. 90).

¹⁰³ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 49.

Gabriel: Hier ist ein Herbst und mehr als ein Herbst. Hier ist ein Winter, und mehr als ein Winter. Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als Träger des Anderen (Herv. d. Orig.).¹⁰⁴

„Diese Landschaften“ sind sowohl Spiegelbilder der „Landschaften der Seele“, auf die das Gespräch schließlich hinführt, als auch Träger eines kulturellen Raumes. Sie sind beides, real und imaginär. Eben hierin liegt die rettende Komplexität des Anderen, die nicht nur den Betrachter bezwingt, sondern ihn zugleich ein unerschöpfliches Wahrnehmungspotential spüren lässt.

1.2.4.1.1. Wirbel

Gabriel: Du wirst keine Gedankenworte,
keine Gefühlsworte finden,
in welchen sich die Seele jener,
gerade jener Regungen entladen könnte,
deren hier ein Bild sie entbindet.
Wie gern wollte ich dir das Wort „Symbol“ zugestehen,
wäre es nicht schal geworden, daß michs eckelt.¹⁰⁵

Gerade im Zusammenhang mit der im *Gespräch über Gedichte* ausgedrückten Sehnsucht nach einer „Entladung“ der Seelenregungen oder von einem im Leib kontrahierten All, wie es Gabriel später benennt, ist Chandos Pendelbewegung zwischen dem Zustand einer Erstarrung im zum Wort geronnenen Ornament und dem totalen Hinüberfließen ohne Wiederkehr bedeutsam.

Der Zwang zur Nähe löst neben der Leere bei Chandos zugleich eine tödliche Lebensstarre aus: „So lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe die Starre meines Innern [...] zu verbergen.“¹⁰⁶

Der Starre steht eine als krankhaft empfundene Offenheit des Körpers gegenüber (korrespondierend mit den einen Schwindel auslösenden Wortwirbeln), durch die Chandos in die Geheimnisse der Natur eindringen kann:

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.¹⁰⁷

Während das zum Ornament geronnene Wort nach Außen in eine jenseits sprachlichen Ausdrucks liegende Leere führt, von der wir uns vorstellen können, dass sie ähnlich

¹⁰⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹⁰⁵ Ebd., S. 80.

¹⁰⁶ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S.52.

¹⁰⁷ Ebd.

erstickend wirkt, wie der Raum des Ästhetizismus,¹⁰⁸ ist der „wortleere“ Raum im Jenseits pneumatisch von einer Art Wärmestoff angefüllt, einem „Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte.“¹⁰⁹

Das im Moment dieser Seelenwanderung heimatlos gewordene Ich des Chandos löst sich, wie auch sein Körper, auf. Dem Ungeheuer der logischen Begriffe, der nach Bahr modernen „fiebrischen“ „Krankheit des Jahrhunderts“, steht bei Hofmannsthal ein „fiebrisches Denken“ gegenüber.¹¹⁰ Es entzündet sich erst in einem wort-transzendentalen Raum und leitet den wie mit Saugrüsseln oder Glasfasern aufgeschlossenen Körper zu sich selber zurück.

Und das Ganze ist eine Art fiebrisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger ist als Worte. 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.¹¹¹

Das Fieber stellt dem Sog der Worte, der nach unten, ins Bodenlose, führt, einen Wirbel entgegen, der aus der Tiefe zum Herzen zurückführt.

Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass physikalisch gesehen sich Wirbel tatsächlich darüber definieren, dass in ihnen Energie dissipiert wird, und es in der Folge zu einer Erwärmung des Fluids kommt.

Chandos steht also zwischen zwei Wirbeln, die durchaus physikalisch zu denken sind. Denn bereits das Bild der in Pilze zerfallenen Worte deckt sich mit einem auch in der Physik beobachtbaren Wirbelphänomen:

Wird aus einem Rohr, das sich im Wasser befindet, stoßartig Farbflüssigkeit ausgestoßen, so nimmt die Farbflüssigkeit zuerst Pilzform an. Später rollen sich die Ränder allmählich ein und bilden somit einen Wirbelring.¹¹²

Von hier aus wäre zu überlegen, ob das Verhältnis beider Zustände von Chandos über die Analogie zu den Helmholtz'schen Wirbelsätzen (1858) zu denken wäre, sich die Literatur also ganz bewusst der Bildwelt der Naturwissenschaft bedient. Im *Brief* erlebt Chandos offensichtlich ein thermisches Ungleichgewicht zwischen sich und seiner Umgebung. Eben dieses Ungleichgewicht führt in Zustände der Atemlosigkeit.

¹⁰⁸ Der Wirbel, den diese Worte nach Chandos bilden und durch die er ins Leere kommt, ist ein geronnener. Diese im Wirbel erstarrten Wortaugen: „Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß.“ (Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 49) lassen an das Ornament des Jugendstils denken, das für Adolf Loos bekanntlich zum Verbrechen wird.

¹⁰⁹ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 54.

¹¹⁰ „Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fiebrische und schnaubende, dass das Leben dem Geiste entronnen ist.“ Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Moderne Dichtung. Monatschrift für Literatur und Kritik 1 (1890). S.13-15 hier S.14.

¹¹¹ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S.54.

¹¹² Diermayer, Ellen: Die Helmholtz'schen Wirbelsätze.
<http://www.philippi-trust.de/hendrik/braunschweig/wirbeldoku/helmholtz.html> (5.7.2008).

Das Fieber, die der Wortleere entgegengesetzte Wirbelerfahrung, als Bezeichnung für einen Zustand totaler Aufgeschlossenheit des Künstlers, findet übrigens bereits im *Tod des Tizian* Verwendung. Doch genau wie die erstickende Starre der Gewöhnung führt es auch dort, wenn auch auf anderem Weg, in einen Zustand der Atemlosigkeit:

Tizianello: Im Fieber malt er an dem neuen Bild,
In atemloser Hast, unheimlich, wild;¹¹³

Chandos Beschreibung seines Fiebers und die Ähnlichkeit desselben mit dem Tizians erinnert an den pathologischen Zustand einer „hypochondrischen Dehnung, die aus jedem äußeren Objekt eine organische Bewegung macht, die auch das Innere berührt,“¹¹⁴ wie ihn Didi-Huberman in seinem Aufsatz *Das hartnäckig Ungreifbare* bereits für Victor Hugos Darstellungen des Schattens beschreibt.

Allerdings erlangen Hofmannsthals Rezipienten immer schon eine weitere Ebene: Sie reflektieren über diesen Zustand der hypochondrischen Dehnung. Das ganze Streben gilt einer Erkundung der Möglichkeiten einer Induktion, in eben diesen Zustand zu kommen, und gleicht einer „Hygiene der Phantasie“ (Kassner)¹¹⁵.

1.2.4.2. Herzbersten als Vorbedingung des Hauchs

[...] etwas kehrt wieder.
Und etwas begegnet sich in uns mit anderem.
Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.¹¹⁶

Tizian wie Chandos bleiben jedoch in einer Art Spiegelstadium gefangen. Beide Extremzustände, Starre wie totale Aufgeschlossenheit (Fieber) führen in den Tod.

Während Tizian sich in atemloser Hast seine eigene Totenmaske malt, seine fieberhafte Offenheit also einer absoluten Geschlossenheit zustrebt, evoziert auch bei Chandos das Fieber nur die Sehnsucht nach einer Art Gegentod (zur Leere).

¹¹³ Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian* (1892). In: SW III S. 41 [= (1901) In: SW III, S. 226].

¹¹⁴ Didi-Huberman, Georges: *Das hartnäckig Ungreifbare oder Die Kraft des Schattens bei Victor Hugo*. In: Sabine Haupt und Ulrich Stadler (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Zürich: Voldemeer 2006, S.267-287. Der Verlust des Gleichgewichts, den jedes „heilige Erschrecken“ zur Folge hat, führt laut Didi-Huberman zu dem Gefühl „organischer Not“ (S. 280). „In diesem Moment gewinnen unsere Organe mit ihren Begleitsymptomen und den ihnen eigenen Rhythmen Macht über unser Ich.“, was Didi-Huberman im Weiteren als „hypochondrische Dehnung“ (S.283) interpretiert.

¹¹⁵ Rudolf Kassner spricht in seinem *Mystik*-Aufsatz von der „Hygiene der Phantasie“, die das ästhetische Milieu den ihm immanenten Figuren anbiete. In der Folge zitiert Kassner Keats: „Wenn du langsamen Schrittes über einen Sumpfweg mit ein wenig Angst davon gingest, so würdest du sicher das kalte Fieber (ague) bekommen, laß aber Macbeth denselben Weg gehen „mit dem Dolche in der Luft“, der ihm den Weg weist, er würde weder Fieber noch sonst etwas bekommen.“ Kassner, Rudolf: *Sämtliche Werke* (Hg.): Ernst Zinn. Band 1: *Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jh.* (1900) Pfullingen: Günther Neske 1969, S.113-114.

¹¹⁶ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 76.

Chandos (noch) nicht realisiertes Ziel besteht darin, einen Tod (im Leben) zu finden, der das „Herz zum Bersten bringt“. Denn liest man den Schlusssatz des Briefes einmal, ohne sich von dem Namen Bacon blenden zu lassen, so zeigt sich die Nähe zu Paris und Desiderios Gebot eines sich Einverleibens dieses nach Außen gewendeten fiebrisch meisterlichen Zustands.¹¹⁷

Erst der Aufbruch des Herzens im Tod bedeutet auch den Aufbruch in ein neues Leben:

Ich wollte, es wäre mir gegeben, in die letzten Worte dieses voraussichtlich letzten Briefes, den ich an Francis Bacon schreibe, alle die Liebe und Dankbarkeit, alle die ungemessene Bewunderung zusammenzupressen, die ich [...] im Herzen hege und darin hegen werde, bis der Tod es bersten macht.¹¹⁸

Dieses Herzbersten wäre das Äquivalent zu Desiderios: „Die aber wie der Meister sind, die gehen“. Dahinter liegt die Sehnsucht nach einem wieder Abgeben des Eingesaugten, einem Ausatmen oder in der Diktion des *Gesprächs* nach einer Entladung.

Die Atembewegung ist im Chandos *Brief* also bereits angedeutet, sie ist aber noch nicht ausgesprochen. Noch stellen beide Wirbel (das innere Fieber, der Schwindel der aus der Nähe erfahrenen Worte) nur Extrempunkte dar. Sie fungieren als Kipporte, oder um einen korrespondenten Begriff aus der Atemmechanik zu benutzen, als Inflektionspunkte,¹¹⁹ und somit als Stätten der Umwandlung, die als solche immer schon flüchtig sind, verschlossen und nicht dechiffrierbar. „Die Nähe ist so geheimnisvoll wie die Ferne.“¹²⁰ Die aus Distanzverlust und Nähe erwachsende Leere/Starre wie die in die Ferne strebende Fiber stehen so lange in unvermittelbarer Opposition, bis eine unter der Atmosphäre des poetischen Werks erreichte „Fibrigkeit“ (einer Amalgamisierung aus „fiber“ und „Fieber“), ein Ensemble von Tod und Leben, Natur und Kultur erlebbar macht.¹²¹ So wird eine Erfahrung der Alterität

¹¹⁷ „Paris: „Er will im Unbewußten untersinken, /Und wir, wir sollen seine Seele trinken/In des lebendigen Lebens lichtem Wein,/Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein! Desiderio: [...] Die aber wie der Meister sind, die gehen,/Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen.“: Hofmannsthal. Der Tod des Tizian. (1892) In: SW III, S. 51. Vgl. Anm. 72.

¹¹⁸ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S.55.

¹¹⁹ Als Inflektionspunkt in der Atemmechanik werden zwei Wendepunkte auf einer konventionellen, statischen in- und expiratorischen Druck-Volumen Kurve (PV-Kurve) bezeichnet. Dabei wird ein unterer (LIP = Lower Inflection Point) und oberer Inflektionspunkt (UIP= Upper Inflection Point) unterschieden. Den Begriff des Inflektionspunktes diskutiert u.a. Heike Christiane Knorpp in ihrer Dissertation zu dem Thema: Einfluss von Atemzugvolumen und PEEP (= Positive Endexpiratoric Pressure Anm. R.S.) auf die dynamische Atemmechanik. Eine tierexperimentelle Untersuchung. Freiburg im Breisgau, 2005.

[http://deposit.ddb.de/cgi-](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98119432x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=98119432x.pdf)

[bin/dokserv?idn=98119432x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=98119432x.pdf](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98119432x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=98119432x.pdf) am 2.6.2010.

¹²⁰ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SWXXXIII, S.86.

¹²¹ „Die Ferne und die Nähe flüstern zueinander, der laue Wind, der über den noch nackten Boden hinschleift, haucht gleichzeitig eine dumpfe Beklommenheit und eine dumpfe Lust.“: Hofmannsthal. Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S.86.

ermöglicht, nämlich, dass „neben allem was da ist, noch etwas da ist“¹²², so dass die Starre des Chandos in eine Erfahrung des Fluidums¹²³ überführt werden kann.

1.2.4.3. Die freie Energie des Hauchs: Die Leere verhauchen, das Fieber kühlen

Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele
über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins.
Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an,
es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.
Zwar – unser „Selbst“! Das Wort ist solch eine Metapher¹²⁴

Das *Gespräch über Gedichte* widmet sich im Kern eben jener Sehnsucht Chandos', nämlich der Frage nach der Verwirklichung dieses Herzberstens, der Möglichkeit einer „erlebbareren“ „Fibrigkeit“.

Denn in diesem Moment, im ersehnten „Scheintod“ des Chandos, kann der Hauch in seiner medialen Funktion ins Spiel kommen. Um in der Analogie der Helmholtzschen Wirbelsätze zu bleiben, wird der Hauch zum Symbol einer Helmholtzschen freien Energie F , nämlich genau jener Energie, die laut Definition benötigt wird, „um ein System zu generieren, das bei definierter Temperatur T im thermischen Gleichgewicht mit seiner Umgebung steht.“¹²⁵

Während das Fieber als „innere Energie“, als Enthalpie, verstanden werden kann, äußert sich im Wirbel der Worte eine Entropie. Unter der „absoluten Temperatur“ der Sprache und dem Druck der in die Poesie einfallenden „Gefühle“ würde über die Poesie als differenter Form der Hauch als Symbol einer „Freien Energie“ frei.¹²⁶

Damit können in der Präsenz des Hauchs Fieber und Leere zugleich in Erscheinung treten, ohne ihre jeweils destruktive Kraft voll zu entfalten; die Leere verhaucht, das Fieber wird „gekühlt.“

¹²² Hofmannsthal: „Atmosphäre: dies bedeutet in Kunstwerken: dass neben allem was da ist, noch etwas da ist. Dass eins vom anderen lebt.“: Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. Notiz 10 In: SW XXXIII, S.384.

¹²³ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. Notiz 8 In: SW XXXIII, S.384.

¹²⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.76

¹²⁵ Es ist zu beachten, dass die freie Energie ein thermodynamisches Potential ist. Insofern ist die obige Definition, die ich dem Wikipedia Eintrag (2009: Thermisches Gleichgewicht, 2011: Freie Energie) entnommen habe, möglicherweise nicht hinreichend. Für genauere Definitionen der Helmholtzschen freien Energie verweise ich auf wissenschaftliche Werke zur Thermodynamik, zum Beispiel: Hans Dieter Baehr, Stephan Kabelac: Thermodynamik. Berlin. Heidelberg: Springer. 2009: S. 139f. Neben Helmholtz ist ein wichtiger Forscher zur freien Energie J. Willard Gibbs, der 1903 (!) starb. Die freie Enthalpie wird auch Gibbssche freie Energie genannt; weitere Informationen u.a. in: Moore, Walter J. (Hg.): Physikalische Chemie. 4. durchges., verb. Aufl. bearb. von Dieter O. Hummel. Berlin/New York: de Gruyter 1986, S. 107f.

¹²⁶ Vgl. zu diesem Vorgang auch Anm. 678. (Abschnitt 3.2.1: Die Flut ballen, die Bewegung entfluten).

1.3. Wurzelgeflechte. Luftwege. Im Netz des Daseins zwischen Poesie und Leben

Gabriel: [...] Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch?¹²⁷

Lesen, das wird nun deutlich, erfordert eine Kunst der „Zutätigkeit“, aus der heraus erst der Zustand des „Hingespantseins“ gefühlt werden kann. Erst die Wahrnehmung der poetischen Landschaft als Träger eines anderen Selbst, das jedoch unentwirrbar mit dem eigenen verflochten ist, ermöglicht die einführende Erfassung dieses Differenzverhältnisses, der „Freien Energie“ des Gedichtes. Über die Vorstellung einer Landschaft als Träger des Anderen hat Gabriel im *Gespräch* bereits eine Option dargestellt, das ‚eigene‘ Andere von einer Außenperspektive heraus erkundbar zu machen. Den Weg, auf den der Leser mit Clemens geleitet wird, deckt sich mit dem Weg, den Hofmannsthal für *Andreas* skizziert:

Andreas Weg: zuerst liebesfähig werden, dann lernen, dass Geist und Körper eins sind. Er hat an dem Dualismus fortwährend gelitten, bald war ihm das eine, bald das andere an ihm selbst nichts wert. Nun lernt er hinter dem einen das andere, immer das eine als Träger des anderen fühlen!¹²⁸

Im Folgenden geht es darum, über das Auffinden ungewohnter ‚Verknüpfungen zum Leben‘, wie sie Gabriel beispielhaft beschreibt, das ‚eine als Träger des Anderen‘ zu fühlen.

Das Gespräch führt damit an dieser Stelle jenseits des gedichtimmanenten poetischen Raums:

Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch?¹²⁹

Über diese Verknüpfungen können die unaufkündbaren Bezüge empfunden werden, durch die eine überindividuelle Physis, Kosmos und Individuum verbunden sind:

Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur;¹³⁰ das Gefühl eisigen

¹²⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹²⁸ Hofmannsthal: Andreas. Notiz 90. In: SW XXX, S. 116.

¹²⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹³⁰ Diese Passage des Gesprächs weist erstaunliche Parallelen zu folgendem Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni 1995 auf: „Ich möchte das Sein aller Dinge stark spüren und in das Sein getaucht, das tiefe wirkliche Bedeuten. Denn das ganze Universum ist ja voll Bedeutung, ist gestaltgewordener Sinn. Das Hochsein der Berge, das Großsein des Meeres das Dunkelsein der Nacht, die Art wie Pferde dreinschauen, wie unsere Hände gebaut sind, wie Nelken riechen, wie der Boden in Wellen und Mulden verläuft oder in Dünen, oder in harten Klippen, die Art wie ein Land von einem Berg aussieht, und wie einem wird wenn man an einem heißen Tag unter eine kühle Hausflur mit nassen Steinfließen tritt oder wenn man Gefrorenes isst: in allen den unzähligen Dingen des Lebens liegt, in jedem einzelnen und unvergleichlich, etwas ausgedrückt, das sich mit Worten nie wiedergeben läßt, aber zu unserer Seele redet.“

Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, all deine Aufschwünge, all deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten. Mehr als geknüpft: Mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, dass – schnittest Du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie in sich zusammen schrumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen.¹³¹

Hofmannsthal verkürzend und im Hinblick auf Hamann, dessen ähnliches Konzept ich anschließend vergleichend einführen werde, möchte ich diese Bezüge ‚Luftwurzeln‘ nennen. Sie öffnen den *fibrich* pneumatischen Bereich hyperästhetischen Empfindens, den *Chandos* bereits beschrieben hat. Weil die Bewusstwerdung darüber jedoch im *Gespräch* durch das Medium poetischer Sprache (also bereits vermittelt) geschieht, wird die Gefahr, in den Wirbeln der Welt *fiebrig* zu versinken, gebannt. Es wird ein „Netz des Daseins“ konstruiert, wie es Lavinia im *Tod des Tizian* (1901) bereits visioniert. Es sei zur Erinnerung nochmals zitiert:

Wohl dem, der von des Daseins Netz gefangen
Tief atmend und nicht grübelnd, wie ihm sei,
Hingibt dem schönen Strom die freien Glieder,
Und schönen Ufern trägt es ihn ...¹³²

Im Zusammenspiel der „Zutätigkeit“ des „schöpferisch atmenden“ Rezipienten und der wirkmächtigen Poesie webt sich nach der von Gabriel und Clemens entworfenen Vorstellung ein Netz. Es wird zur Gitterstruktur in einer ins Fließen geratenen Welt, das Halt bietet, nachdem sich das Zentrum gespalten hat.

An Stelle des Subjekts tritt die Summe seiner als Intensitäten erlebten Zustände, die es wie Wurzeln im Sein halten. Ein Kernzitat für die gesamte Poetologie (besonders für die Theorie des Symbols) stellt darum folgende Passage aus den *Drei kleine[n] Betrachtungen* dar:

Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo das Individuum aufhört Individuum zu sein, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit. Von ihm aber geht das geheimste und tiefste aller Lebensgefühle aus: die Ahnung der Unzerstörbarkeit, der Glaube der Notwendigkeit und die Verachtung des bloß Wirklichen, das nur zufällig da ist. Von ihm, wenn er einmal in Schwingung gerät, geht das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. Vor diesem dunklen Blick aus der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist.¹³³

Vor dem Zustand atemloser Hast, wie ihn Tizian erfährt, schützt der Sauerstoff der Poesie. Im poetischen Nachvollzug kann dieser von Gabriel beschriebene „tiefste Zustand unseres Inneren“ *iterativ* erlebt werden. Unter der Bedingung prinzipieller Offenheit des Rezipienten

So ist die ganze Welt ein Reden des Unbegreiflichen zu unserer Seele, oder ein Redner unserer Seele mit sich selbst.“: BW Karg Bebenburg, S.81-82.

¹³¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹³² Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1901) In: SW III, S. 235.

¹³³ Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. Der Ersatz für die Träume. In: GW Reden und Aufsätze 2, S. 145.

zum Gedicht wird der Gedichtkörper zum Refugium, das den Leser in ein erträgliches Verhältnis von Anderem (Außen) und dem von dort auf das Selbst gerichteten Rückbezug (Luftwurzeln) setzt.

Der grundsätzlich mit Fibern „fiebrig“ aufgeschlossene Körper wird im Gedicht kontrolliert. Die Poesie leitet ins Draußen, während sie zugleich den Körper vor einer atemlosen hypochondrischen Dehnung beschützt. Im sinnlichen Überschuss des Gedichts darf der hyperästhetisch fi(e)brige Leser Atem holen.

Das heißt, dass die Sätze: „Hier ist ein Herbst und mehr als ein Herbst“ (Gabriel) und „Es ist schön. Es atmet den Herbst“ (Clemens)¹³⁴ unmittelbar zusammengehören. Das *Gespräch* hat den Leser in einen Zwischenraum von Poesie und Leben geführt: In einen Raum des Scheintodes (Chandos), an dem das Herz bersten darf. Die Wahrnehmung und Akzeptanz dieser Lebenswurzeln ermöglicht nämlich ein ‚Weiterleben‘, auch nachdem das Herz, zugleich auch das Subjekt, gebrochen ist. Es gibt jetzt Leben spendende Fasern, die das Herz zu ersetzen vermögen. So erklärt sich dann auch die Warnung Gabriels davor, diese Wurzeln vom Leben zu entbinden. Dies würde nämlich bedeuten, auf ein einziges „Herz“ zurückgeworfen zu sein, das in dieser Welt nicht mehr lebensfähig ist:

daß – schnittest Du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie in sich zusammen schrumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen.¹³⁵

Das Konzept des Anderen wird zum neuen Grund, vor dem der Leser als Figur erst voll lebensfähig wird. Gabriel betont hier die Schutzfunktion dieses Wurzelgeflechts. Seine Perspektive spricht sich sowohl gegen die Flucht eines „romantischen“ Abstiegs ins Innere aus, wie gegen den „klassischen“ Machtanspruch des Subjekts. Beide stehen auf des Messers Schneide: Jeglichem Dualismus, dem eine Subjekt-Objekt Trennung konstitutiv ist, muss das Leben zu Nichts vergehen. Die Trennung symbolischer Ordnungen und Sphären, wie sie ja bereits der Garten Tizians zum Rest der Welt signalisierte, resultiert entweder in einem Ersticken an der Leere, dem Nichts, nämlich dem Mangel an Sauerstoff (Luft und Wärme), oder an einem Zuviel an Gefühl (der fiebrig romantische Gestus)¹³⁶. Ohne das Gespräch und die darin gegebene Möglichkeit der Wiederholung des im Gedicht („Komm in den

¹³⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ „Bis endlich in diesem ganzen scheingeistigen Bereich die Luft unatembar wurde, bis endlich aus diesem Pandämonium von Ideen, die nach Lebenslenkung gierten - als ob es lebenslenkende Ideen geben könnte -, er sich losrang, unser suchender deutscher Geist, bewährt mit dieser einen Erleuchtung: dass ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist - dass im halben Glauben kein Leben ist, dass dem Leben entfliehen, wie die Romantik wähnte, unmöglich ist: dass das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen.“: Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. (1927) In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 39.

totgesagten park und schau“) versteckten *concettos* bliebe jegliches Lesen ein totes Schauen, „totgesagt“.

Denn zwar ganz sicherlich ist das, was den tiefsten Zauber des schön geschriebenen Buches ausmacht, eine Art von versteckter Mündlichkeit, eine Art von Enthüllung der ganzen Person durch die Sprache; aber diese Mündlichkeit setzt einen Zuhörer voraus; somit ist alles Geschriebene ein Zwiegespräch und keine einfache Äußerung.¹³⁷

Dagegen können im Zustand tiefsten Verflochtenseins mit dem Sein¹³⁸ über den Hauch, der vermittelnd Lyrik wie Leben durchdringt, Hintergrund und Vordergrund, Subjekt und Objekt in eine symbolische Ordnung, in ein (thermisches) System gebracht werden. Über den Dialog versucht Hofmannsthal die Anbindung des „Hintergrundes“, sprich „Luft und Wärme“, an den Vordergrund der Kunst, oder wie es Hofmannsthal in seinem Brief an Karg von Bebenburg vom 11. Juli 1903 ausdrückt, ein Anfassen des „wortlosen Webens der Natur“ durch „Spiegelbilder des Naturlebens“.¹³⁹

1.3.1. Atmen in solchen Augenblicken ist schöpferische Gewalt

Gabriel: [...] an ein paar tausend Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft,
[...] mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, daß –
schnittest du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab,
sie in sich zusammen schrumpften und
dir zwischen den Händen zu nichts vergingen.¹⁴⁰

Die Vorstellung der durch leitende Fasern vernetzten Seinsweisen hat neben der Überwindungsfunktion dualistischer Tendenzen noch eine weitere Funktion, die sich in der Präsenz des ‚Fadengefühls‘ zeigt: In dem Moment, in dem ich meines Fließens gewahr werde, bewahrt mich die Faser, das Spinnennetz als Auffangnetz, vor dem Sog der Leere. Das Netz des Daseins wird über ein Nicht-Sein gespannt.

Denn dieses Netz verhüllt ein stets unterschwellig präsenten Nichts. Es ist ein Gefühl, das Karl Jaspers in seiner ersten Vorlesung über die *Chiffren der Transzendenz* beschreibt:

Aber es zeigt sich so leicht das Nichts. Etwa in den Diskontinuitäten, die dadurch eintreten, dass ich vergesse. Aber das Leben hat nur Sinn nach dem Erwecktsein, mit der Bindung an sich selbst, mit dem Nichtvergessen, mit der Treue, mit der Kontinuität, mit jenem bewahrenden und vorangreifenden Einheitsbewusstsein; mit der Reue und mit den höchsten

¹³⁷ Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. *Schöne Sprache*. In: *GW Reden und Aufsätze 2*, S. 147.

¹³⁸ „Sind nicht [...] alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch?“: Hofmannsthal. *Das Gespräch über Gedichte*. In: *SW XXXI*, S. 76. Es geht hier um eine Verbundenheit mit Sein und Zeit.

¹³⁹ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 11. Juli 1903 In: *BW Karg Bebenburg*, S.203.

¹⁴⁰ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: *SW XXXI*, S. 76.

Augenblicken, die den Gang des Lebens artikulieren und erleuchten und nimmer vergessen werden.¹⁴¹

Die Gewährwerdung dieser Bindungen des Lebens an ein eigenes, anderes Selbst wird durch das poetische Gewebe hindurch geschützt. Ziel ist eben jene Verwandlung, die Jaspers in seiner *Einführung in die Philosophie* beschreibt:

Der Sturz aus allen Festigkeiten, die doch trügerisch waren, wird Schwebenkönnen, was Abgrund schien, wird Raum der Freiheit, das scheinbare Nichts verwandelt sich in das, woraus das eigentlich Sein zu uns spricht.¹⁴²

Der unüberwindlichen Diskontinuität von Welt und Nichts, von dem, was (nicht) bleibt, nachdem die Dinge verschwunden sind, widersetzt sich der Dichter im Gedicht. Er hat sich dem gefährlich aufgeschlossenen Sein gestellt. Für ihn ist das „Fadenspinnen“ fürchterlich:

Fürchterlich ist diese Kunst! Ich spinn' mir aus dem Leib einen Faden,
Und dieser Faden zugleich ist auch mein Weg durch die Luft.¹⁴³

Der Dichter webt die Fäden, deren Vernetzungen den Rezipienten über den Abgrund des Daseins tragen.¹⁴⁴ In eben diese mit dem als multiple Identität erfahrenen Selbst verknüpften Fäden darf sich der Leser fallen lassen. Dieses Netz wird zum Kokon gegen ein totales „Hinüberfließen“. Der Dichter schafft eine „Welt der Bezüge“, in der sich der Leser seinen Bezugsknoten suchen darf.

Für den Dichter gilt:

Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen [...]¹⁴⁵

Der Leser kann diesem „Herübergelebtem“ in doppeltem Bezug begegnen: In der Erfahrung seines eigenen, aufgeschlossenen „Herübergelebten“ und zugleich in der Erfahrung des Anderen, Poetischen. Das Gedicht wird zur Membran, das zwischen diesen Zuständen im „Spiel der Gefühle“ vibriert:

Clemens: Wie rein es ist! Wie rein es ist! Es schwebt wie eine freie leichte kleine Wolke hoch über einem Berg. Wie rein es ist! Es drückt einen grenzenlosen Zustand so einfach aus.

Gabriel: Das tun alle Gedichte, alle guten zum mindesten. Alle drücken sie einen Zustand des Gemütes aus. Das ist die Berechtigung ihrer Existenz. Alles andere müssen sie

¹⁴¹ Jaspers, Karl: *Chiffren der Transzendenz*. (Hg.): Hans Saner. München: Piper 1970, S. 15.

¹⁴² Jaspers, Karl: *Einführung in die Philosophie*. Zwölf Radiovorträge. Zürich: Artemis 1950, S.37.

¹⁴³ Hofmannsthal. *Dichtkunst* (1898) In: SW I S. 86. Dieses Epigramm trug erst den Titel: *Dichter und Stoff*. Nach dem Epigramm vermerkte Hofmannsthal in *Stenographie*: „(Aber mein Weg durch die Luft ist dieser Faden zugleich).“: SW I, S. 363.

¹⁴⁴ s. Hofmannsthal. *Der Dichter und diese Zeit*. (1906) In: SW XXXIII, S.143.

¹⁴⁵ Ebd., S.138.

anderen Formen überlassen: dem Drama, der Erzählung. Nur diese können Situationen schaffen. Nur diese können das Spiel der Gefühle zeigen.¹⁴⁶

Dieser nur verkürzt im *Gespräch über Gedichte* ausgesprochene Gedanke des im Gedicht transportierten, subjektiv allgemeingültigen Gemütszustands, der sich jedoch wesentlich vom kantianischen ästhetischen Urteil unterscheidet, wird in dem Vortrag zum *Dichter und diese Zeit* klarer ausgeführt. Der Nachvollzug künstlerischer Intensität weckt im Leser „Schöpfungskraft“. Kann sich das Ich im intensiven Nachvollzug der Stimmung spiegeln, wird das Werk ‚für mich‘ neu geschöpft. ‚Ich‘ werde schöpferisch. Genau diese Kraft liegt für Hofmannsthal in der Atmung, nämlich dem physisch nachvollziehenden ‚Mit-Erleben‘ des Werkes. Hier begegnen sich die Gefühlsfäden. Das „Herübergelebte“ wird als ‚neu Erlebtes‘ empfunden; das Andere präsentisch im Atemzug geschaffen. Atmen wird in dem Moment größter Offenheit des Lesers gegenüber dem Text wie der Welt deshalb für Hofmannsthal zur „schöpferischen Gewalt“. Diese entscheidende Pointe Hofmannsthals aus dem *Dichter und diese Zeit* (1906) möchte dem ‚neuen Leser‘ (wie Chandos) einen Weg zeigen, sich die scheinbar verlorengegangenen Texte wieder anzueignen, sich ihnen anzuverwandeln:

In den Lesenden, von denen ich rede (den Einzelnen, Seltenen und doch nicht so Seltenen, wie man denken möchte), auch in ihnen will, als wäre es in einem Lebensbade, alles Dunkle sich erlösen, alles Zwiespältige sich vergessen, will alles zusammenkommen. Auch ihnen erlöst sich, wie dem Schaffenden, die Seele vom Stofflichen, nicht indem sie es verschmäht, sondern indem sie es mit solcher Intensität erfaßt, dass sie hindurchdringt. Auch ihnen ist in ihren höchsten Augenblicken nichts fern, nichts nah, kein Stand der Seele unerreichbar, kein Niedriges niedrig. Auch ihnen widerfährt wie dem Dichter und ihr Atmen in solchen Augenblicken ist schöpferische Gewalt.¹⁴⁷

Der Leser integriert damit im Austausch eigener wie fremder Lebensfäden, die gemeinsam ein- und ausgeatmet werden, die Gegensätze: „nichts fern, nichts nah“. Hier wird er schöpferisch.

Dahinter steht die Vorstellung, dass sich das Gedicht im „gläubigen“ Anblick belebt und so seinerseits zum atmenden Partner, zur zweiten Seele wird. Der Leser, der schöpferisch wirkt, „hat sich ganz, er ist sich selber gleich.“ Darin liegt das Kernziel der Poetik: Im lesenden Atmen kommt ein geglaubtes Ich in Erscheinung, dass ‚mir‘ einen ‚gewaltigen Spiegel‘ vorhält:

Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug. Er hat nichts an die Vergangenheit verloren, nichts hat ihm die Zukunft zu bringen. Er ist für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit.

¹⁴⁶ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 78.

¹⁴⁷ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S. 145. vgl. Hofmannsthals Notiz 63 zu *Andreas*: „Er [Sagredo] kennt die Gewalt des Schöpferischen.“ In: SW XXX, S. 99.

Wo er ist, ist alles bei ihm und alles von jedem Zwiespalt erlöst. Das einzelne ist ihm für vieles: denn er sieht es symbolhaft, ja das eine ist ihm für alles, und er ist glücklich ohne den Stachel der Hoffnung. Er vergißt sich nicht, er hat sich ganz, diesen einzigen Augenblick: er ist sich selber gleich.¹⁴⁸

Das ästhetische Urteil bemisst sich also nicht mehr an einem interesselosen Wohlgefallen. Stattdessen wird das Urteil zu einem Werkzeug, um den Hauch ‚einzufangen‘, zu bannen, sich in ‚schöpferischer Gewalt‘ anzueignen. Atmung wird zum Weg ästhetischer Rezeption stilisiert. Der Atemprozess, der ja im Ein- und Ausatmen immer ein ‚Anderes‘ bedingend enthält, wird zum Mittel, um die Seele in Erscheinung zu bringen.

1.3.2. Unter der gespannten Seele: Rückkehr des Selbst im Hauch

Berühren sich dichterischer Hauch, die ‚zarteste Geburt der fremden Seele‘¹⁴⁹, und die Seele des ‚Betrachters‘ in der schöpferischen Wahrnehmung, kann das Gedicht zum Spiegel des Selbst werden und somit das Selbst überhaupt erst sichtbar machen.

Die Seele kommt in eben diesem Zusammenspiel von schöpferischem Atmen des Lesers wie des Dichters zum Vorschein, und zwar analog zur atmosphärischen Erscheinung des Regenbogens:

Gabriel: Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins.¹⁵⁰

Bekanntlich entsteht der Regenbogen physikalisch gesehen über ein Wechselspiel zwischen Sonnenlicht und Wassertropfen. Sichtbar wird die Lichtreflektion jedoch erst, wenn der Betrachter der Sonne abgewandt steht.

Anstelle des im Wasser gebrochenen Lichts sind es in Hofmannsthals Poetik die eigenen Lebensfäden, die im Tropfen von Poesie und Leben (denn die Lebensfäden beschreiben ja nur den Bezug zum Erfahrungshorizont) gebrochen werden: Die Sonne der Poesie bricht die

¹⁴⁸ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 146-147.

¹⁴⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74: Das Motto des Gesprächs ist einem Brief Hebbels vom 27. IV. 1838 entnommen: „Es leben jetzt, die wenigen ausgenommen, die selbst im Lyrischen etwas hervorbringen, keine fünf Menschen in Deutschland, welche über diese zartesten Geburten der Seele ein Urteil hätten.“

¹⁵⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76. Diese Passage enthält außerdem einen kunstvollen Bezug auf Goethes „Phaenomen“ aus dem „Buch des Sängers“ im *West-östlichen Divan*, der im letzten Teil des *Gesprächs* Hauptgesprächsthema wird, so dass auch über diese feinen Anspielungen die Gesprächsteile miteinander verknüpft werden. Das Gedicht Goethes lautet: „Phaenomen: Wenn zu der Regenwand,/ Phoebus sich gattet,/ Gleich steht ein Bogenrand/Farbig beschattet.// Im Nebel gleichen Kreis/Seh ich gezogen,/Zwar ist der Bogen weiß/Doch Himmelsbogen.//So sollst du, muntrer Greis/Dich nicht betrüben,/Sind gleich die Haare weiß/Doch wirst Du lieben.“ Goethe: Münchner Ausgabe Bd. 11.1.2, S.15; Hamburger Ausgabe Bd. 2, S.13.

Lebenstropfen. Während sich das Ich in der Vorstellung des ‚Selbst-Rhizoms‘ aufgelöst hat und damit im ästhetischen Wahrnehmungsprozeß keine Barriere mehr darstellt (das Selbst kommt der Wahrnehmung nicht mehr dazwischen), scheint die Seele wieder auf. Sie kommt in der poetischen Reflexion „zurück“, so dass mit dem erweiterten Zitat gilt:

Gabriel: Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.¹⁵¹

Der Hauch transportiert damit die Brechung des Selbst im ästhetischen Vorgang. Die Seele scheint auf, wenn das Atmen schöpferisch wirkt. Paraphrasierend hieße dies: Nach dieser Auffassung weht dem Leser das eigene Selbst aus einem Außen im Spiegel des Gedichtes als fremder Hauch entgegen. Er erlebt ein gebrochenes Selbst im Ensemble von Ferne und Nähe. Der von der Intensität des Lyrischen erfasste Leser kann sich so zwischen Sonne (Hinübergelebtes) und Tropfen (Gedicht) positionieren, dass der poetische Atemrhythmus wie ein Lichtstrahl eben jenes andere Selbst bricht, das dann in der Zusammenschau den ‚Seelenregenbogen‘ zum Vorschein bringt,

Das Phänomen des Regenbogens lässt sich strukturell auf das Vordergrund-Hintergrundverhältnis übertragen. So steht auf einer Metaebene der Textkorpus des kulturellen Archivs als Sonne hinter dem ‚sonnigen Gedicht‘ der Gegenwart, so wie eben Hölderlins *Menons Klagen um Diotima* im *Jahr der Seele* durchscheint.

In solchen Gedichten kommt es zum Spektrenspiel, zur Interferenz mehrerer poetischer „Lichtwellen“.

¹⁵¹ Hofmannsthal. Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

1.3.2.1. Der Hauch als Ausdruck der Parousia des metaphorischen Selbst

Zwar – unser „Selbst“!
Das Wort ist solch eine Metapher.¹⁵²

Selbst und Seele werden in Gabriels Argumentation zu atmosphärischen Phänomenen. Gleichzeitig durchlaufen sie einen ganz wichtigen Prozess: Während sich die Seele „wie der wesenlose Regenbogen über das Dasein spannt“¹⁵³, vollzieht das Selbst im Dasein eine Umkehrbewegung: „Es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.“¹⁵⁴

Zwei Phänomene sind hier bemerkenswert: Zum einen die Wesenlosigkeit der Seele, die über die Analogie zum Regenbogen festgestellt wird, zum anderen die ‚Selbst-Bewegung‘ eines Flüchtens und die Rückkehr im Schutz des Hauchs.

Beide Vorgänge bedingen einander. Im Prozess der ‚Selbst-Auflösung‘ ist auch die Seele nicht mehr an ein greifbares Ding gebunden. Wird das Ich in Einzelfäden gespalten, kann ihm auch sein Seelenbogen nur als der Graph einer Parabel erscheinen, der sich aus den Punkten ‚seines‘ zerfallenen Selbst zusammensetzt. Der Moment des Erscheinens der Seele im Bogen und der Rückkehr des Selbst im Hauch müssen zusammenfallen. Denn der Regenbogen, der Graph der Seele, zeigt sich, wenn der eigene, in der Rezeption schöpferische Atem einen Reflexionsgrad erreicht, der dieses nun atmosphärische Phänomen sichtbar macht. Dafür muss jedoch eine Reflexion bereits stattgefunden haben. Sie zeigt sich damit einzig in einem Moment, der der Selbstflucht folgt und Zeichen seiner Rückkehr ist. In der Entkoppelung von Selbst und Seele vom „Ding an sich“, von jeglicher Substanz oder einer *ousia*, sind Seele und Selbst freigesetzt worden. Der Substanzverlust, also der Verlust von Wesenhaftigkeit, bedeutet Freiheit von allen Bindungen. Deswegen ist es auch nur konsequent, wenn Gabriel meint: „Wir besitzen unser Selbst nicht.“¹⁵⁵

Nach Freisetzung des Selbst kehrt dennoch etwas zurück, das nun aber in eine Ordnung des Transzendenten gewechselt hat. Wir können dieses Flüchtige von dem Moment der Befreiung an nur noch über einen Index gewahr werden, und das ist der Hauch.

¹⁵² Hofmannsthal. Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

Die Argumentationsfigur wiederholt damit auch auf metatextueller Ebene die Figur der *concordia discors* oder/und der „Kunst des Hintergrundes“. ¹⁵⁶ Sie geht analog zu dem Bild des der „Wolken unverhofften Blau“¹⁵⁷: Das Selbst erscheint nun als des Hauchs „unverhoffte“ Intensität. Insofern kehrt das Freigesetzte zurück im Sinne einer Parousie.

Die Seele scheint auf, wenn sich das zerfaserte Selbst und sein *anderes* zerfasertes Selbst begegnen und ihre Bezüglichkeit empfinden.

Wir erscheinen uns selbst als strahlenbrechende Prismen, den andern als Sammellinsen (unser Selbst ist für uns Medium, durch welches wir die Farbe der Dinge zu erkennen glauben, für die andern etwas Einförmiges, Selbstfärbiges). ¹⁵⁸

Ort dieses Aufscheinens kann der „schöpferische“ Hauch sein. Eben diese Möglichkeit des Bezugs, der immer schon anwesend ist, kommt in einer „Lyrik des Hauchs“ zum Ausdruck.

Führt man das dem Text überschriebene Hebbel Zitat

Es leben jetzt, die wenigen ausgenommen, die selbst im Lyrischen etwas hervorbringen, keine fünf Menschen in Deutschland, welche über diese zartesten Geburten der Seele ein Urteil hätten. (Hebbel, Brief vom 27.IV.1838).¹⁵⁹

durch den Text, läge in eben diesem Gewahrwerden der Bezüglichkeit der Moment der Urteilsbildung über „diese zartesten Gebilde unserer Seele“. Im Hauch drückt sich eben dieses immer schon Mitbewusstsein des anderen Eigenen aus.

Damit wird der Hauch zum Ausdruck der Parousie eines metaphorischen Selbst.

Nitzsches „Trieb zur Metapherbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde“¹⁶⁰ setzt Hofmannsthal also in das Selbst. Es ist in Bezug auf das Zusammenspiel

¹⁵⁶ An eben dieser Stelle werden Abweichungen der Vordergrund/Hintergrund Beziehungen wie sie Hofmannsthal konstruiert von dem gestalttheoretischen Figur-Grund Konzept deutlich. In der Differenz zeigt sich, dass Hofmannsthal eine ästhetische Wahrnehmung einfordert, die von okularzentristischen Überlegungen, in dessen Rahmen die Figur/Grund Diskussion gesehen werden muss, abweicht (sich allerdings aber auch einer offenen Kritik derselben verschließt). In demselben Maße, wie sich die Ästhetik Hofmannsthal von einer Metakritik bildtheoretischer Diskurse abwendet, wendet sie sich über eine neu gefasste Sprachauffassung ästhetischen Fragen nach Ereignis und Intensität zu. Vgl. auch Hofmannsthal undatierte Aufzeichnung aus dem Nachlass (1894-1895): „Schau nicht zu starr auf das bunte Gewebe des Lebens, sonst siehst du die sich kreuzenden Fäden und nicht das Bild, sondern bedenke, wie diese Figuren doch zugleich mit dir erregt werden.“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 391, oder die Aufzeichnung aus Venedig vom 24. Januar 1904, in der er sich gegen alles Antithetische wendet und stattdessen fordert: „jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich zu halten.“ (GW Reden und Aufsätze 3, S. 451), denn Kunstwerke seien „fortwährende Emanation einer Persönlichkeit“ (Ebd.).

¹⁵⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74-75.

¹⁵⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom Mai 1891. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 329.

¹⁵⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74.

¹⁶⁰ Nietzsche, Friedrich: Über Lüge und Wahrheit im außermoralischen Sinn. In: Ders.: Werke in drei Bänden. 3. Bd. (Hg.): Karl Schlechta. München: Hanser. 1956, S. 319. Beachtenswert ist die Parallele zwischen dem „Fibrischen Denken“ wie es Chandos beschreibt und Nietzsches folgender Beschreibung der Entstehung der Metapher: „Er [der Sprachbildner Anm. R.S.] bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hilfe. Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild!“

‚meiner‘ Lebenswurzeln nur noch eine Metapher: Nämlich im ursprünglichen Sinne von einem „woanders Hingetragenen“ (*metà phéreïn* „über- tragen“). Damit wird es Hofmannsthal im späteren Kurs seiner Argumentation möglich, „Metaphertrieb“ und „Symbolsprache“ zu unterscheiden.

Zwar – unser „Selbst“! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher genistet haben. Und sind sies (sic) auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird?¹⁶¹

Das, was also im „geglückten Moment“ im Hofmannsthalschen Sinne aufscheint, ist die *Iterität* eines Gefühls, das sich in seiner Lebenswurzel wie in einer Glasfaser unendlich brechen kann. Denn erst die Freigabe des Selbst an ein Außen ermöglicht es dem nun metaphorischen Selbst, aus diesem Außen neue Nährstoffe und Spurenelemente herauszusaugen. Erst als ‚fibriges Gespinst‘ können „wir“ einen „Sauerstoff“ aufnehmen, durch den der Hauch als Zurückgekehrtes spürbar wird.

1.3.2.2. Zum Sklaven der Luft als Geste des Glaubens

Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben.
Und sind sies auch wirklich selber wieder?
Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut,
die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird?
Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem.
Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.¹⁶²

Erst die Wandlung des Selbst in eine Wesenlosigkeit, in der nicht mehr das Selbst Träger eines Anderen ist, sondern das Andere Träger „meines“¹⁶³ Selbst, kann in einen Zustand der Fluidität führen, der durch die Wirbel leitet, ohne dass mich diese zerstören können.

Das Ich ist zur atmosphärischen Variablen geworden, die nur noch über eine Vibration der Luft ‚für mich‘ spürbar ist. Das Gedicht, „das seismographische Gebilde, das heimliche Werk dessen, der ein Sklave ist aller lebendigen Dinge und ein Spiel von jedem Druck der Luft“¹⁶⁴, und das Selbst sind in ihrem Weltbezug analog.¹⁶⁵

Erste Metapher.“ Ebd., S. 309-322 Hofmannsthal führt jedoch dieses ‚Selbst-Verständnis‘ in Bezug auf die Sprache völlig anders weiter, indem sich sein Symbolbegriff von dem Metaphorischen abgrenzt.

¹⁶¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Das Possessivpronomen gibt seine „possessive“ Qualität an das ‚Andere‘ ab, das „Meine“ löst sich auf.

¹⁶⁴ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 148.

¹⁶⁵ So wie der gesamte Text von Goethe-Referenzen durchzogen ist, auf die einzugehen jedoch den Rahmen der Untersuchung sprengen würde, bezieht sich auch der Satz, das Gedicht sei ein Spiel von jedem Druck der Luft, auf Goethe. So sagt Faust in Erwartung Gretchens: „Umgibt mich hier ein Zauberduft?/Mich drangs, so grade zu genießen,/ Und fühle mich in Liebesträum zerfließen! Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?“. Goethe: Faust I. Eine Tragödie (vv. 2721-2724). In: Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 87-88). Hierzu

Dies ist die entscheidende Pointe des Gesprächs, die sich letztlich in der berühmt gewordenen Opferpassage nur wiederholen wird. Denn das Selbst als Metapher zu begreifen, entspräche dem „Herzbersten“, auf das Chandos noch warten muss. Dessen *Manier* der Krise ist ein erster Versuch einer selbstgesetzten Befreiung von sich selbst, die aber noch nicht gelingt, weil sie *Figur* bleibt.

Erst in der bewussten Selbstaufgabe als Geste des Glaubens an das Werk, dem „Spiel von jedem Druck der Luft“¹⁶⁶, kann der „wahre“ Leser als *sub-iectum*, als „Sklave aller lebendigen Dinge“¹⁶⁷, die ästhetische Dimension des Symbols spüren.

Die Luft wird zum Medium, das im Gefühl des Glaubens den Taumel „orphischer Sinnlichkeit“ gewährt. Erst ein wahrer, mystischer Taumel schließt demnach das Ich einer neuen Sprache gegenüber auf. Damit geht es in dieser Poetologie um die „Überwindung des Individualismus, der sich als Übergangsphase entpuppt“¹⁶⁸, wie Hofmannsthal in den Notizen zu *Andreas* bemerkt. Angestrebt wird ein sinnliches, dem Logos abgewandtes Empfinden der „mit dem All verbundenen Persönlichkeit“¹⁶⁹.

Tatsächlich kommt das sich selbst entfremdete Individuum sich durch die Kunst, die den Menschen sich scheinbar entfernen lässt, wieder nahe. Sie führt über den Weg des Unbewussten zu einer neuen Selbsterkenntnis, zu einem erweiterten Bewusstsein. So wird dann die Poesie selbst zur Schöpferin eines neuen Ichs, das jenseits von Subjekt und Objekt steht, weil es pneumatisch sinnlich bewusst wahrnimmt.

siehe: Alewyn (1958) S. 8f. Hofmannsthal selbst notiert sich dieses Faust-Zitat als Motto in den Notizen zu *Andreas*. Notiz 74 a. In: SW XXX, S.353.

Des weiteren steht diese Textstelle in eindeutigem Bezug zu dem berühmten Brief von John Keats an Richard Woodhouse vom 18. Oktober 1818, in dem es um den Druck der Identität der Anderen geht, den diese auf den Dichter ausüben (Keats, John: *Life, Letters, and Literary Remains of John Keats*. (Hg.): Richard Monckton Milnes. 2 Bde. Bd. 1. London: Edward Moxon 1848, S. 221-223.) Dieser Brief findet sowohl bei Kassner als auch bei Weininger Erwähnung. Weitere Hinweise bei: Vilain (2000), S.85, sowie: Rizza, Steve: *Rudolf Kassner und Hugo von Hofmannsthal. Criticism as Art. The Reception of Pre-Raphaelitism in Fin de Siècle Vienna*. Frankfurt a. M: Peter Lang 1997. Zugl.: Edinburgh, Univ. Diss. 1996.

¹⁶⁶ Hofmannsthal. *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S.148.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ „Überwindung des Individualismus, der sich als Übergangsphase entpuppt. Das Selbst ist der Wesenskern der mit dem All verbundenen Persönlichkeit.“: Hofmannsthal *Aufzeichnungen* (Hg.): Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1959, S. 318. (zugleich als Notiz 266 im *Andreas*-Fragment gelistet, in: SW XXX, S.178).

¹⁶⁹ Ebd.

1.3.3. Hamann in Hofmannsthal. „Euer Leben ist das, was ich bin: Ein Hauch“

Sowohl dieses Denken vom ‚Anderen‘ her als auch die Betonung der Notwendigkeit eines sich ganz vom abstrakt Logischen entfernenden, sinnlichen Taumels findet sich ähnlich in Hamanns *Aesthetica in nuce* (1762)¹⁷⁰, die sich in vielfältiger Weise mit der Ästhetik Hofmannsthals trifft. Die bemerkenswerten Übereinstimmungen sind wohl nicht zufällig. Über die bekannte Hamann Rezeption Goethes¹⁷¹ hinaus genoss Hamann um die Jahrhundertwende augenscheinlich eine recht hohe Popularität.¹⁷² So hebt Fritz Mauthner im 1901 erschienen ersten Band zur *Sprache und Psychologie* seiner *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* besonders die *Metakritik*¹⁷³ Hamanns hervor.¹⁷⁴ Wiederholt führt er Hamann als Beispiel eines sprachkritischen Denkers an, der in seiner Auseinandersetzung mit der „Receptivität der Sprache und Spontaneität der Begriffe“¹⁷⁵ die „Grenzen der Sprache“¹⁷⁶ wie Goethe neu auzuloten versucht habe.

Hofmannsthal selbst, der Hamann bereits in einer Aufzeichnung 1895 in eine Reihe mit Nietzsche und Paracelsus stellt,¹⁷⁷ unterstreicht die Bedeutung Hamanns besonders in der Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927):

Wem ist nicht, und mehr als einmal, die Gestalt begegnet, die diese Zeichen trug und von solcher Luft umweht war? Der schweifende, aus dem Chaos hervortretende Geistige, mit dem

¹⁷⁰ Hamann, Johann Georg: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. 6 Bde. (Hg.): Josef Nadler. Bd. II: *Leben. Philosophie. Kritik*. Wien: Thomas-Morus Presse im Verlag Herder 1950, S. 195-217. Im Folgenden aus dieser Ausgabe zitiert unter der Sigle NI – VI.).

¹⁷¹ So etwa in: Goethe: *Maximen und Reflexionen*. Einzelnes aus: *Über Kunst und Altherum*. Fünfter Band erstes Heft 1824. In: Goethe: *Münchener Ausgabe* Bd. 17, S.759, S. 762-763. Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Zwölftes Buch. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* Bd. 9, S. 512-515.

¹⁷² In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass natürlich jede indirekte wie direkte Kant-Kritik immer auch ein Wissen um Hamann einschließen muss.

¹⁷³ Hamann: *Metakritik über den Purismus der Vernunft*. (1784) In: N III, S. 281-289.

¹⁷⁴ „In seiner *Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft*“ stellt er konfus und doch genial die sprachkritische Forderung gegen Kant auf.“: Mauthner, Fritz: *Sprache und Psychologie*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung. 1901 Darin: 2. Teil: *Psychologie der Sprache und Sprache der Psychologie*. Abschnitt IV: *Seele und Sinne*. Hamann., S. 301-303, hier S. 302. In der Ausgabe von 1923 findet sich im Anschluss der Zusatz. „Wir werden uns mit dem wüst genialischen Hamann noch mehr als einmal zu beschäftigen haben. Er war der erste, der in der Sprache den Feind erriet; aber im Kampfe gegen diesen Feind unterlag der Schriftsteller Hamann.“: Mauthner, Fritz: *Zur Sprache und zur Psychologie*. 3. um Zusätze verm. Aufl. Leipzig: Meiner. 1923, S. 335. Außerdem siehe auch Mauthners ausführliche Erwähnung von Goethes Hamann Rezeption im „*Wesen der Sprache*“ überschriebenen ersten Teil unter dem Abschnitt: *Wortkunst. Schöne Sprache*. In: Mauthner: *Sprache und Psychologie* (1901), S. 137. Zu Hofmannsthals Kenntnis von Mauthners Sprachkritik und deren möglicher Verbindung zum Chandos-Brief. Vgl. Hofmannsthal. *Ein Brief*. Erläuterungen. In: SW XXXI, S.281.

¹⁷⁵ Hamann: *Metakritik über den Purismus der Vernunft*. In: N III, S. 284.; vgl. Mauthner (1901), S. 302.

¹⁷⁶ Mauthner (1901), S. 132.

¹⁷⁷ „Deutsche mit einem großen Verhältnis zur Welt: Theophrastus Paracelsus, Hutten, Hamann (?), Nietzsche.“ Hofmannsthal: *Aufzeichnungen aus dem Nachlass*. Göding, am 8. Juli 1895. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S. 403.

Anspruch auf Lehrerschaft und Führerschaft – [...] Er ist auch Dichter, dieser unser Ungenannter, dessen Umriss ich Ihnen in die Luft hinzeichne, als eines für viele - [...] er schleppt sich aus der Ferne der Zeiten die widerspenstigsten Blöcke herbei, seinen Tempel zu bauen, Urworte von da und dort, sibyllinische Sprüche der vorplatonischen Denker, Orpheus oder Hamann, Lionardo oder Laotse [...] ¹⁷⁸

Eine indirekte Verbindung zwischen Hamann und Hofmannsthal für den Zeitraum der Entstehung des *Gesprächs* ist zudem über Bacon gegeben, den Hofmannsthal bekanntlich verstärkt im Zusammenhang mit dem Chandos Brief rezipierte ¹⁷⁹. Bacon wird von Hamann in der *Aesthetica in nuce* (1762) als „mein Euthyphron“ ¹⁸⁰ apostrophiert, ausgerechnet an jener markanten Stelle, an der es darum geht, dass Gleichnisse Kausalketten vorzuziehen seien, also um eben jene Kernforderung, die auch Hofmannsthals Denken begleitet.

1.3.3.1. Korrespondenzen. Taumelnder Tanz und der Othem in der Nase

Als Medium der Korrespondenzen und Gleichnisse erklärt Hamann die Poesie zur „Muttersprache des menschlichen Geschlechts“. Nicht der Logos, sondern der Pneumatikos weist für Hamann den Weg zu einem allumfassenden Welt- und Gottesverständnis; auch hierin liegt eine Parallele zu Hofmannsthal.

Folgende Stelle aus Hamanns *Aesthetica in nuce* findet übrigens ein aus meiner Sicht eindeutiges Echo in der Handschrift 3 H³ des *Furcht* Dialogs, der dort noch unter dem Titel: *Die Tänzerinnen* ¹⁸¹ geführt wurde:

Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerey, – als Schrift: Gesang, – als Deklamation: Gleichnisse, – als Schlüsse ¹⁸²: Tausch, – als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen; und ihre Bewegung, ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillschweigen des Nachsinns oder Erstaunens saßen sie; – – und thaten ihren Mund auf – zu geflügelten Sprüchen. ¹⁸³

[...]

Wagt euch also nicht in die Metaphysick der schönen Künste, ohne in den Orgien ¹⁸⁴ und Eleusinischen Geheimnissen vollendet zu seyn. Die Sinne aber sind Ceres, und Bacchus die Leidenschaften; – alte Pfügeltern der schönen Natur. ¹⁸⁵

¹⁷⁸ Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 33-34.

¹⁷⁹ Siehe dazu: Ein Brief. Erläuterungen. In: SW XXXI, S. 278-280.

¹⁸⁰ Hamann, Johann Georg: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 197.

¹⁸¹ Hofmannsthal: *Furcht*. Varianten. 3 H³ (7-9. Juli 1906). In: SW XXXI, S. 383-384, Vgl. Anm. 697.

¹⁸² Hamann fügt hier folgende Fußnote 3 ein: „vt hieroglyphica literis: sic parabola argumentis antiquiores, sagt Bacon, mein Euthyphron.“ N II, S. 197.

¹⁸³ Hamann. *Aesthetica in nuce*: In: N II, S.197.

¹⁸⁴ Die Fußnote 18 Hamanns lautet hier: “Orgia nec Pentheum nec Orpheum tolerant, Baco de Augm. Scient. Lib. II. Cap.XIII. “ In: N II, S.201.

¹⁸⁵ Hamann. *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 201.

Dieser ‚Aesthetica-in-nuce-Erfahrung‘, in der das Orgiastische als Qualität des Pneumatischen hervortritt, wird Hofmannsthal den Leser im letzten Teil des Gesprächs zuführen. Das der Poesie inhärent Bacchantische wird zum Kernthema des Gesprächsschlusses.¹⁸⁶

Die Berührungspunkte zwischen Hamann und Hofmannsthal liegen nicht nur darin, dass der Taumel und der Zugang zum Unbewussten gesucht werden, sondern auch in der Suche nach einer Korrespondenz scheinbarer Gegensätze. Gleichnishafte Erfahrungen werden beiden zum Mittel der Erkenntnis, die auf einer die Logik transzendierenden Ebene gesucht wird. Beiden geht es außerdem darum, vom Ansatz her einen Skeptizismus des Erkennens zu überwinden.¹⁸⁷

Das erstaunende Schweigen als Vorbedingung zu „geflügelten Sprüchen“, das Hamann beschreibt, trifft sich mit dem von Chandos gesuchten Kehrpunkt einer Sprache. Beide suchen nach einer ‚lebendigen‘, ‚atmenden Sprache‘, die nicht von dem System einer scharfen Trennung zwischen a priori und a posteriori geleitet wird. Sobald ein Wort bloß als zum „Gebrauch eingesetztes Zeichen“ verstanden wird, so erläutert Baudler in: *Im Worte Sehen. Das Sprachdenken Johann Georg Hamanns*¹⁸⁸, töte dies „von der Wurzel her die lebendige Sprache; es höhlt die Worte aus und ver-nichtet sie, weil und insofern es das Sprechen nicht mehr als „Nachahmung“ der Urkorrespondenz des Daseins vollzieht, sondern in die Selbstverfangenheit des menschlichen Geistes hinein abschnürt.“¹⁸⁹

Dies zeigt sich besonders deutlich in Hamanns *Metakritik*, wenn er vom Rhythmus des Atems als Vorbedingung von Raum und Zeit spricht:

Laute und Buchstaben sind also reine Formen a priori, in denen Nichts, was zur Empfindung oder zum Begriff des Gegenstandes gehört, angetroffen wird und die wahren ästhetischen Elemente aller menschlichen Erkenntnis und Vernunft. Die älteste Sprache war Musik und nebst dem fühlbaren Rhythmus des Pulsschlages und des Othems in der Nase, das leibhafte Urbild alles Zeitmaßes und Zeitverhältnisse.¹⁹⁰

Erst von hier aus lassen sich Selbst (Individuum) und Sprache in Analogie setzen. Die Sprache lässt sich ‚neu‘ finden, nämlich als ein Gewebe aus „hieroglyphica literis“, wie Hamann in seiner Fußnote 3 zu der *Aesthetica in nuce* Bacon zitiert: „vt hieroglyphica literis:

¹⁸⁶ Siehe hierzu Abschnitt 3.3. „Kelterfest“ des dritten Teils dieser Arbeit.

¹⁸⁷ Zu der Vorstellung eines auf den Urkorrespondenzen des Daseins gründenden Erkennens bei Hamann siehe besonders Baudler (1970), S.191.

¹⁸⁸ Baudler, Georg: „Im Worte sehen“ – Das Sprachdenken Johann Georg Hamanns. Bonn: Bouvier u.Co. 1970. (Münchener Universitätschriften Philosophische Fakultät).

¹⁸⁹ Ebd., S. 196.

¹⁹⁰ Hamann: Metakritik über den Purismus der Vernunft. In: N III, S. 286.

sic parabolae argumentis antiquiores, sagt Bacon, mein Euthyphron.“¹⁹¹
Eben dies ist auch Chandos ursprüngliches Projekt, das ihn dann jedoch in seine Krise stürzen wird:

Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. Ich entsinne mich dieses Planes.¹⁹²

Chandos gelingt es eben noch nicht, diesen Schleier hinwegzuziehen, um den ganzen durch die Hieroglyphen (im *Gespräch über Gedichte* werden es Symbole sein) vermittelten Hauch zu empfangen. Ihm ist es nicht möglich, wie Hofmannsthals Tizian „Götter in das Nichts zu weben.“¹⁹³

Gabriel wird in seinem Gleichnis vom Symbol im zweiten Teil des *Gesprächs* einen Weg zeigen, um ein Erleben dieser Hieroglyphen jenseits der Krise zu ermöglichen, nämlich den Wirbel der Fibrigkeit durch ein „Anderes“ aufzufangen. Chandos dagegen fehlt die Möglichkeit einer Abgrenzung.

1.3.3.2. Lebensrhythmus als abgrenzende Einheit. Unendlichkeit in der Endlichkeit

Nach Hamann wird diese Grenze durch das endliche Leben gesetzt. Dabei sieht er, ähnlich wie Hofmannsthal, die Grundvoraussetzung dafür, Urkorrespondenzen wahrnehmen zu können in einer totalen Offenheit. Gleichzeitig dient die Wahrnehmung der Korrespondenzen dem Bewusstsein eigener Endlichkeit. Eben in dieser immanenten Grenzwahrnehmung liegt jedoch zugleich die Möglichkeit ihrer Transzendenz, die nun nicht mehr apriorisch gedacht werden muss. Es geht demnach darum, aus dem Dasein heraus eine Grenze zu empfinden, nicht, sie a priori zu setzen. Zeit und Zahl erwachsen aus dem Lebensrhythmus, nämlich aus „dem fühlbaren Rhythmus des Pulsschlages und des Othems in der Nase“¹⁹⁴. Sie sind mit einem ‚Leib-Dasein‘ verbundene Größen, nicht etwa rationale Kategorien: „Der Lebensrhythmus wird“, so Baudler „zur abgrenzenden Einheit [...]: es erwächst der Begriff der Zeit und der Zahl.“¹⁹⁵

¹⁹¹ Hamann: Aesthetica in nuce. In: N II, S. 197.

¹⁹² Hofmannsthal: Ein Brief. SW XXXI, S.46-47.

¹⁹³ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1892) In: SW III, S. 47. [= (1901) SW III, S. 232].

¹⁹⁴ Hamann: Metakritik. In: N III, S. 286.

¹⁹⁵ Baudler (1970), S. 190-191.

Eben weil der Atem zu einer abgrenzenden Einheit wird, kann der göttliche (unendliche) Hauch (als Differenz dazu) empfunden werden. Das göttlich Pneumatische zerstört aber nicht, sondern ist kraft seines Pulsschlags Teil des Atems.

Dies ist bei Hofmannsthal anders, weil er das göttliche Pneuma als Gefahr erlebt. Er sucht einen Weg, um sich dieses den Atem zerstörenden, erstickenden Pneumas zu entziehen, beziehungsweise dessen gewahr werden zu können, ohne zerstört zu werden. Atem und Hauch können nicht, wie bei Hamann als sich gegenseitig anstoßende oder abstoßende, also sich bedingende Kräfte wirken. Stattdessen wird immer ein Leben zur Erhaltung eines Atemrhythmus geopfert werden müssen. Erst die gespaltene ‚Lebensfaser‘ kann bei Hofmannsthal als ‚Luftwurzel‘ das Selbst im Atemrhythmus des Seins halten und als ‚Erdwurzel‘ verhindern, dass sich das Selbst verflüchtigt. Der Rhythmus des Opfers steuert die Lebensrhythmen und erzeugt Zeiterfahrungen der Unendlichkeit in der Endlichkeit.

1.3.3.3. Erdwurzel und Luftwurzel. Urheimat der Natursprache

Hamann imaginiert Sinnlichkeit und Verstand „als zwey Stämme der menschlichen Erkenntnis aus Einer [Herv. d. Orig.] gemeinschaftlichen Wurzel.“¹⁹⁶ Sie sind *in nuce* vereint, nämlich im musikalischen ‚Sprach-Stamm‘.

Interessanterweise findet sich in diesem Zusammenhang bei Hamann das Bild der Luftwurzel. Diese Vorstellung weist Ähnlichkeiten mit der Idee der wurzelhaften Verflechtung von Poesie und Leben auf, wie sie Gabriel im *Gespräch* entwarf. Hamann denkt dabei als Ursprung einen gemeinschaftlichen Stamm, dem zwei Wurzeln entspringen, nämlich Sinnlichkeit und Verstand:

Sollte sich nicht zum Ebenbilde unserer Erkenntnis ein einziger Stamm besser schicken, mit zwey Wurzeln, einer oberen in der Luft, und einer unteren der Erde? Die erste ist unserer Sinnlichkeit preisgeben, die letzte hingegen unsichtbar, und muß durch den Verstand gedacht werden, welches mit der Priorität des Gedachten und der Posteriorität des Gegebenen oder genommenen [sic], wie auch mit der beliebten Inversion der reinen Vernunft in ihren Theorien mehr übereinstimmt.¹⁹⁷ [alle Herv. d. Orig.]

Es gibt also einen oberen Teil in der Luft, der zur sinnlichen Wahrnehmung führt und einen unsichtbaren Teil in der Erde, der zu Denken und Verstand führt. „Nur wenn beide Wurzeln zusammenwirken gibt es ein menschliches Erkennen.“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Hamann: Metakritik. In: N III, S. 286.

¹⁹⁷ Ebd., S. 286-287.

¹⁹⁸ Baudler (1970), S. 192.

Es kommt zu einem Chiasmus erdgebundener, chthonischer und „luftig“ sinnlicher Wahrnehmung. Sinnliche Wahrnehmung und Verstand sollen sich verschränken.

Bei Hofmannsthal binden sich die Wurzeln der sinnlichen Wahrnehmung und des Verstandes über eine ‚Bewegung zur Erde‘ an das „Leben“ fest. Es sei zum Vergleich nochmals die entscheidende Passage zitiert:

Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten. Mehr als geknüpft: mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, dass – schnittest du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie in sich zusammen schrumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen.¹⁹⁹

Es opponieren nicht Luft und Erde, sondern sie verbinden sich in der Analogie eines Kräftespiels, das eine „Sonnen- und Mondseite hat“.²⁰⁰ Hauch und Gefühl werden über Lebenswurzeln verknüpft. Poesie und Leben verzweigen sich. Es wird versucht, ein allumfassendes Spektrum der Eindrücke sichtbar zu machen.

Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. Zwar – unser »Selbst«! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sie auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem.²⁰¹

Die Wiederkehr des ‚anderen Selbst‘ über den Hauch als *parousia* verdankt sich bei Hofmannsthal wie bei Hamann dem Wesen der Poesie als „Muttersprache“, deren „Brut“ „Fleisch von ihrem Fleisch ist“ und die aufgrund ihres „dunklen Heimatgefühls“, das in der Analogie von Sprache und Sein liegt, zu ihrem Ausgangspunkt zurückfindet.

Was Gabriel eigentlich visioniert, deckt sich mit Hamanns Ziel, den „Thau einer reinen Natursprache“²⁰² wieder hervorbringen zu wollen.

Für Hamann gibt es neben der Luft- (Sinnlichkeit) und Erdwurzel (Verstand) noch ein Drittes, nämlich den „chymischen Baum der Diana“²⁰³ zur „Erläuterung und Erweiterung

¹⁹⁹ Hofmannsthal. Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

²⁰⁰ So bemerkt Hofmannsthal in einer Äußerung zum „Turm“: „Ein Dichter ist ein Kosmos, dessen Kräftespiel eine Sonnen- und Mondseite hat: die aber untrennbar sind: die Seite des Inhalts und jene andere. [...] eigentlich ist das inhaltliche die in den dunklen Tiefen der Materie saugende Wurzelkrone, das formale die in den Himmel ragende Baumkrone“: Rudolf Hirsch: Unbekannte Äußerungen Hofmannsthals zum „Turm“. In: Literatur und Kritik 135 (1979) S. 259. Zit. nach SW XXXI, S. 264.

²⁰¹ Hofmannsthal. Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

²⁰² Hamann: Metakritik. In: N III, S. 287.

²⁰³ Ebd.

beiderseitigen Gebiete und ihrer Gränzen²⁰⁴, die jedoch zu befreien sei von aller idealischen Vernunft, dass „erst aus der Morgenröthe der verheißenen nahen Umschaffung und Aufklärung der Thau der Natursprache wiedergeboren werden muß.“²⁰⁵:

Es gibt vielleicht noch einen chymischen Baum der Diana [Herv. d. Orig.], nicht nur zur Erkenntnis der Sinnlichkeit und des Verstandes, sondern auch zur Erläuterung und Erweiterung beiderseitiger Gebiete und ihrer Gränzen, welche durch eine per antiphrasin getaufte reine Vernunft und ihre dem herrschenden Indifferentismus fröhnende Metaphysik (jene alte Mutter des Chaos und der Nacht in allen Wissenschaften der Sitten, Religion und Gesetzgebung!) so dunkel, verwirrt und öde gemacht worden sind, dass erst aus der Morgenröthe [Herv. d. Orig.] der verheißenen nahen Umschaffung und Aufklärung der Thau der Natursprache wiedergeboren werden muß.²⁰⁶

Diese Natursprache ist immer schon da, so Hamann, nämlich in der „gemeinen Volkssprache,²⁰⁷ in der lebendigen Sprache. Auch hier decken sich Hofmannsthal und Hamann. „Wörter haben also ein ästhetisches und logisches Vermögen“²⁰⁸. Die Poesie lässt in der Alltagssprache ein Sinnlich-Göttliches aufscheinen, so wie nach Hamann auch alle faktische Wesen immer ein Unendliches enthalten.

1.3.3.4. Die vom Rhythmus erzeugte „innigste Zuthätigkeit“

Ganz ähnlich liegt dann auch bei Hofmannsthal in der Erfahrung einer Unendlichkeit im Endlichen, die jedoch immer auch ihrer Erd- wie Luftwurzeln bewusst verhaftet bleibt, das Glücksversprechen der Ästhetik, wie es noch mal im *Dichter und seine Zeit* zum Ausdruck

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ „Ohne jedoch auf den Besuch eines neuen aus der Höhe aufgehenden Lucifers zu warten, noch mich an dem Feigenbaum der großen Diana zu vergreifen, giebt uns die schlechte Busenschlange der gemeinen Volkssprache das schönste Gleichnis für die hypostatische Vereinigung der sinnlichen und verständlichen Naturen, den gemeinschaftlichen Idiomenwechsel ihrer Kräfte, die synthetischen Geheimnisse beyder correspondirenden und sich widersprechenden Gestalten apriori und aposteriori, samt der Transsubstantiation subjectiver Bedingungen und Subsumtionen in obejective Prädicate und Attribute durch die copulam eines Macht-oder Flickworts zur Verkürzung der langen Weile und Ausfüllung des leeren Raums im periodischen Galimathias per Thesin et Antithesin.“ (N III, S. 287). Wenn hier vom „Feigenbaum der Diana“ die Rede ist, so scheint dies eine Variation einer augenscheinlich für Hamann wichtigen Metapher zu sein. In der *Aesthetica in nuce* heißt es: „auch die erste Kleidung des Menschen war eine Rhapsodie von Feigenblättern“ (N II, 198). Seine 1779 entworfene Mysterienschrift *Schürze von Feigenblättern* ist nach Nadler seine „tiefsinnigste“ (N III, S. 451. Text: N II S. 205-213). Das Besondere entbirgt sich damit in der scheinbar gemeinen „Rhapsodie“ der Volkssprache, die jedoch in ihrer synthetisierenden „Kritiklosigkeit“ eben nicht nur den Körper sondern auch den Schooß der Sprache schützt. Im Hinblick auf den „Feigenbaum der Diana“ sei außerdem darauf hingewiesen, dass Diana im Zentrum von Brunos *Eroici furori* steht. (siehe: Abschnitt 1.4.4 *Eroici furori* im synthetischen Atemraum und Anm. 224.): „Dies ist die Diana, jenes Eine, welches das Seiende selber ist, jenes Seiende, welches die begreifbare Natur ist, auf die die Sonne und der Glanz der höheren Natur einwirkt, als Einheit, die sich scheidet in erzeugte und zeugende oder schaffende und geschaffene. [...] Daher rühmt der Schwärmer sich, Beute der Diana geworden zu sein, der er sich ergab.“: Bruno, Giordano: *Eroici furori* oder Zwiegespräche vom Helden und Schwärmer. (Hg.): Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1898, S. 213.

²⁰⁸ Hamann: Metakritik In: N III, S. 288.

kommt. Es geht um das Gefühl einer Gegenwart, die sowohl losgelöst von Zeit und Raum, also absolut, herrscht, als auch Vergangenheit und Zukunft „präsentiert“. Ganz im Moment sein, heißt bei Hofmannsthal immer auch zugleich im „anderen“ Moment sein. Gegenwart wird als Gleichzeitigkeit zweier Zeit-Ebenen erlebt, einer endlichen und einer unendlichen, wie es beispielhaft in *Der Dichter und diese Zeit* ausgedrückt wird:

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.²⁰⁹

Sinnlicher Genuss vollzieht sich in einem intentionalem Schweben über dem Abgrund der Wirbel. Der Rezipient ist sich in der Schweben-Erfahrung zugleich des ‚Grundes‘ bewusst, nimmt Sein und Seiendes gemeinsam wahr.

Mit Hamann würde dieses Übergehen von Zeit in Sein durch innigste „Zuthätigkeit“ generiert werden, also durch eben jene Kraft, die auch bei Hofmannsthal die Hauchempfindung erst ermöglicht:

Die Einheit des Urhebers spiegelt sich bis in dem Dialecte seiner Werke; – in allen Ein Ton von unermäslicher Höhe und Tiefe! Ein Beweiß der herrlichsten Majestät und leersten Entäußerung! Ein Wunder von solcher unendlichen Ruhe, die GOTT dem Nichts gleich macht, dass man sein Daseyn aus Gewissen leugnen oder ein Vieh seyn muß; aber zugleich von solcher unendlichen Kraft, die Alles in Allen erfüllt, dass man sich vor seiner innigsten Zuthätigkeit nicht zu retten weiß!²¹⁰

Die Zuthätigkeit, die ja auch Hofmannsthal einfordert, wird bei Hamann durch eine der Materie inhärente Kraft induziert. Es wird sich zeigen, dass Hofmannsthal dies nur leicht variiert. Denn ist der Rezipient erst hypnotisch ergriffen von der Materie um ihn herum, so ist das Gefühl des „Hingespantseins“ reziprok.²¹¹ Dann kann auch Hofmannsthals Rezipient sich vor seiner „innigsten Zuthätigkeit“²¹² nicht retten.

²⁰⁹ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S.147.

²¹⁰ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S.204.

²¹¹ So schreibt Hofmannsthal beispielsweise in einer Aufzeichnung am 7. August 1903, also während der Arbeitsperiode zum *Gespräch* über Hebbel: „[...] Die Realitäten und die daraus entsprungenen Gestalten sind uns gleichzeitig gegenwärtig: wir genießen die Werke als Erlebnisse: Moloch spüren wir so wie die Faser des bogenspannenden Armes den Pfeilschuß spürt und die Erlebnisse, jeder Druck, jede Beklemmung wird uns Bild, Gestalt. Hier vollzieht sich etwas Ungeheueres. (Wir Toten).“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 445.

²¹² s. Hofmannsthals Tagebuchaufzeichnung vom 23. Juli 1895. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.407.

1.3.3.5. “h” in nuce: *Coincidentia oppositorum*. Bruno, Hamann, Hofmannsthal

Die hier skizzierte Grundbewegung „innigster Zuthätigkeit“ erhält bei Hamann ihren Hauptimpuls durch eine allem innewohnende Gegensätzlichkeit: „Die Einheit des Urhebers spiegelt sich bis in dem Dialecte seiner Werke“²¹³. Ähnlich wie ich es bereits für Hofmannsthal anhand der Trope der *concordia discors* dargestellt habe, bewirken für Hamann gerade die in allem aufeinandertreffenden Oppositionen in ihrer dialektischen Entgegensetzung eine fortwährende Bewegung.

Ein wichtiges Bindeglied zwischen Hamann und Hofmannsthal ist die Idee der *coincidentia oppositorum*, wie sie Giordano Bruno entfaltet.

Diese Idee ist durch Bruno am kürzesten zusammengefaßt in *De immenso*²¹⁴ :

quinimmo omnia sunt in omnibus; atomis vero seu primis corporibus potentia est ad omnia loca per infinitum spacium.²¹⁵

Hamann selbst verweist auf Bruno explizit unter anderem in seiner Schrift *Neue Apologie des Buchstaben h Oder: Ausserordentliche Betrachtungen über die Orthographie des Deutschen* (1773), die in zwei Teile zerfällt. Während im ersten Teil Hamann in der Maske des Königsberger Schullehrers Heinrich Schröder auftritt, lässt er in einer zweiten Schrift mit dem Titel *Neue Apologie des Buchstaben h von ihm selbst* den Buchstaben „h“ selbst gegen seine Eliminierung in der Mitte oder am Ende einer Silbe wettern.²¹⁶

²¹³ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 204, Das Zitat aus Anm. 210 („– in allen ein Ton von unermäslicher Höhe und Tiefe [...] schließt unmittelbar an.

Vgl. auch: „[...]Sprache ist auch der Mittelpunkt des Misverständes der Vernunft mit ihr selbst, theils wegen der häufigen Coincidenz des größten und kleinsten Begriffs, seiner Leere und Fülle in idealischen Sätzen, theils wegen des unendlichen der Rede- vor den Schlußfiguren, und dergleichen viel mehr.“: Hamann: *Metakritik*. In: NIII, S.224.

²¹⁴ Giordano Bruno: *De immenso et innumerabilibus seu de universo et mundis*. (1591) In: Giordano Bruno: *Opera latine conscripta*. (Hg.): F. Fiorentino u.a. 3 Bände in 8 Teilen. Neapel und Florenz: Morano und Le Monnier 1879-1891 (Faksimile Nachdruck: Stuttgart, Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag Günther Holzboog 1961-1962). Buch 1. Zweiter Teil, S.191-398.

²¹⁵ Zit. nach Gatti, Hilary: *Giordano Bruno and Renaissance science*. Ithaca, NY [u.a.]: Cornell Univ. Press. 2002 S. 315. (= Giordano Bruno: *De immenso* VII 9, BOL Band I. Teil II, S. 263.)

²¹⁶ Hamann: *Neue Apologie des Buchstaben h von ihm selbst*. In: N III, S. 103-108. Der Text täuscht außerdem den Verlagsort Pisa vor und gibt fälschlicherweise an, eine „zweite verbesserte Ausgabe“ zu sein. Erschienen ist die Schrift ohne Jahr 1773 in Frankfurt. Siehe: N III, S. 435.

Bereits in der *Neuen Apologie des Buchstaben h* kündigt Hamann an: „Doch ich will zehnmal lieber mit [...] einem welschen Verschnittenen mich aus dem Othem in den Wind reden als länger mit einem Gegner mich überwerfen, der nicht einmal fähig ist einzusehen, daß eine allgemeine, gesunde, practische Menschensprache, und Menschenvernunft und Menschenreligion ohne willkührliche Grundsätze sein eigener Backofen von Eis sind. [Herv. d. Orig.]“: Hamann. *Neue Apologie des Buchstaben h*. In: N III, S.97. Konzeptuell bilden die Schriften *Neue Apologie des Buchstaben h Oder: Ausserordentliche Betrachtungen über die Orthographie der Deutschen von H.S. Schullehrer* und die *Neue Apologie des Buchstaben h von ihm selbst* eine Einheit: N III, S. 89-108.

Auf ironische Weise wird der Grundgedanke der Verschränkung von Buchstaben, Identität, Körperlichkeit und Hauch in einer Art Urkorrespondenz deutlich. Indirekt stellt also auch diese Schrift eine „aesthetica in nuce“ dar.

Den gesamten Text kennzeichnet eine polyphone Verschränkung von Minimum und Maximum. Denn die Stimme des „kleinen h“ stammt aus der Feder desjenigen, dessen Name dieses H gleich doppelt enthält, nämlich von JoHann Georg Hamann, der selbst aber wiederum als Heinrich Schröder an einem fingierten Verlagsort schreibt.²¹⁷

Hamanns Schriften gegen die Abschaffung des Dehnungs-h rekurrieren auf den Gedanken, dass auch der im „h“ fühlbare Rhythmus des Atems quasi der Atomkern einer potentiellen Unendlichkeit sei. So heißt es wie ein Echo zur Metakritik Hamanns²¹⁸ in der ersten Schrift *Neue Apologie des Buchstaben h. Oder: ausserordentliche Betrachtungen über die Orthographie der Deutschen*:

Der kleine Buchstabe h, mit dem mein guter Taufname Heinrich anfängt, mag für sich selbst reden, wenn ein Othem in seiner Nase ist. [Herv. jeweils d. Orig.]²¹⁹

Und eben dies tut dann der Buchstabe in der *neuen Apologie des Buchstabens h von ihm selbst*²²⁰: Dort wirft „dieser“ den unwissenden Rechtschreibreformern vor:

Ist eure Menschenvernunft kein unbestimmtes Organ, keine wächserne Nase, kein Wetterhahn, dem wenigstens der einmal geschriebene Buchstabe eines heiligen Kanons vorzuziehen ist? Ist das berühmte *Principium coincidentiae oppositorum* [Herv. d. Orig.] euch gänzlich unbekannt? Der Geist ist es der lebendig macht; der Buchstabe ist Fleisch und eure Wörterbücher sind Heu!²²¹

Manche Forscher haben hier einen Fehler Hamanns gesehen, der Brunos Prinzip der *coincidentia oppositorum* mit der Idee bei Nikolaus von Kues verwechselt habe.²²² Dem stimme ich nicht zu.²²³

²¹⁷ Der Text täuscht außerdem den Verlagsort Pisa vor und gibt fälschlicherweise an, eine „zweite verbesserte Ausgabe“ zu sein. Erschienen ist die Schrift ohne Jahr 1773 in Frankfurt. Siehe: N III, S. 435.

²¹⁸ Hamann: Metakritik. In: N III, S. 286.

²¹⁹ Hamann: Neue Apologie des Buchstaben h. Oder: ausserordentliche Betrachtungen über die Orthographie der Deutschen. Pisa ²1773 In: N III, S.89-101, hier S. 101 (hier im Grunde Überleitung zur zweiten Schrift). Es gibt ohne „h“ eben kein „Wohl: also: Lebe wol! – ja ewig wol! (N III, S. 101).

²²⁰ Hamann: Neue Apologie des Buchstaben h von ihm selbst. In: N III, S.103-108.

²²¹ Ebd., S. 107.

²²² Nadler, Josef: Johann Georg Hamann. 1730-1788 Der Zeuge des Corpus mysticum. Salzburg: Otto Müller 1949, S. 409; Röhrich, Rainer: Johann George Hamann und Nikolaus von Kues. In: Bernhard Gajek (Hg.): Johann George Hamann. Acta des internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976. mit einem Vorwort von Arthur Henschel. Frankfurt am Main: Klostermann 1979, S.277-289, insbesondere S. 281.

²²³ Hamann wendet sich gezielt auf der Suche nach den Schriften Brunos an Herder (Brief vom 29. April 1781) und Jakobi. (Brief vom 16. Januar 1785) In einem Brief an J.G. Staudler schreibt er, er habe das „principium extremorum oppositorum“, dem „philosophischen Märtyrer Jordano Bruno gestohlen“. s. Nadler: Der Zeuge des Corpus mysticum 1949, S. 408f.: (Br IV 462). Nadler geht davon aus, dass Hamann Kues einfach unbekannt war. Zur Diskussion des Begriffs bei Hamann: vgl. Baudler (1970), S. 176f. – N V listet für die Biga S.103-104 Nr.622: „Jordani Bruni, Nolani, de Monade, Numero & Figura liber consequens; quinque de

Zu viel anderes verweist bei Hamann in seiner Ähnlichkeit auf Bruno, wie etwa die zentrale Funktion, die er der Sinnlichkeit und den Leidenschaften beimisst, wie sie Brunos *Eroici furori*²²⁴ durchzieht. In der *Aesthetica in nuce* heißt es:

Jede individuelle Wahrheit wächst zur Grundfläche eines Plans, wunderbarer als jene Kuhhaut zum Gebieth eines Staats; und ein Plan, geraumer als das Hemisphär, erhält die Spitze eines Sehpoints. - - Kurz die Vollkommenheit der Entwürfe, die Stärke ihrer Ausführung; - die Empfängnis und Geburt neuer Ideen und neuer Ausdrücke; - die Arbeit und Ruhe des Weisen, sein Trost und sein Eckel daran, liegen im fruchtbaren Schooße der Leidenschaften vor unsern Sinnen vergraben.²²⁵

Die Bedeutung des koinzidierenden Widerspruchs, nicht nur als „Spitze eines Sehpoints“²²⁶, sondern auch als ein Moment höchster Kontraktion, durchzieht das ganze Denken Hamanns. So spricht er in der *Aesthetice in nuce* von der „Gegenwüirkung“ des Menschen als Weg der Partizipation an der „göttlichen Natur“:

Jede Gegenwüirkung des Menschen in die Kreatur ist Brief und Siegel von unserm Antheil an der Göttlichen Natur, und daß wir Seines Geschlechts sind.²²⁷

Im Hinblick auf die Differenzen zwischen Brunos und Cusanus Auffassung, die aus meiner Sicht im Umkehrschluss die Nähe Hamanns zu Bruno (nicht zu Cusanus) belegen, sei auf Leo Catanas Arbeit *The concept of contraction in Giordano Bruno's Philosophy*²²⁸ verwiesen.

Minimo, Magno & Mensura; Item de Innumerabilibus, Immenso & Infigurabili, seu de Vniuerso & Mundis Libri V III. Fr. 591. Ei. de triplici Minimo & Mensura ad trium speculatiuarum Scientiarum & multarum Artium Principia Libri V. ib. eod. Ei. De. Imaginum, Singorum & Idearum compositione, ad omnia Inuentionum, Dispositionum & Memoriae genera, Libri III. Ib.eod. (N V, S.103-104). Außerdem: Notizbuch I: "Carl Stephan Jourdain hat Disquisitionem historico-litterariam de Joradno Bruno Prenzlow 1727 herausgegeben, die Simonetti in seiner Sammlung vermischerter Beyträge zum Dienst der Wahrheit, Vernunft, Freyheit und Religion Tom. II wieder auflegen lassen;" N V, S.250. Dagegen: Blum, Paul Richard: Giordano Bruno. München: Beck 1999 (Beck'sche Reihe; 551. Denker), S.155. Anderer Meinung ist auch Werner Beierwaltes. In: Bruno, Giordano: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Aus dem Italienischen übers. von Adolf Lasson. Mit einer Einleitung von Werner Beierwaltes. (Hg.): Paul Richard Blum. Hamburg: Meiner 1993. Einleitung von Werner Beierwaltes S.XXXviii bis XXXix. Beierwaltes argumentiert, Hamann habe die Schriften Brunos wohl eher nicht gekannt. Ich meine, dass er wahrscheinlich in seiner Londoner Zeit damit in Berührung gekommen ist. Hamann könnte Bruno außerdem durch seinen Umgang mit Jakobi gekannt haben. Die zweite Herausgabe von Jakobis Spinoza Briefen enthält in den Beilagen einen Auszug aus der damals sehr seltenen Schrift *De la causa principio e uno*. Jakobi besaß demnach auch Brunos Schrift *De L'infinito Universo e Mondi*. Möglich also, dass Hamann diese noch vor Herausgabe der Briefe (Jacobi, Friedrich Heinrich (Hg.): Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn: Neue vermehrte Ausgabe. Breslau: G. Löwe 1789) die Schriften gekannt hat. Giordano Bruno: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. In: Jacobi (1789), S.261-306.

²²⁴ Bruno, Giordano: *Opere italiane*. Bd. 4: *De gl'heroici furori*. Faks.-Nachdruck der Ausgabe von 1585 (Hg.): Eugenio Canone. Florenz: Leo S. Olschki 1999. Eine Ausgabe, die Hofmannsthal vor Entstehung des *Gesprächs über Gedichte* bekannt gewesen sein könnte ist: Giordano Bruno. *Eroici furori* oder *Zwiegespräche vom Helden und Schwärmer*. (Hg.): Ludwig Kühlenbeck. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1898.

²²⁵ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 209.

²²⁶ Ebd., Z. 7.

²²⁷ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 207.

²²⁸ Catana, Leo: *The Concept of Contraction in Giordano Bruno's Philosophy*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2005. Zur Differenz der Vereinigung der Widersprüche zwischen Bruno und Cusanus besonders: S.138 – 159.

Dieser fasst zusammen, dass Cusanus eben nicht von dem „absoluten Maximum“ als einer intrinsischen Ursache spreche, wie es Bruno in *De Umbris* (1582) darstelle,²²⁹ und auch nicht von einer aktiven Stofflichkeit ausginge.

Ein aktives wie passives Potential von Stofflichkeit, wie es Bruno denkt, ist jedoch gerade im Hinblick auf Hamann und in Folge auch auf Hofmannsthal interessant.

Bruno applied the concept of contraction in a variety of meanings, among which two interpretations, one ontological and the other noetic are central to his philosophy. The concept was used to explain how multiplicity originates from unity and how the human soul could ascend from multiplicity to unity. [...] By assigning matter active as well as passive potentiality, the causal dependencies in his metaphysical architecture differed completely compared with his scholastic predecessors. For Bruno matter was no longer a passive recipient of causes. It was instead a co-determining principle together with the formal principle.²³⁰

Eben diese Aktivität des Stoffes, welche die Möglichkeit zur Kontraktion und die Potentialität einer Unendlichkeit immer in sich trägt und die nach Bruno durch die Weltseele gegeben ist,²³¹ passt sehr gut zu der Idee eines musikalisch poetischen Sprachursprungs, wie ihn sich Hamann vorstellt. Wenn Buchstaben Formen a priori sind, sind sie eben so ein aktiver Stoff; genau wie der Hauch.

Ganz im Sinne der Verschränkung der Extreme lässt Hamann also eben diesen Buchstaben zu seinen Lesern sprechen: „Euer Leben ist das, was ich bin – ein Hauch.“²³² Sprache und Leben werden über den Hauch als Medium der Koinzidenz korrespondent.

Eine solche Analogiesetzung, die sich ganz ähnlich im *Gespräch über Gedichte* findet, hat weitreichende Konsequenzen für das Körperverständnis des rezipierenden Ichs. Zwar fällt bei Hofmannsthal die ironische Ebene, die Hamann, wie übrigens auch Bruno, einbaut, größtenteils weg; dennoch verbindet sich bei Hofmannsthal in ähnlicher Weise wie bei

²²⁹ Ebd., S. 151.

²³⁰ Ebd., S.157. Vgl. außerdem Nuccio Ordine: „Unlike Cusanus, Bruno closes the gap between divinity and the world, since God comes to be identified with matter that produces everything and with nature that gives life to all things.“: Ordine, Nuccio: Giordano Bruno and the philosophy of the Ass. Ins Englische übersetzt von Henryk Barański in Zusammenarbeit mit Arielle Saiber. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale University Press. 1996, S.89.

²³¹ So lässt Bruno im zweiten Dialog von *Del la causa, principio et uno* Teofilo sagen: [...] perché quel spirito si trova in tutte le cose, le quali se non sono animali, sono animate; [...] il spirito, l'anima, la vita che penetra/tutto, è in tutto, e move tutta la materia, empie il gremio di quella, e la sopravanza più tosto che da quella è sopravanzata: atteso che la sostanze spirituale dalla materiale non può essere superata, ma più tosto la viene a contenere. [...] L'anima dunque del mondo è il principio formale costitutivo de l'universo, e di ciò che in quello si contiene; [...]“ Giordano Bruno.Werke. Italienisch-Deutsch. Band 3. Übersetzt, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben: Thomas Leinkauf. Hamburg: Meiner 2007, S.110-112.

Vgl. auch: „Also gibt es unzählige Bewegliche und Beweger, die sich alle auf Ein passives und aktives Principium, wie jegliche Zahl auf Eins zurückführen lassen, wie die Einheit und die Unendlichkeit zusammenfallen, wie das höchste Wirkende, das Alles schaffen kann, identisch ist, was wir am Ende unseres Buches „von der Ursache, dem Anfang und dem Einen“ bewiesen haben.“: Bruno, Giordano: Vom Unendlichen, dem All und den Welten. (Dialog 5). Übersetzt und hrsg. von Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Albert Warnecke 1893, S. 187.

²³² Hamann: Neue Apologie des Buchstaben „h“ von ihm selbst. In: N III, S. 105.

Hamann (und Bruno) die Idee eines Hauch-Ichs mit den Möglichkeiten einer aktiven wie passiven Potentialität von Stofflichkeit.²³³

„Wir werden sehen, daß nichts schwer ist, was nicht auch leicht wäre;“²³⁴ wie Brunos Filotheo im 5. Dialog *Vom Unendlichen, dem All und den Welten* erklärt. „Schwere“ und „Leichtigkeit“ bezeichnet Bruno dort als „Trieb der Stofftheile den eigenen Ort der Selbsterhaltung, sei derselbe nun im Mittelpunkt oder Anfang zu erreichen.“²³⁵ Dieser, „jegliches Wesen als innerliches Princip“ bewegende „Selbsterhaltungstrieb“²³⁶ Brunos, kommt bei Hofmannsthal im Vorgang der poetischen Rezeption zum Vorschein. Die von ihm vorgeschlagene Rezeptionsbewegung intendiert etwas Ähnliches wie es Brunos Albertino in demselben Dialog von Filotheo fordert, nämlich

Oeffne uns das Thor, durch welches wir hinausblicken können in die unermeßliche ununterschiedene Sternenwelt! Zeig' uns, daß die anderen Welten im Aethermeer schwimmen, wie diese! Erkläre uns, daß die Bewegung Aller aus inneren Seelenkräften hervorgehen und lehre uns, im Lichte solcher Anschauungen mit sicherem Schritt fortschreiten in der Wissenschaft und Erkenntniß [sic] der Natur!²³⁷

²³³ Berührungspunkte zwischen Hofmannsthal und Bruno, sicher auch vermittelt durch Goethes Bruno-Rezeption können hier nicht ausgeführt werden. Die intertextuellen Landschaften Hofmannsthals, die gerade vermittelt über Theorien zu Seele und Hauch immer von neuem „Träger eines Anderen“ werden, formieren sich zu einem „intertextuellem Totentanz.“ Auf die Beziehung zwischen Giordano Bruno, Goethe und Hofmannsthal verweist Peter Matussek in seinem Aufsatz: Intertextueller Totentanz. Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthal's Drama „Der Tor und der Tod“. In: Hofmannsthal-Jahrbuch. 7 (1999), S. 199-233.

²³⁴ Bruno, Giordano: *Vom Unendlichen, dem All und den Welten*. Übersetzt und hrsg. von Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Albert Warnecke. 1893, S. 188.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd., vgl. auch ebd., S. 190.

²³⁷ Ebd., S. 201.

1.4. Das Selbst als Resonanzkasten. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag

Denn sie hat keine Grenzen ihres Fluges,
aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt:
wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten
etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle,
da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!²³⁸

Was durch Gabriel im *Gespräch* vorbereitet wird, ist ein Zugang zur Welt, den Heidegger später mit der Sentenz: „Die Sprache ist das Haus des Seins“²³⁹ zum Ausdruck bringen wird.

Mit der Vorstellung des metaphorischen Selbst ist auch der Körper zur Durchgangsstation geworden, nämlich zum zufälligen Hort einer Begegnung atmosphärischer Spektren. Das Selbst ist nur noch ein Resonanzkasten. Die rhetorische Klimax von Gabriels Rede auf die Poesie findet in dem Bild des „wir“ als Taubenschlags seinen Ausdruck:

Gabriel: Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.²⁴⁰

Der Körper ist also nicht mehr dauernder Sitz eines Selbstbewusstseins und einer Seele, nicht mehr „Haus des Seins“, sondern eine Stätte, die immer nur dann ganz „Körper“ ist, wenn „sich in uns etwas mit anderen begegnet“, das heißt, im Durchzug des Hauchs sich die Seele über das Dasein spannt. Der Körper ist damit vollkommen offen, der Leib ein Taubenschlag. Das Gedicht beginnt, inhaltlich wie strukturell das Skelett zu ersetzen. Gleichzeitig wird der Leib zum Resonanzkasten der ins Gedicht gelegten Stimmungen.

Natürlich verweist Hofmannsthals Ikonographie hier auf ein Spiel mit dem Heiligen Geist als Taube. Das *pneuma hagion*, der Heilige Geist, ist mit der Taube (der Poesie) aus dem Körper geflogen. Im Wirbel des Selbstbewusstseins ist offensichtlich auch das Göttliche in einen Strudel geraten. Doch anstelle einer Parousie Christi, des fleischgewordenen Wortes Gottes, kehrt zu „uns“ etwas von dem gleichen Stoffe zurück, der bereits entflohen ist. Das neue *pneuma hagion* ist die Poesie aus dem Stoff der Sprache; Wort ohne Fleisch also:

Denn sie [die Poesie Anm. R.S.] hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache.²⁴¹

²³⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte In: SW XXXI, S. 76-77.

²³⁹ Heidegger, Martin: Brief über den Humanismus. In: Ders. Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 9: Wegmarken. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1976. S. 333; Heidegger, Martin: Der Weg zur Sprache. In: Ders. Gesamtausgabe I. Abteilung Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 12. Unterwegs zur Sprache. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1985, S. 255.

²⁴⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

²⁴¹ Ebd., S. 77.

Tatsächlich hat dieses christliche Bild des *pneuma hagion* als Taube nach Leisegang einen hellenistischen Ursprung wie dieser in seiner Untersuchung zum *Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistbegriffs der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik*²⁴² darlegt. Er weist darauf hin, dass

die Vorstellung eines als vogelartigen Wesens gedachten Dämons, der sowohl als Beschützer auftreten wie auch den geschlechtlichen Verkehr mit einem irdischen Weibe vollziehen kann, der altgriechischen Religionskunde und Literatur völlig vertraut ist und sich hier in einer außerordentlichen Ausdehnung findet; ja, nach griechischer Anschauung werden „pneuma“ und „logos“ nicht nur nach irgendeiner ihrer Eigenschaften mit Vögeln verglichen [...], sondern sie fliegen selbst, sind selbst geflügelte Wesen.²⁴³

Hofmannsthal benutzt offensichtlich sehr bewusst Sprachbilder, die gerade in ihrem religionsgeschichtlichen Kontext bezüglich ihrer Quellenlage ambivalent zwischen Griechentum und Christentum stehen. Die Figur Gabriels transportiert einen vorchristlichen Pneumagedanken, durch den die Poesie zu einem Wesen wird, das jenseits einer zeitlich eingeschränkten Vorstellung existiert; ja christliche wie griechische Hieroglyphen wieder ins Ensemble bringt.

1.4.1. Ein Hauch der Heimat

Was in diesem Bild der Poesie als Taube problematisch wird, sind Fragen nach Ursprung und Schöpfergott. Im Zuge des Ubiquitärwerdens des Körpers verliert notgedrungen auch die Seele ihre Heimat. Dem setzt Hofmannsthal die Sprache oder genauer: die Fugen der Sprache, an denen sich die höhere Sprachpotenz der Poesie aufzeigt, als neue Heimat entgegen. Denn, so führt er bereits 1897 in *Französische Redensarten* aus:

Sie [die Sprache, Anm. R.S.] ist alles, was einem bleibt, der seine Heimat entbehren muß. Aber sie enthält auch alles. Wie der Lufthauch, der in stillen Nächten vom festen Lande herauf ein Schiff zuweht, traumhaft angefüllt mit dem Duft von süßem Wasser und dem Atem von Wäldern und Wiesen, so weht aus der Sprache ein Hauch der Heimat, der jenseits aller Worte ist.²⁴⁴

Darauf, dass diese Sehnsucht nach einem „Hauch der Heimat, der jenseits aller Worte ist“, durchaus zeitsymptomatisch war, verweist Klages in seiner kurzen Schrift zu George von 1902. Klages beschreibt die „europäische Menschheit“ der „letzten dreissig Jahre“ als

²⁴² Leisegang, Hans: *Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistbegriffs der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik*. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1922. (Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für vergleichende Religionsgeschichte an der Universität Leipzig)

²⁴³ Ebd., S.28.

²⁴⁴ Hofmannsthal: *Französische Redensarten*. (1897) In: *GW Reden und Aufsätze* 1, S. 237.

„Suchende“ (ein übrigens auch für Hofmannsthal zentraler Begriff),²⁴⁵ deren Suche nach einer „verlorenen Urheimat der Seele“²⁴⁶ die Menschheit geeint habe:

Ein ganzes Menschenalter hat das Wort vom „Übergangszeitalter“ im Munde geführt, obwohl im Grunde niemand zu sagen wußte, von was zu was wir hinübergingen. Nietzsche [Herv.d.Orig.] wagte den kühnsten Wurf: der Mensch selbst sei ein Übergang zum – Übermenschen. Aber das blieb ein Name, in den sich seine Sehnsucht kleidete. Und dies ist der Kern jenes einmütig geglaubten Urteils: jeder tief lebende Zeitgenosse hat sich als Wanderer gefühlt – als einer, der in unbekannte Meere zu fragwürdigen Küsten die Segel spannt. Die europäische Menschheit war mit einer Vehemenz wie vielleicht seit einem Jahrtausend nicht auf der Suche nach einer verlorenen Urheimat der Seele [Herv. d. Orig.]²⁴⁷

Klages sieht in Georges *Jahr der Seele*, das ja gleichfalls über dem *Gespräch über Gedichte* wacht, diesen „ausserzeitlichen Gehalt einer Epoche“²⁴⁸, ihr „nagendes Heimweh“²⁴⁹ gestaltet. Er stellt jedoch für die Gegenwart fest: „Aus der Götternähe ist unsere Erde in Eisregionen des Alls entrückt; eine neue Umlaufsfrist bleibt abzuwarten.“²⁵⁰ Eben diese „neue Umlaufsfrist“ versucht nun Hofmannsthal in der Annahme eines pneumatischen Gehalts von Dichtung sowie in dem Entwurf einer ihr ebenbürtigen ‚atmend, schöpferischen Rezeption‘ einzuleiten. Der Hauch der Dichtung wird zur wärmenden Fluchtstätte des „erstarrten“ Lesers. Die Kopplung von Heimatverlust und der Evokation pneumatischer Dimensionen als neuer Heim- u. Fluchtstätte ist ein wesentlicher Zug in der Verbindung von Kunst und Pneuma. Indem es sich bei dem von Gabriel im *Gespräch* beschriebenen Vorgang strukturell um eine Wiederkunft des Gleichen (nur in verschiedenen Modifikationen) handelt (das Pneuma fliegt aus, eine Verbindung von Logos (Gedichtstruktur) und Pneuma kehrt zurück)²⁵¹, bezeichnen beide Bilder, sowohl das vom Taubenschlag als auch das der Lebensfäden (der Begegnung von Gefühlen und Regungen), einen Verlust von Ursprünglichkeit. Gabriel deutet dieses Problem in der Frage an, was für eine Regung es denn sei, die „von einem dunklen Heimatgefühl“ an seinem Ausgangsort wieder zurückgetrieben werde.²⁵² Es ist

²⁴⁵ Vgl. u.a. Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 133.

²⁴⁶ Siehe auch: „Was die Freunde nach des Verfassers Tod (1881) von diesem Testament der Öffentlichkeit übergeben haben, ist die Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich, eines, „der in sich selbst heimatlos ist.“ Hofmannsthal: Das Tagebuch eines Willenskranken. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 115.

²⁴⁷ Klages (1902), S. 60.

²⁴⁸ Ebd., S. 61.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Hierbei ist allerdings zu bedenken, dass es sich immer um eine andere Regung handelt, die eingebettet in „das Gleiche“ der Sprache, wiederkehrt. Eigentlich erfahren wir also nicht die „unendliche Wiederkehr des Gleichen“ sondern die Wiederkehr eines abgeleiteten Gefühls (Iteration). Darin liegt zugleich die unablässige Metamorphose des poetischen Pneumas.

²⁵² Eine im Wortlaut auffällig parallele Textstelle hierzu findet sich bei Klages: „Was ist diese Seele? – Im Jahr der Seele und nur dort müßte forschen, wer das ergründen will. Sie war schon einmal, ist wiedergeboren, kommt mit unbegreiflichen Erinnerungen beladen und vorbestimmter Schicksale gewiß. Sie hat Schluchten durchirrt und Höhen überklommen, die einem anderen Leben angehören. Ein schlafwandlerisches Wesen

eine Triebregung, die nur Intensivierungen, jedoch keine ersten Ursachen kennt. Sprache selbst erfährt eine Anamnese: das ist ihr dunkles Heimatgefühl, das Wiedergewahrwerden ihrer „Muttersprache.“²⁵³

Das Schöne definiert sich damit ab diesem Punkt nicht mehr als das sinnliche Scheinen der Idee (Hegel), sondern als das schöpferische Atmen der poetischen Sprache. („Es ist schön. Es atmet den Herbst.“²⁵⁴) Das Schöne ist aber auch die Folge eines Vorgangs. Das, was also vollkommene Gegenwart öffnet, ist zwar einerseits prozessual, enthält aber andererseits einen bereits abgeschlossenen Handlungsraum (der das Ich jedoch ausklammert). Denn ihren schöpferischen Atem kann die Poesie erst an „uns“ abgeben, nachdem sie im Draußen aus einer unheimlichen Welt menschlicher Gefühle eine höhere Sprachpotenz herausgesogen hat:

Gabriel: Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere. Es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: dass sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, wie sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge.²⁵⁵

Der Verweis auf Goethes *Märchen*²⁵⁶ als Hypertext unterstreicht zugleich, dass es die Urbilder (allerdings auch die bereits literarisch verarbeiteten) sind, von denen sich die Poesie in Analogie zu den Irrlichtern nährt: Goethe zeichnet hier ein groteskes, grausiges Bild des zusammengesetzten Königs, der ausgesaugt von den Irrlichtern in seine Urmaterie zusammensackt und zum Klumpen wird:

Die Irrlichter, die sich bisher um ihn beschäftigt hatten, traten zur Seite. Sie schienen, obgleich blaß beim Morgenlichte, doch wieder gut genährt und wohl bei Flammen; sie hatten auf eine geschickte Weise die goldnen Adern des kolossalen Bildes mit ihren spitzen Zungen bis aufs Innerste herausgeleckt. Die unregelmäßigen leeren Räume, die dadurch entstanden waren, erhielten sich eine Zeitlang offen, und die Figur blieb in ihrer vorigen Gestalt.²⁵⁷

tastet sie zu früherem Sein zurück und sieht sich zugleich in ferner Zukunft zu sich selbst erfüllt.“ Klages (1902), S.58-59.

²⁵³ Vgl.: „Der »Weg ins Unbetretene, nicht zu Betretende«, das schattenhafte Reich der Mütter, das ist sein Weg und sein Reich, sein eigenes reiches Reich“: Hofmannsthal: Tagebuch eines Willenskranken. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 113.

²⁵⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte SW XXXI, S. 74.

²⁵⁵ Ebd., S. 77.

²⁵⁶ Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Das Märchen. In: Hamburger Ausgabe. Bd. 6, S. 209-241.

²⁵⁷ Ebd., S. 237.

Dieses bei Goethe nicht nur tragikomische, sondern vor allem „widerwärtige“ Bild²⁵⁸, erhebt Hofmannsthal gerade zum „Arcanum“ der Poesie. Dahinter steht die Sehnsucht nach Einheit, beziehungsweise danach, das ‚falsch Zusammengesetzte‘ in seine Elementarteile (Ur-Materie) zu zerlegen und daraus wieder neu aufzubauen. Denn in den Aufzeichnungen zu *Andreas* heißt es:

So ist ihm das Eigentliche der Poesie faßbar: das Magische der Zusammenstellungen. Goldoni (= die Welt Zustinas, das völlig Unmetaphysische) ist ihm furchtbar, Molière bedeutet ihm nicht viel, der Mimus ist ihm gleichgültig, auf die incantatio kommt es ihm an. Die wahre Poesie ist das arcanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben absondert. Das Sondern - durch Sondern erst leben wir -, sondern wir, so ist auch der Tod noch erträglich, nur das Gemischte ist grausig (eine schöne reine Todesstunde wie die Stillings) - aber wie das Sondern ist auch das Vereinigen unerläßlich, -: die aurea catena Homeri. – „separabis terram ab igne, subtile a spisso, suaviter magno cum ingenio“ (Tabula smaragdina Hermetis)²⁵⁹

So gedeutet, „sondern“ die Irrlichter und vernichten das grausig Gemischte. Gleichzeitig wird der kurze Moment, für den der König stehen bleibt, bevor er zusammensackt, die Fugen also offen bleiben, bevor sie sich schließen, wahrscheinlich für Hofmannsthal zu einem symbolischen Moment.²⁶⁰

Es ist hier nicht zu vergessen, dass Hofmannsthal über die Referenz auf Goethes *Märchen* diesen Text selbst zur Fuge umfunktionalisiert, aus der heraus die Bilder Goethes in veränderter Form (diese inhaltliche Umdeutung ist für die gesamte Ästhetik Hofmannsthals von größter Bedeutung) herausgesogen werden können. Der Dialog exemplifiziert so im Fortgang und durch seine Machart seine eigenen Prämissen. Denn während das *Märchen* einerseits das *Gespräch über Gedichte* so nährt, wie die Adern des vierten Königs die Irrlichter, fungiert es andererseits als Sicherheitsnetz, beziehungsweise als ‚fremdes‘ oder ‚anderes‘ Wurzelgeflecht für den *Gesprächs*-Text. Hinter dem *Gespräch* steht immer schon ein anderes Adersystem, das für eine „zauberhafte Transfusion lebendigen Blutes“²⁶¹ sorgt.

²⁵⁸ „Als aber auch zuletzt die zartesten Äderchen aufgezehrt waren, brach auf einmal das Bild zusammen [...]. Wer nicht lachen konnte, mußte seine Augen wegwenden; das Mittelding zwischen Form und Klumpen war widerwärtig anzusehen.“ Ebd., S. 237.

²⁵⁹ Hofmannsthal: *Andreas*. Notiz vom 15. August 1913. Notiz 73. In: SW XXX S.106-107, hier: S. 107.

²⁶⁰ Hofmannsthals Aufzeichnung für *Andreas*, „erst durch ein Sondern zu leben“ enthält möglicherweise auch einen impliziten Verweis auf Goethes Hamann Kapitel, der Hamann in der Forderung zitiert: „Alles Vereinzelte ist verwerflich.“ jedoch zu bedenken gibt: „Der Mensch, indem er spricht, muß für den Augenblick einseitig werden, es gibt keine Mitteilung, keine Lehre ohne Sonderung“. Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, 12. Buch. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 9., S. 514.; des Weiteren zitiert in: Mauthner (1901), S. 136f.

²⁶¹ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SWXXXIII, S. 134.

1.4.2. Vom Pneuma hagion zum Pneuma profetikon

Jenseits der imaginären Weite, die Hofmannsthal über den Hinweis auf Goethes *Märchen* in das *Gespräch* bringt, hat das Bild der aus den Fugen der Natur saugenden Poesie eine geschlechtliche Konnotation.

Die Poesie saugt nicht nur aus, sondern, indem sie eben in diesem Prozess den „Erdstoff“ in eine höhere Potenz wandelt, übernimmt sie auch eine gebärende Funktion. Bereits hier deutet sich der Versuch an, der Poesie einen hermaphroditischen Zug beizumessen.

In gewisser Weise zeichnet Hofmannsthal hier den Wandel des *pneuma hagion* im Sinne einer Inspiration zu dem eines *pneuma profetikon* nach, wie ihn Leisegang beschreibt. Auf die Frage, wie es möglich sei, „dass das „pneuma hagion“, gedacht als Gabe der Inspiration, als „pneuma profetikon“, zugleich Urheber einer Befruchtung Marias sein kann“²⁶², verweist Leisegang auf den Prophetinentypus der Pythia zu Delphi.

Ein pneuma mantikon oder endoysastikon steigt aus dem Erdsplatt auf, über dem die Pythia, eine Jungfrau sitzt, und durch dieses „pneuma“ wird sie des Gottes voll und beginnt zu weissagen. [...] Origines und Johannes Chryostomus aber erzählen mit höhnischer Ausführlichkeit von der Prophetin des Apollo, die sich auf den Dreifuß setzt, die Schenkel öffnet und das pneuma in ihrem Mutterleibe empfängt.²⁶³

Umgewendet auf die Rede zur Poesie, die Hofmannsthal Gabriel in den Mund legt, heißt das: Erst nachdem die Poesie die Inspiration des Draußen empfangen hat, kann sie dieselbe prophetisch aus der Zukunft in die Gegenwart zurückbringen. Daraus folgt für den idealen Leser Hofmannsthals: Erst nachdem die Poesie an der Tafel „draußen“ das ihr bereitete ‚Abendmahl des Selbst‘ verzehrt hat, kann sie dem Genießer (Leser) eine Epiphanie vorspiegeln. Sie bereitet durch die Hieroglyphen dem Leser den Spiegel seines ‚neuen Selbst‘ als Gabe. Es ist das Selbst, das der Leser einmal gewesen sein wird. Dieses zukünftige Selbst kann sich der Leser aneignen, nachdem er selbst zum „Taubenschlag“ wurde.

Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen bezauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug. Er hat nichts an die Vergangenheit verloren, nichts hat ihm die Zukunft zu bringen. Er ist für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit.²⁶⁴

Zukunft und Vergangenheit können sich in der Leere begegnen und Gegenwart werden, sobald der Leser sich das *pneuma profetikon* der Poesie einverleibt hat.

²⁶² Leisegang (1922), S.31-32.

²⁶³ Ebd., S.32.

²⁶⁴ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 146-147.

Dieser Vorgang entspricht auf einer anderen Ebene exakt der von Paris und Desiderio geforderten „Einverleibung“ der Kunst:

Paris: Er will im Unbewussten untersinken,
Und wir, wir sollen seine Seele trinken
In des lebendigen Lebens lichtigem Wein
Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein!²⁶⁵

und den folgenden Versen:

Desiderio: [...] Die aber wie der Meister sind, die gehen,
Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen.²⁶⁶

Noch ist es die Poesie, die aus „dem Jahr der Seele“ trinkt, um dann in den „Taubenschlag“ zurückzukehren, „zu gehen“, um „uns“ mit Sauerstoff zu versorgen. Auf dieser Ebene des *Gesprächs über Gedichte* mag zwar die Poesie „gehen“ gelernt haben, „wir“ können es jedoch noch nicht. Noch ist der Rezipient in eine Passivität gezwungen.

1.4.3. Eigenblutdoping

Gabriel: [...]wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten
etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle
da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!²⁶⁷

In der Vorstellung des Ich als Taubenschlag wird der Körper vor dem Sog der Wirbel bewahrt, weil diese Wirbel durch ihn hindurchziehen. Der Körper ist damit aber auch grenzenlos geworden. Der Leib fungiert lediglich als Brutkasten, ist eine Hülse, die etwas generiert, eine Substanz, die sich vom Leib entkoppelt, ins Draußen flieht und als andere (im Hauch) zurückkehren kann.

Paraphrasierend lässt sich Hofmannsthals Poetologie mit dem Vorgang des Eigenblutdopings vergleichen: Ein Gefühl wird abgezapft, in einem fremden „Sein“ neu aufbereitet und dann als Anderes dem Körper wieder zugeführt. Der Hauch wird zum neuen Blut in unserem Leib, dessen Körper aber hier und überall sein kann. Körper und Leib können nicht mehr ident sein. Denn mit dem metaphorisch gewordenen Selbst wird auch der Körper umfanglos. Ihn umreis(s)t nun der Flug der Poesie. Der Körper ist ubiquitär und zur Potentialität des Selbst geworden. Der Leib dagegen ist stationär. Ihm wird das neue Blutpneuma zugeführt.

Die Poesie hat demnach die Kraft, den ‚Blutwert‘, sprich den Zustand des Rezipienten zu verändern. Sie ist es ja, die „fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen.“²⁶⁸ In ihrer

²⁶⁵ Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. (1892) In: SW III, S. 51 vgl. Anm. 72.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Hofmannsthal Das Gespräch über Gedichte In: SW XXXI. S. 77.

Rückkehr wird sie zur Fiber, die damit stellvertretend für den ‚Chandos in uns‘ *fibrisch* aktiv wird. Offensichtlich ist nur sie stark genug, um es mit der menschlichen Natur, dem metaphorisch gewordenen Selbst (denn im Außen sind auch nur wieder menschliche Gefühle) aufzunehmen.

Dieser Vorgang des „Blutdopings“²⁶⁹ dient der Gesundung des lesenden Patienten. In *Der Dichter und diese Zeit* wird Hofmannsthal diesen Patienten beschreiben:

Und hier zwingt mich meine Art, wie ich diese Dinge sehe, Sie zunächst sicherlich zu befremden durch die Behauptung, dass das Lesen, die maßlose Gewohnheit, die ungeheure Krankheit, wenn Sie wollen, des Lesens, dieses Phänomen unserer Zeit, das man zu sehr der Statistik und Handelskunde überläßt und dessen subtilere Seiten man zu wenig betrachtet, nichts anderes ausdrückt als eine unstillbare Sehnsucht nach dem Genießen der Poesie.²⁷⁰

Wie nahe die Analogie des Eigenblutdopings Hofmannsthals eigenem Denken kommt, zeigt die Art und Weise, wie er das Problem dieses „kranken Lesers“ beschreibt:

Sie suchen etwas anderes als die einzelnen Dinge, die in der Luft hängenden kurzatmigen Theorien, die ihnen ein Buch nach dem anderen darbietet. [...] Sie suchen immerfort etwas, was ihr Leben mit den Adern des großen Lebens verbände in einer zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes.²⁷¹

Das kranke Ich wird neu aufbereitet und erfährt die „zauberhafte Transfusion lebendigen Blutes“.²⁷²

Der Weg der Heilung besteht demnach darin, Hyperästhesie (des Chandos) mit Hyperästhesie (der Poesie) zu kurieren: Ein zuviel des „Pneumatischen“ mit einem „heilenden“ Pneuma zu „reinigen“.²⁷³

Dies ist zugleich eine Idee des Zeitgeistes. Bereits Mauthner setzt sich intensiv mit Fragen der Hyperästhesie und dem Einfluß auf Sprache auseinander. Hyperästhesie ist für ihn der Anfang jeglicher möglichen Revolution.

Revolutionen

Tritt die Hyperästhesie in einer Zeit epidemisch auf, so kommt es zu Revolutionen in Kultur und Sitte, also in der Sprache.²⁷⁴

²⁶⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte In: SW XXXI, S. 77.

²⁶⁹ Den Vorgang des „Blutdopings“ beschreibt Hofmannsthal übrigens, ohne den Begriff kennen zu können, in *Zur Physiologie der modernen Liebe*: „Das ist die grauenhafte Allegorie des Mittelalters von dem Königssohn, der blutleer dahinfriert, bis ihm die Ärzte Blut aus dem Leib eines starken Knechts in die Adern leiten; und wie er dann weiterlebt und das Bauernblut ihm die Königsgedanken mit Tierinstinkten durchtränkt; und wie er endlich stirbt an der Wunde, die zur selben Stunde eine Dirne dem Knecht in den Hals gebissen [...]“ Hofmannsthal: *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) In: *GW Reden und Aufsätze* 1, S. 94.

²⁷⁰ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S.132.

²⁷¹ Ebd., S.133-134.

²⁷² Diese Bildwelt trifft sich auf interessante Weise zeitlich damit, dass 1901/1902 der Wiener Arzt Karl Landsteiner die Blutgruppen entdeckte.

²⁷³ Von einer „Hygiene der Phantasie“ spricht auch Kassner. In: Rudolf Kassner: *Sämtliche Werke* (Hg.): Ernst Zinn. Bd. 1: *Die Mystik, Die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jh.* (1900) Pfullingen: Günther Neske 1969, S.113.

Sie ist damit auch wichtiger Sprachimpuls:

Man kann die menschliche Sprache auffassen als den Niederschlag der gesunden Hyperästhesie in den Zufallssinnen der Menschheit.²⁷⁵

Um die pathologischen Nervenreize kümmert sich nach Hofmannsthal die Poesie. Wer der Natur erlaubt, zum Ersatzteillager „unserer“ Organe zu werden, während die Poesie im Auftrag „eines“ Selbst dieselbe durchstreift, greift vorbeugend jeglichem Fieber vor.

Dies bedeutet natürlich eine Form der Abgabe an eine fremde Macht, die Clemens noch als etwas „fürchterlich Äußerliches“ begreift. Tatsächlich geht es um die Selbstabgabe an ein Gewebe, das zum Archiv des „Selbst“ gehört.

Gabriel: Aber es ist wundervoll, wie diese Verfassung unseres Daseins der Poesie entgegenkommt: denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheueren unerschöpflichen Natur wohnen. Wie Ariel darf sie sich auf den Hügeln der heroischen purpurstrahlenden Wolken lagern und in den zitternden Wipfeln der Bäume nisten; sie darf sich vom wollüstigen Nachtwind hinschleifen lassen und sich auflösen in einen Nebelstreif, in den feuchten Atem einer Grotte, in das flimmernde Licht eines einzelnen Sternes.²⁷⁶

Nachdem sich das Innere, „unser“ selbst, nach Außen entleert hat, wird das Außen zum neuen Heros (s.: die heroischen Wolken), dessen Kampf jedoch nicht (wie in der aristotelischen Tragödie) gegen das Schicksal stattfindet, sondern im Zeichen des Eros steht. Was die Poesie zurückbringt, ist auch die Frucht einer Vereinigung von „atmender Grotte“ und „wollüstigem Nachtwind“.

1.4.4. Eroici furori im synthetischen Atemraum

[...] denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens,
in der ganzen ungeheueren, unerschöpflichen Natur wohnen.
[...] in den heroischen purpurstrahlenden Wolken lagern [...]²⁷⁷

In diesem virtuell imaginären Zukunftsraum, aus dem die Poesie ihre Bilder zurückbringt, kommt es also zu einer wesentlichen Verschränkung eines erotischen Triebes mit der Suche nach einer höheren über Bildlichkeit vermittelten intellektuellen Dimension, die aber jenseits des Intellekts wahrgenommen wird. Die Poesie macht sich auf eine heroische Reise. Es ist ein mystischer Weg, der dem Rezipienten abverlangt, sein Ich loszulassen. Damit aktualisiert

²⁷⁴ Mauthner: *Sprache und Psychologie* (1923), S. 414. Der Abschnitt „Revolution“ im Anschluss an den Abschnitt „Hyperästhesie“ als Unterpunkt des Kapitels „Zufallssinne“ ist offensichtlich erst nach 1901 dem ersten Band *Sprache und Psychologie* der Beiträge zu einer Kritik der Sprache zugefügt worden und folgt direkt dem hier in Anm. 260 zitierten Verweis auf Goethes Hamann Kapitel.

²⁷⁵ Mauthner (1901), S. 374.

²⁷⁶ Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte In: SW XXXI, S. 76-77.

²⁷⁷ Ebd., S. 76.

Hofmannsthal eine uralte mystische Idee, wie sie z. B. beim Mystiker Dschelaleddin Rumi zu finden ist:

Denn wo die Lieb' erwachtet, stirbt
Das Ich, der finstere Despot.
Du laß ihn sterben in der Nacht
Und atme frei im Morgenrot.²⁷⁸

Die Poesie wird bei Gabriel, wie sich zeigen wird, zu eben jenem Medium, das dem Rezipienten einen ‚synthetischen Atemraum‘²⁷⁹ zur Verfügung stellt, in den er eintauchen kann, sobald der Ich-Despot zerlegt wurde.

Gabriels Lehrgespräch zeigt dem Rezipienten einen Weg, mit der ‚Macht des Milieus‘²⁸⁰ umzugehen, indem er sich selbst zum Teil des Milieus macht.

Innerhalb dieses synthetischen Atemraums wirkt ein erotischer wie heroischer Furor, der an Giordano Bruno denken lässt.

Bei Giordano Bruno kulminieren die ‚eroici furori‘ in dem Mythos Actaions, der in seiner heroischen Leidenschaft beim Anblick der Diana in einen Hirsch verwandelt wird:

Tansillo: [...] Da „geben ihm den Tod seine vielen großen Hunde“, er endet sein Leben in den Augen dieser albernen, sinnlichen, blinden und verkehrten Welt und beginnt ein neues Leben im Geiste, lebt fortan das Leben der Götter, nährt sich von Ambrosia und berauscht sich in Nektar.²⁸¹

Zwar wird auch Brunos Actaion in seiner Sinnsuche Teil seines mythischen Milieus, doch angesichts höchster Offenbarung verwandelt er sich in das, was er begehrt und wird zum ‚Opfertier‘, zur Beute. Er bleibt in diesem ‚höheren Milieu‘ gefangen, auch wenn er dies als paradiesischen Zustand erlebt.

Bei Hofmannsthal wird zwar ebenfalls ein heroisch-erotischer Furor zur Vorbedingung ästhetisch sinnlicher Erkenntnis; er sucht aber nach einem Weg, die Metamorphose der Anverwandlung in das Begehrte von außerhalb betrachten zu können; sich also selbst dabei beobachten zu können, wie das eigene Ich ‚stirbt‘.

²⁷⁸ Zit. nach Einleitung Ludwig Kuhlenbeck zu Giordano Bruno. *Eroici furori* oder Zwiesgespräche vom Helden und Schwärmer. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1898, S. XII.

Hofmannsthals Rumi Rezeption ist u.a. in die Elektra eingeflossen. s. SW VII, S. 494.

²⁷⁹ „Was wir für die verklärende Macht der Entfernung halten (der Vergangenheit, der räuml. Ferne, der Standesferne) ist die poetische Macht in uns, das poetische Vermögen, die synthetische Kraft.“ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 8. In: SW XXXI, S. 324.

²⁸⁰ Didi-Huberman, Georges: *Das hartnäckig Ungreifbare* oder *Die Kraft des Schattens* bei Victor Hugo. In: Sabine Haupt und Ulrich Stadler (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Zürich: Voldemeer 2006, S.267-287, hier S. 274.

²⁸¹ Bruno, Giordano: *Eroici furori* oder *Zwiesgespräche vom Helden und Schwärmer*. In: Ders. *Gesammelte Werke*. (Hg.): Ludwig Kuhlenbeck. Band 5. Jena: Eugen Diederichs²1907, S.72. Vgl.: Giordano Bruno. *Opere italiane*. Bd. 4: *De gl'heroici furori* Faks.-Nachdruck der Ausgabe von 1585 (Hg.): Eugenio Canone. Florenz: Leo S. Olschki 1999, S.1331. Besonders Brunos *Dialoge IV* (Buch 1) und *II* (Buch 2) aus *Eroici furori* drehen sich um das Actaion-Diana Gleichnis.

Das Eigenblutdoping²⁸² durch die Poesie beschreibt den Anfang dieses Weges, der eine bewusste Willensaufgabe über den Leib bedingt.

Damit erlangen nicht unsere Organe, wie es Didi-Huberman noch für den Romantiker Hugo feststellt, „mit ihren Begleitsymptomen und ihren eigenen Rhythmen Macht über unser Ich“²⁸³, sondern „wir“ schauen der Poesie zu, wie sie in diese Macht (die immer auch eine Teilmacht unseres Selbst ist, das im Außen kreist) eintaucht. Zwar sehen auch wir nicht in den Abgrund der Dinge, wie ihn Hugo noch in *L'Archipel de la Manche*²⁸⁴ im Anhang zu *Les Travailleurs de la mer* beschwört. Darin liegt aber nun keine Gefahr mehr. Die Dinge haben sich bereits verflüchtigt. In seiner Passivität, in der Idee, den Körper an die Schläuche der Natur zu hängen, hat der Mensch dem Hauch, dem Nichts, seine destruktive Kraft genommen. Victor Hugos Angst ist hinfällig geworden:

Was ist dieser Hauch? Ein Ton, ein Wort, ein Seufzer; nichts. Dieses Nichts genügt. Wer hat nicht in dieser Welt dessen Macht gespürt: ein Nichts! [...] Der düstere Anblick der verborgenen Möglichkeit ist dem Menschen durch die verhängnisvolle Undurchdringlichkeit der Dinge verwehrt: Der fürchterlichste und heimtückischste Anblick, das ist der Abgrund, der sein Gesicht nicht zeigt. (Man sagt: Da steckt etwas dahinter; in diesem Fall sollte man sagen: der Sturm steckt hinter der Stille.)²⁸⁵

Die bei Victor Hugo getrennten Ebenen von Stille und Sturm haben sich zu einer „unendlichen Ruhe, die Gott dem Nichts gleichmacht“²⁸⁶, verbunden. Aus dem destruktiven Hauch ist ein Medium geworden.

Das Undurchdringliche, von dem er kündet, könnte immer auch ein Ich sein. Selbstaufgabe wird zur Selbstbegegnung, wie Gabriel weiter erklärt:

Gabriel: [...] Und aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuern, aus allen Abgründen und allen Gärten wird sie nichts anderes zurückbringen als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle.²⁸⁷

Das Blut, das dem Leser der „Lyrik des Hauchs“ also wieder zugeführt wird, ist ein energetischeres als das alte. Es ist die verjüngte Glut eines, dessen Blut im Zuge des heroisch-erotischen Experiments der Poesie stellvertretend in Wallung geraten ist. Der synthetische Atemraum stellt damit einen Schutzraum dar, in dem die mystische Vereinigung der Sprache mit sich selber geschehen kann und in dem es zur Begegnung der im Prisma der Poesie aufgefächerten ‚eigenen‘ Gefühlsarchiven kommt.

²⁸² Siehe Abschnitt 1.4.3 Eigenblutdoping und Anm. 269; Anm. 271.

²⁸³ Didi-Huberman (2006), S. 280.

²⁸⁴ Victor Hugo: *L'Archipel de la Manche* (1866) XIX, in: *Œuvres complètes*. Paris 1897. Band: „Roman III“ 525-596. Dt. : *Der Archipel der Kanalinseln*, im Anhang zu: Victor Hugo. *Die Arbeiter des Meeres*, übers. und (Hg.): Rainer G. Schmidt. Hamburg: Achilla Presse. 2003, S. 362-364.

²⁸⁵ ebd. dt. Fassung, S. 364; zit. nach: Didi-Huberman (2006), S. 274.

²⁸⁶ Hamann: *Aesthetica in nuce* In: N II, S.204.

²⁸⁷ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte* In: SW XXXI, S. 77.

1.4.4.1. Der magische Mensch. Via sakraler Dimension aus den Sprachspiegeln

Es sind Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist.
[...] Dem Kind ist alles ein Symbol,
dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche
und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.²⁸⁸

Wenn die Poesie allerdings aus ihren Metamorphosen, von ihrer Wanderung durch die in Sexualorgane zerfallene Natur, ein leise variiertes Gleiches meines Selbst zurückbringt, dann befindet sich auch der ‚fibrische Körper‘, sei es mein Leib oder der prinzipiell offene Körper, in einem organischen Spiegelkabinett.

Eine vergleichbare Passage aus dem fünften *Brief des Zurückgekehrten* (1907), wobei man vor dem Hintergrund dieses Gespräches durchaus bei dem Titel an das im Hauch ‚zurückgekehrte Selbst‘ denken kann, das hier spricht, verdeutlicht diese autoerotische Tendenz:

Warum sollte nicht die stumme werdende Natur, die nichts ist als gelebtes Leben und Leben das gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, dass auch sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draußen sich selber entfremdet war?²⁸⁹

Auf dieser Stufe erscheint das von Gabriel vorgestellte ‚wir‘ ganz im Sinne Kassners als magischer Mensch:

Der magische Mensch ist ohne Idee (im platonischen Sinne), weil er ohne Ich ist, oder Idee ist für ihn Ding, gleich wie Sühne Waschung oder der Name oder der Schatten oder das Spiegelbild Seele ist.²⁹⁰

Das, was nun der nächste Gesprächsteil leisten wird, ist, einen Weg aus diesem Spiegelstadium zu suchen. Noch ergeht es dem unwissenden Leser wie Hofmannsthals ‚Tor‘. Solange die Sichselbstgleichheit der Sprache unverstanden bleibt, ist der Leser gebannt im Zauberkreis der Poesie:

So kreist der Tor, in den unendlichen Zirkel seines Bewusstseins wie in einen unseligen Zauberkreis gebannt, aus dem ihn nur ein stärkerer Zauber befreien kann. Es bedarf einer ‚Erlösung‘, das heißt eines Einbruchs aus einer anderen Ebene des Daseins.²⁹¹

Im *Gespräch* geht es zunächst darum, die Differenz von Metapher und Symbol zu verstehen. Erst, wem das Selbst zur Metapher geworden ist, der kann das sprachliche Bild, die

²⁸⁸ Hofmannsthal Das Gespräch über Gedichte In: SW XXXI, S. 80.

²⁸⁹ Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: SW XXXI, S. 174.

²⁹⁰ Rudolf Kassner: Narciss oder Mythos und Einbildungskraft. In memoriam Fürstin Herbert von Bismarck. In: Ders. Der Zauberer. Gespräch und Gleichnis. Erlenbach-Zürich und Stuttgart: Eugen Rentsch 1955, S. 79-114. Hier. S. 96.

²⁹¹ Alewyn (1958), S.69.

Hieroglyphe mit den Augen der Poesie sehen. Dabei kann er sich durch den Spiegel vom Spiegel befreien und einen Weg in die Natur finden:

Gabriel: Mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicher Dichter, dass auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf.²⁹²

Eben diese Gabe fehlt dem magischen Narziss. Denn, wie Hamann in der *Aesthetica in nuce* feststellt: Dieses „Zwiebelgewächs schöner Geister liebt sein Bild mehr als sein Leben.“²⁹³

Deswegen kann er sich dem „anderen Bild“, das sich in der Poesie vermittelt, nicht öffnen.

Erst wer die göttliche Chiffre als ein Du setzen kann, kann sich schließlich auch die Kunst einverleiben.

Der erste Schritt auf dem Weg zur „Erlösung“, so beschreibt es Gabriel, liegt darin, dieses andere (magische) *Sprachbild* zu verstehen, nämlich nicht als „Papierblüte an einem lebendigen Baum“, sondern als eine potentielle Energie in der Sprache, die über die Poesie nach außen abgegeben werden kann:

Clemens: Und dennoch glaubte ich dich sagen zu hören, dass die Poesie niemals eine Sache für eine andere setzt.

Gabriel: Niemals tut sie das. Wenn sie das täte, müßte man sie austreten wie ein häßliches schwelendes Irrlicht. Was wollte sie dann neben der gemeinen Sprache? Verwirrung stiften? Papierblüten an einen lebendigen Baum hängen?

Clemens: Und diese Schwäne? und alle deine andern Chiffren?

Gabriel: Es sind Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist. [...] Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.²⁹⁴

Auch hier ist eine Nähe zu Hamanns *Aesthetic in nuce* auffallend, in der dieser, gestützt auf eine weitere Bacon Referenz, auf das Problem der Unauflösbarkeit „göttlicher“ Bilder zu sprechen kommt.

Diese Analogie des Menschen zum Schöpfer ertheilt allen Kreaturen ihr Gehalt und ihr Gepräge, von dem Treue und Glauben in der ganzen Natur abhängt. Je lebhafter diese Idee, das Ebenbild des unsichtbaren Gottes in unserm Gemüth ist; desto fähiger sind wir Seine Leutseeligkeit in den Geschöpfen zu sehen und zu schmecken, zu beschauen und mit Händen zu greifen. [...] O eine Muse wie das Feuer eines Goldschmieds, und wie die Seife der Wäscher! – Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstractionen zu läutern, wodurch unsere Begriffe von den Dingen eben so sehr verstümmelt werden, als der Name des Schöpfers unterdrückt und gelästert wird.²⁹⁵

Hamann verweist hier in einer Fußnote auf Bacons *Aphorismus 124* aus dem *Neuen Organon* (1620), der sich der Frage nach den „wahren Zeichen des Schöpfers an seinen Geschöpfen“ widmet:

²⁹² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SWXXXI, S.79.

²⁹³ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 209.

²⁹⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SWXXXI, S. 79-80.

²⁹⁵ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 207.

Modulos vero ineptos mundorum et tanquam simiolas, quas in philosophiis phantasiae hominum extruxerunt, omnino dissipandas edicimus. Sciant itaque homines (id quod superius diximus) quantum intersit inter humanae mentis Idola, et divinae mentis Ideas. Illa enim nihil aliud sunt quam abstractiones ad placitum: hae autem sunt vera signacula Creatoris super creaturas, prout in materia per lineas veras et exquisitas imprimuntur et terminantur.²⁹⁶

Diese „signacula creatoris“ stellen bei Hofmannsthal die poetischen Chiffren dar, die die Poesie aus den Fugen sprachlicher „materia“ holt. Sie opponieren den „künstlich, philosophischen Bildern“, „den Papierblüten“, die sich vom Leben wie der „gemeinen“ Sprache losgelöst haben und die der Auflösung anheim zu geben sind (dissipandas edicimus). Eben so eine Papierblüte ist letztlich auch die Haltung der künstlichen *Manie*. Erst derjenige, der zu den echten Widerständen vorstößt, findet zu einer höheren Offenbarung. Ein solcher „echter“ Widerstand, der zugleich die „wahre“ Stelle eines Null-Punkts und damit einen Ort des Übergangs bezeichnet, ist eben das Symbol.²⁹⁷ Symbole sind für Hofmannsthal Rätsel, welche die Sprache nicht in Fluss bringen können, die also der Fluidität des Systems widerstehen. Kurz, es sind, wie Gabriel auf Clemens Frage nach dem Symbol antwortet, „Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist.“²⁹⁸

Sie sind in der Sprache und doch etwas der Sprache Widerständiges, weil sie etwas Leibliches transportieren. In ihrer Funktion als Transport ermöglichen sie im Begriffsverständnis Gabriels auch den Weg aus der Spiegelfunktion der Sprache. Sie werden zum Ort des Ausatmens für die Seele:

²⁹⁶ Bacon, Franz: *Novum Organum*. Aphorismus 124. (Hg.): Thomas Fowler. Oxford: Clarendon Press. 1878, S. 322. In Hofmannsthal's Bibliothek war vorhanden: Bacon, Franz: *The Works of Francis Bacon. Essays or Counsels Civil and Moral with Other Writings*. London 1902.

Dt.: „Denn ich gründe das Bild der Welt in dem menschlichen Geiste so, wie sie besteht, und nicht, wie sie jeder aus seinen eigenen Sinnen sich ausgedacht hat. Dies kann aber ohne die sorgfältigste Zerlegung und Zertheilung der Welt nicht geschehen. Deshalb verlange ich die Beseitigung jener thörichten Modelle und Nachäffungen der Welt, welche man in den philosophischen Systemen phantastisch aufgerichtet hat. Man bedenke nur, wie ich schon oft bemerkt, den grossen Unterschied zwischen den Götzenbildern des menschlichen Geistes und den Ideen des göttlichen Geistes. Jene sind nur willkürliche Abstraktionen, diese sind aber die wahren Zeichen des Schöpfers an seinen Geschöpfen, dem Stoffe durch wahre und ausgewählte Linien eingezogen und eingebildet. Deshalb sind gerade die Dinge selbst die Wahrheit und der Nutzen, und die Werke sind höher als Pfänder der Wahrheit zu schätzen, als weil sie die Annehmlichkeiten des Lebens erhöhen.“ Franz Bacon's *Neues Organon*. Übersetzt, erläutert und mit einer Lebensbeschreibung des Verfassers versehen von J. H. von Kirchmann, Berlin: L. Heimann 1870, S.173.

²⁹⁷ Hier stehen sich Cassirers Hamann Rezeption und Hofmannsthal's Sprachdenken sehr nahe. So schreibt Cassirer über Hamann: „Denn wie die Sinne selbst, so ist auch die sinnlichpoetische Sprache keine bloße Allegorie, die die Wahrheit in einem Andern darstellt und verbirgt. Das Wirkliche wird nicht nur von fern her in dichterischen Symbolen bezeichnet, sondern es ist durch und durch Symbol. Der Schöpfer ist der wahre Urpoet am Anfang der Tage; wie die Schöpfung eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur ist.“ Cassirer, Ernst: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin: Cassirer 1916, S. 178.

²⁹⁸ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 80.

Gabriel: Jener herbstliche Park, diese von der Nacht umhüllten Schwäne – du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet.²⁹⁹

Diese Sprachbildentladung bezeichnet einen ersten Schritt aus der Passivität.

Um sich dieser Entladung über das Symbol bedienen zu können, bedarf es des Glaubens an die Möglichkeit eines unveränderten Transports „göttlicher Zeichen“ in der Poesie. Eben dies war Chandos noch nicht möglich. Ihn beherrscht Skepsis, die Geheimnisse des Glaubens zu öffnen und für sich zu verwenden:

Aber dergleichen religiöse Auffassungen haben keine Kraft über mich; sie gehören zu den Spinnennetzen, durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere, während so viele ihrer Gefährten dort hängenbleiben und zu einer Ruhe kommen. Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen.³⁰⁰

Erst der Weg über das Opfer, wie ihn Gabriel nun im nächsten Schritt beschreiben wird, führt zum Symbol und damit in die greifbare Nähe der sprachlichen Zauberkraft.

1.4.4.2. Durch die „incantatio“ des Werks zur tautegorischen Wahrnehmung

Clemens: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –
Gabriel: [...] sprich es nicht aus, was sie bedeuten:
was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig.
Sie bedeuten hier nichts als sich selber.³⁰¹

Es ist ein Weg der „Einverleibung“, der es dem Rezipienten ermöglicht, im Mantel des Glaubens zwei Zustände gleichzeitig zu erfahren, wie es bereits ein Notiz zum *Gespräch über Gedichte* angedeutet wird:

Unaufhörlich lassen wir unseren Leib als leere Hülle am Ufer liegen und tauchen für eine mystische Dauer unter, um im Leib des Schwanes, im Leib des Reihers aufzutauchen.³⁰²

Dieses temporäre Auftauchen im fremden Leib ist auch Chandos Wunsch. Eine der Masken, die sein misslungener „Plan“ involviert, steht im Zusammenhang mit dem für die *Eroici furori* Brunos so bedeutenden Mythos Actaions:

Ich entsinne mich dieses Planes. Es lag ihm ich weiß nicht welche sinnliche und geistige Lust zugrunde: Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten,

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Hofmannsthal: Ein Brief In: SW XXXI, S. 48.

³⁰¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 79.

³⁰² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Varianten. In: SW XXXI, S. 328.

glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden. Ich wollte. Ich wollte noch vielerlei.³⁰³

Doch um zum Dichter „dieser Zeit“ zu werden, fehlt Chandos ein Weg zur Andacht. Denn erst der Eintritt in eine sakrale Dimension, vermittelt durch den Hauch des Gedichts, kann den Körper im Sinne Kassners in ein magisches Verhältnis zur Welt führen. Erst über den Glauben kann laut Hofmannsthal der im Spiegel seines selbst gefangene Mensch zum „Seher“ oder „Zauberer“³⁰⁴ oder „Zungenredner“ werden. Seher sein, heißt dann auch: Ausruhen können im Wirbel des Daseins:

Ich sage „glauben“ und ich sage es in einem tieferen Sinn, als in dem es, fürchte ich, in der Hast dieser ihrem Ende zustrebenden Rede zu Ihnen hinklingt. Ich meine es nicht als das Sich-Verlieren in der phantastischen Bezauberung des Gedichteten, als ein Vergessen des eigenen Daseins über dem Buche, eine kurze und schale Faszination. Es ist das Gegenteil, was ich zu sagen meinte: ich dachte das Wort in der ganzen Tiefe seines Sinnes zu nehmen. In seiner vollen religiösen Bedeutung meine ich es: als ein Fürwahrhalten über allen Schein der Wirklichkeit, ein Eingreifen und Ergriffensein in tiefster Seele, ein Ausruhen im Wirbel des Daseins. So glauben die Dichter das was sie gestalten, und gestalten das was sie glauben. Das All stürzt dahin, aber ihre Visionen sind die Punkte, die ihnen das Weltgebäude tragen. Dies Wort „Visionen“ aber hinzunehmen, wie ich es gebe, es an keinen vorgefaßten Begriff zu binden, die wahre Durchdringung der engsten Materie ebenso unter diesen Begriff zu fassen wie das ungeheuere zusammenfassende Schauen des kosmischen Geschehens – dies muß ich ihnen anvertrauen: [...].³⁰⁵

Erforderlich wird dafür das Opfer, nämlich „die eigene Schwere abzugeben und sich im Adler wiederfinden“, wie es in einer Notiz des *Gesprächs* heißt.³⁰⁶

„Narciss ist eben schwer,³⁰⁷ wie Kassner schreibt. Der Seher dagegen empfindet sich als ein ‚Jünger der Luft‘, der es versteht, die Poesie als Oblate auf dem Abendmahl der Sprache zu genießen, weil er die Frage nach dem Symbol handelnd beantworten kann:

Gabriel: Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.
Clemens: Du springst: - die Symbole des Glaubens? Wir sprachen von Gedichten.
Gabriel: Das tue ich noch. Aber ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen. Weißt du, was ein Symbol ist? ...³⁰⁸

Wer das Symbol im Sinne eines Mantels verwenden kann, um darin über den „Wirbeln des Daseins“ zu schweben, hat die Antwort auf Gabriels Frage gefunden.

³⁰³ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 47.

³⁰⁴ Kassner, Rudolf: Der Zauberer. Gespräch und Gleichnis. Erlebnach-Zürich und Stuttgart: Eugen Rentsch 1955.

³⁰⁵ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SWXXXIII, S.145-146.

³⁰⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 1. In: SW XXXI, S. 321.

³⁰⁷ Kassner, Rudolf: Narciss oder Mythos und Einbildungskraft. In: Ders.: Der Zauberer. Gespräch und Gleichnis: Eugen Rentsch Verlag. Erlenbach-Zürich 1955, S. 100.

³⁰⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80.

Das Symbol wird nach Hofmannsthal den Körper bereitstellen, mit Hilfe dessen der Leser sich selbst in der Rolle des Actaion wahrnehmen kann, zugleich aber auch als Diana.

Über die dem Symbol inhärente Funktion der Analogie wird Gabriel ein Modell entwerfen, bei dem das Symbol die Möglichkeit einer Selbstspaltung der Wahrnehmung bereitstellt. Es wird zum Katalysator, durch den sich der Leser im Zeichen heroisch-erotischer Leidenschaft ganz in das auflösen kann, was er fühlt, nämlich in ein poetisches Pneuma, ohne fürchten zu müssen, im Wirbel des Seins vernichtet zu werden.

Hier wird dann zugleich der im Zuge der Metaphorisierung des Selbst seiner Identität beraubte Körper eine neue Stätte finden.

Wer die „incantatio“, den Zauberspruch des Werks, wahrnimmt, gelangt zu einem ‚tautegorischen Erfassen‘ der Welt, wie es Hofmannsthals Ästhetik des Hauchs intendiert. Die Einführung des Sakralen soll eine Transzendenz der Analogien ermöglichen. Die sich dem Bedeuten verwehrende Wahrnehmung, die Gabriel einfordert - „Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: [...] Sie bedeuten hier nichts als sich selber“³⁰⁹ - liest sich bemerkenswerter Weise fast wie eine Übertragung Hofmannsthals von Schellings Erklärung zum „Tautegerischen“³¹⁰ in seiner *Einführung zur Mythologie der Philosophie*. Bei Schelling heißt es:

Die Mythologie ist nicht allegorisch, sie ist tautegerisch. Die Götter sind ihr wirklich existierende Wesen, die nicht etwas anderes sind, etwas anderes bedeuten, sondern nur das bedeuten, was sie sind.³¹¹

Genau an diesem Punkt wird Hofmannsthals Ästhetik vor der Folie jener Theorien interessant, die diesen Begriff des Tautegerischen für sich wieder entdecken, wie beispielsweise Lyotard.³¹² Diese Bezüge würden allerdings eine eigene Untersuchung erfordern.

Zunächst gilt es festzuhalten, dass bei Hofmannsthal dieses Tautegerische in einem durch die Dichtung initiierten synthetischen Atemraum wahrnehmbar wird, der zugleich wesentlich sakral gedacht wird. Wie aber, und das versucht im Folgenden der von Gabriel entworfene

³⁰⁹ Ebd., S.79.

³¹⁰ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Einleitung in die Philosophie der Mythologie. In: Sämtliche Werke (Hg.): Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart und Augsburg: Cotta'scher Verlag, 1856.ff. Abt.2 Bd. XI, S.195f. In einer Anm. auf S. 196 erklärt Schelling, dass er den Begriff „tautegorisch“ von Coleridge übernommen habe. Von diesem könnte übrigens auch Hofmannsthal diese Idee haben.

³¹¹ Schelling: SW XI, S. 196.

³¹² Lyotard, François: *Leçons. L'Analytique du sublime*. Paris: Éditions Galilée 1991, S.16. des Weiteren: Böhme, Gernot: *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1999, S.69; Christian Pöpperl: *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-Francois Lyotard*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S.295-303.

Ursprungsmythos des Symbols zu beantworten, kann das *fibrische* Selbst sowohl „Zahl“ als auch „Gesicht“ sein? Wie den „Mythos atmen“³¹³ - tautologisch in sakrale Dimensionen ‚aufsteigen‘ - ohne die „Wurzeln des Lebens“³¹⁴ zu durchtrennen, ohne das *alter* zu verlieren?

1.5. Zusammenfassung des ersten Teils

Der Hauch als Mittel des poetischen Transports steht an einer zentralen Stelle in Hofmannsthals Ästhetik, deren Grundfigur die Vermittlung von Gegensätzen in Form einer *concordia discors* annimmt.

Der erste Teil des *Gesprächs über Gedichte* gleicht einer Disposition, welche die fundamentalen Oppositionen von Poesie und Leben, von Ich und Werk, sowie von Werkproduktion und Werkrezeption darstellt. Diese Oppositionen werden in der Textstruktur maximal verdichtet, während sie über Verweise zu werkimmanenten wie außerreferentiellen Hypertexten einen weiten semantischen Raum öffnen.

Das *Gespräch* wird von dem Gedanken einer „Kunst des Hintergrundes“ geleitet, wie er paradigmatisch im *Tod des Tizian* entworfen wird. Erst in der Präsenz einer ‚wahren‘ „Kunst des Hintergrundes“, wie sie im *Tod des Tizian* die möglicherweise leere Leinwand als Projektionsfläche unserer Imagination im Zusammenschluss mit dem Tod des Meisters repräsentiert, erhalten im Vordergrund das Leben und dessen Atemprozesse Kunstcharakter. Atmung und Atemstillstand (Apnoë) werden bereits hier thematisch hervorgehoben: atemlose Hast drängt den Künstler zum Ich-Verlust im Kunstwerk. Seine Imagination saugt ihn ein. Dies verhält sich analog zu einem Gefühl des Erstickens im stillgestellten Vordergrund, in dem sich die Gruppe um Tizian, repräsentativ für den Zuschauer, befindet. In der Lösung des Stückes, die darin besteht, die Anima des Meisters zu inkorporieren, deutet sich ein Opfergedanke an, der im Gespräch weitergeführt wird.

Ich habe von hier aus argumentiert, dass sich in Analogie zur bereits im *Tod des Tizian* eingeführten Idee einer *concordia discors* der *Chandos-Brief* und das *Gespräch über Gedichte* verhalten wie Hintergrund zu Vordergrund. Die Krise des Chandos wäre demnach auch als manieristische Figur zu verstehen, als notwendiger Scheintod der Sprache, um eine *coincidentia oppositorum* im Hauch herbeizuführen.

³¹³ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S. 92.

³¹⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.76.

Zu vermitteln sind zwei als Wirbelformen auftretende, lebensgefährliche Zustände: Sowohl der Zerfall der Sprache in staubähnliche Partikel, als auch Chandos' Hyperästhesie haben einen Vertigo-Effekt: Der Wirbel der sich zersetzenden Sprache führt in eine (äußere) Leere, während die fiebrige „hypochondrische Dehnung“ des Selbst in eine atemlose Starre (des Inneren) führt. Die Beschreibung dieser Zustände, die sich ähnlich bei dem in „atemloser Hast“ arbeitenden Künstler Tizian finden, lassen in ihrer Darstellungsweise einen Zusammenhang mit den Helmholtzschen Wirbelsätzen vermuten. Demnach würde Hofmannsthal die Krisenerfahrung in eine aus naturwissenschaftlichen Forschungen zum Pneumatischen stammende Bildlichkeit übertragen. Ich habe in diesem Zusammenhang die Hypothese aufgestellt, die Funktion einer ‚Poetik des Hauchs‘ sei vergleichbar mit einem thermodynamischen Vorgang, in dem ‚Freie Energie‘ verfügbar wird.

Im Zuge der Eingliederung der Poetik in ein System von Druck und Gegendruck wird der Rezipient aufgefordert, den eigenen Lebensrhythmus im Verbund mit den poetischen Texträumen pulsieren zu lassen. Es bedarf dabei einer besonderen Aufmerksamkeit: nicht nur in bezug auf eine innere Spannung von Naturprozessen und auf ihren Materialcharakter und in Folge ihrer Transformation ins Gedicht, sondern auch den eigenen Stimmungen und Gefühlen gegenüber. Diese gesteigerte Aufmerksamkeit lässt sich unter den Begriff „innerer Zuthätigkeit“ (Hamann/Hofmannsthal) fassen. Passivität und Gewöhnung bedeuten permanenten Atemstillstand. Atmen, in Augenblicken des zutätigen Lesens dagegen, wird zum Akt schöpferischer Gewalt deklariert. Somit wird eine innere Gespanntheit, ein Mitatmen, zum Einstieg für ein emphatisches Ausatmen durch das Gedicht.

Bedingung ästhetischer Wahrnehmung wird ein willentlicher Verzicht auf Souveränität und Identität zugunsten eines ekstatischen Taumels. Erst ein mehrfach aufgespaltenes, rezipierendes Ich kann den hyperästhetischen Fieberwirbel auflösen. Fibern, die Poesie und Leben verknüpfen, verbinden sich zu einem Wurzelgeflecht von Luftwurzeln. Das Gedicht hat dabei die Funktion einer schützenden Membran. Es wird während des Rezeptionsvorgangs zu einem vibrierenden Netz verschiedenster Gefühlszustände.

An dieser Stelle habe ich Korrespondenzen zum Sprachdenken Hamanns und Bacons aufgezeigt, sowie Beziehungen zu der durch Giordano Bruno vermittelten Idee der *coincidentia oppositorum* hergestellt. Als ein Nebenergebnis lässt sich festhalten, dass eine eigene Untersuchung zu den Parallelen zwischen Hamann und Giordano Bruno lohnenswert wäre. Gleichzeitig zeigt sich die Nähe des *Gesprächs über Gedichte* zu dem an einer Diskussion zum Pneuma ansetzenden Feld mystischen Sprachdenkens.

Bereits der Beginn des Gesprächs verhandelt anhand der pneumatischen Dimension von Dichtung und ihrer Funktion wesentliche Fragen zu Identität und Selbst. „Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag“ wird zu einem zentralen Satz, der einen, wenn auch möglicherweise ephemeren, Identitätsverlust als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Rezeption postuliert. Erst das metaphorisch gewordene Selbst kann ein durch die Poesie vermitteltes *pneuma hagian* in sich einsinken lassen. In diesem Vorgang erscheint das Selbst als durch den Hauch des Gedichts vermittelte Intensität.

Eine am Hauch des Gedichts möglich werdende Brechung des Selbst soll außerdem das Schicksal Actaions - wie es Giordano Bruno paradigmatisch für den durch ‚eroici furori‘ bestimmten Weg höchster mystischer Erkenntnis beschreibt - verhindern. Poesie wird zum ‚Ersatzorgan‘, das den ‚Furor‘ repräsentativ für den Helden in einem ‚gefährlichen Außenraum‘ erkundet. Der Mythos des Actaion mündet innerhalb der ‚Lyrik des Hauchs‘ in einen Scheintod.

Hofmannsthal selbst spricht von einer „zauberischen Transfusion lebendigen Blutes“ den die Poesie leistet, indem sie ein ‚Blutpneuma‘ bereitstellt. Die Funktion der Poesie ähnelt damit aus heutiger Sicht der Methode des ‚Eigenblutdopings‘: Das über die Poesie bereitgestellte Adersystem ermöglicht es dem Leib des Lesers, sich zu einem unendlich großen Körper zu öffnen. Sie erzeugt einen synthetischen Atemraum.

Wichtig ist hierbei zu beachten, dass beide Bilder, sowohl das vom Taubenschlag als auch das der Lebensfäden, bzw. Luftwurzeln, einen Verlust von Ursprünglichkeit beschreiben. Genau hier gewinnt der quasi-religiöse Anspruch, den Hofmannsthal der Dichtung zuweist, an Bedeutung. Ästhetische Rezeption wird zu einer Glaubensfrage, die über ein tautegorisches Erfassen symbolischer Dimensionen als pneumatische Wirklichkeiten eine magische Offenbarungserfahrung herbeisehnt. Das Gedicht soll zum Transport eines *pneuma profetikon* werden, das von dem Punkt eines Atemstillstandes aus einen Weg weist, der zu einer immanenten Unendlichkeitserfahrung führt und auf dem Sein und Zeit synchronisierbar werden.

2. Das Opfer. Communio im Hauch

Gabriel: [...]Aber ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen. Weißt du, was ein Symbol ist? ... Willst du versuchen dir vorzustellen, wie das Opfer entstanden ist? Mir ist, als hätten wir früher einmal darüber gesprochen. [...] ³¹⁵

Die Frage nach dem Symbolverständnis markiert die Zäsur zum zweiten Kreis dieses Gesprächs. Wie in einer Partitur setzt Hofmannsthal mit der nun folgenden Gleichnisrede vom „ersten, der opferte“ eine zweite Stimme unter das bisherige Gespräch. Gabriels kontroverse Herleitung des Symbols aus dem Opfer³¹⁶, die zum Kern von Hofmannsthals ‚Lyrik des Hauchs‘ führt, geht konform mit dem Wahrnehmungshergang der vorausgegangenen Gesprächsrunde, ganz so als befänden sich die jeweiligen Stationen der ‚Opfererzählung‘ innerhalb bestimmter bereits gesetzter Taktstriche. Die Erzählung variiert motivisch das „Ensemble“ der zwischen den zentralen Dichotomien plazierten symbolischen Elemente des ersten Teils: Das war zunächst die im Fenster repräsentierte Schwelle zwischen Poesie und Leben, dann die im *Jahr der Seele* ausgedrückte Differenz zwischen dem Führungsanspruch des Dichters und dem An-sinnen des Interpreten, sowie schließlich die Problematik des „fibrig kranken Lesers“, der im Begriff steht, ins „Andere“ hinüberzufließen. Jedes der drei Anfangsthemen kehrt abgewandelt wieder, wobei der gesamte Teil, um in der Partitur-Analogie zu bleiben, in der Tonart des zweiten Themas (Werk/Gedicht) steht.³¹⁷

So tritt nun anstelle des Gedichtbandes *Das Jahr der Seele* die „gierige Seele eines Toten“ ins Bild. Der Opfernde vertritt die Rolle des Lesers und das Opfertier steht an Stelle der Poesie.

Gabriel deutet diese Wiederholungsstruktur an, indem er seine Erzählung einleitet mit:

Gabriel: [...] mir ist, als hätten wir früher einmal darüber gesprochen. Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben des Rindes, eines Widders, einer Taube.³¹⁸

³¹⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80.

³¹⁶ Der Grundkonflikt dreht sich um die Frage der Affirmation von „Gewalt“, die diese Symbolherleitung enthält. Eine ausführliche Diskussion bietet: Schings, Hans-Jürgen: Lyrik des Hauchs. In: Hofmannsthal Jahrbuch 11 (2003), S. 311-339. Insbesondere im Hinblick auf: Adorno. George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin-F.a.M. 1955, S. 277f. René Wellek spricht von einer „ganz phantastischen Ursprungsgeschichte“: „Man glaubt nicht an diese Fiktion und versteht nicht, was sie eigentlich beweisen soll“: René Wellek: Hofmannsthal als Literaturkritiker. Arcadia 20 (1985), S.61-71. Hier S. 69. Ute Nicolaus: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexion. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S.91 u.a. Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Weimar, Wien: Böhlau 2001, S.28. Vilain, Robert: The poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism. Oxford University Press 2000 (Oxford modern languages and literature monographs), S.275-318.

³¹⁷ Dementsprechend wird in der Folge dann im dritten Teil der Leser zum impliziten Gegenstand der Diskussion. Dieser zweite Abschnitt der Arbeit steht in besonderem Bezug zu den Abschnitten 1.1.2: Zwischen Autor und Interpret: Das Kunstwerk (Gedicht) und Abschnitt 1.2: Concordia Discors. Der reinen Wolken unverhofftes Blau des ersten Teils.

Damit erinnert Gabriel indirekt an sein „wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag“³¹⁹ und unterstreicht sowohl die Analogie der Taube als *pneuma hagion* mit der Poesie, als auch die Korrespondenz zwischen dem poetischen Werk und dem Schlachtopfer. Aus dem zu kreuzigenden poetischen Werk soll das Symbol ‚auferstehen‘.

Die Argumentation Gabriels folgt dabei der Trinitätslehre vom *pneuma hagion* als ‚Wort ohne Fleisch‘, das durch Jesus leiblich wird, jedoch als ‚leibhaftiges Wort‘ immer schon *Christos*, also erlösend ist, nämlich dazu geweiht, ein zu kreuzigendes und ein zu opferndes zu sein. Gabriel wird das Symbol in eben diese Linie einfügen. Es wird zum Sinnbild eines poetischen Evangeliums, das jedoch an Stelle von Geburt und Sterben Jesu, die Geburt und den Tod eines poetischen Vor-Werks enthält.

Die Poesie, so die Vorstellung, durchlebt immer wieder einen Zyklus, in welchem sie aus einem geistig pneumatischen Zustand heraustritt und eine Leibform annimmt, deren Inhalt als ein zu opfernder jedoch bereits im voraus markiert ist. Das poetische Werk, und darin im Speziellen das Symbol, ist immer schon ‚Corpus‘ und damit Zeuge der einstigen Anwesenheit eines leibhaft gewordenen *pneuma hagion* in der Welt. Denn erst das In-der-Welt-Sein, die einstige Gegenwart eines Leibes, dessen Leichnam immer noch anwesend ist, bürgt für den ‚Wahrheitsgehalt‘ des Symbols. So kann die tote Hülle zum Gefäß einer neuen Bildlichkeit werden, wie sie das Symbol ausdrücken soll. Denn mit der repräsentativen Bereitstellung eines Körpers (am Kreuz) steht ein symbolischer Körper zur Verfügung, den die Poesie für sich nutzen kann.

Ziel der Opfererzählung ist es, das Symbol als zweiten Körper zu etablieren, der einer totalen Selbstauflösung eine Form entgegensetzt.

Auf tiefenstruktureller Ebene bietet Hofmannsthal in der menuettähnlichen Gesprächsführung Gabriels bereits eine solch rettende zweite Form. Denn indem die wiederholende Stimme Elemente des bereits Gesagten aufnimmt, steht für den im Text eingebetteten lyrischen Körper eine weitere Form bereit. Werden also beispielsweise im ersten Teil Gedichte aus dem *Jahr der Seele* deklamiert, so werden nun wesentliche Elemente daraus (beispielsweise der Motivkomplex Frühling) mit dem folgenden Gleichnis verknüpft. Die Erzählung (der Ursprungsmythos) wird zum ‚Ersatzkörper‘ des Gedichts.

Die Möglichkeit eines Hin- und Hergleitens zwischen diesen textinternen *loci* wird dadurch gewährleistet, dass die Kernelemente von einem Grundton ausgehen. Die ‚Gesprächs-Töne‘ passen zu *einer* Stimmung, fügen sich zu einem Akkord.

³¹⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80.

³¹⁹ Ebd., S.76.

Doch die innerliche Synchronisierung der Parameter wird nur im Zeichen einer vereinenden „Stimmung“ möglich, der „orphischen Sinnlichkeit“:

Gabriel: [...] Wie konnte man denken, dadurch [durch das Schlachtopfer Anm.d.Verf.] die erzürnten Götter zu begütigen? Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit.³²⁰

Diese „wunderbare Sinnlichkeit“ führt nicht nur in den binnenästhetischen Glauben an die Gnade der Götter, die sich als ‚Gnade‘ der ‚fibrigen Poesie‘ äußert, sondern ermöglicht überhaupt erst, dass die Symbole, über welche die Poesie zurück ins Leben führt, auch das ‚wahre Leben‘ strukturieren und leiten.

Erst das im Zustand orphischer Sinnlichkeit für eine mystische Dauer Erlebte, „leuchtet“ in die Lebenswirklichkeit des Rezipienten und hilft so, diese zu re-strukturieren beziehungsweise sie zu re-formieren. Es ist zu zeigen, dass der Ursprungsmythos um das Symbol, den Gabriel ‚erdichtet‘, vor allem Form stiftende Funktion hat.

2.1. Die gierige Seele eines Toten, dürstend nach Blut

Gabriel: [...] Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte.
Er fühlte, dass die Götter ihn haßten:
dass sie die Wellen des Gießbaches
und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten;
dass sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes
sein Herz zerquetschen wollten;
oder er fühlte, dass die gierige Seele eines Toten
nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte,
dürstend nach Blut.³²¹

Das Gleichnis lässt in seiner Offenheit eine Vielfalt der Deutungen zu, gerade im Hinblick auf die Frage, welche Macht hier schließlich gemeint sei, die den Opfernden verfolgt und in die Enge seines Innersten treibt. Hofmannsthal setzt in dieser kurzen und so deutungsoffenen Passage eigentlich nur Stimmungen in einer der impressionistischen Maltechnik ähnlichen Manier.

³²⁰ Ebd., S.80.

³²¹ Ebd.

2.1.1. Das „wollende Ich“ im fauligen Dunst seiner Logosphären

Gabriel: [...] Er fühlte, dass die Götter ihn haßten; dass sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; dass sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten, oder er fühlte, dass die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut.³²²

Auf einer werkübergreifenden Verbindungslinie des Gesprächs zum *Brief* des Chandos stellt „die fürchterliche Stille des Waldes“, die das „Herz“ des „Opferes“ „zerquetscht“, eine Art Counterpart für die Krise des Chandos da. So ließe sich auf einer Deutungsebene als Platzhalter für den Opfernden Chandos einsetzen, der von der fürchterlichen Stille der Dinge erdrückt, hier in die Höhle seines Selbst getrieben wird und dort eben jenen Moment erwartet, der sein Herz zum „Bersten“ bringt,³²³ der sich also kurz vor dem Moment absoluter Kontraktion befindet.

Wer ist aber darüber hinaus mit der „gierigen Seele eines Toten“ gemeint, der wie ein Vampir nachts mit dem Wind hereinkommt und das Gefühl äußerster ‚Engführung‘ im Opfernden verstärkt? Wer verlangt nach einer „Bluttransfusion“, also einer Teilhabe am Pneuma des Sterblichen?

Werkimmanent nimmt das Bild des „Blutdürstigen“ die Metapher vorweg, die ich durch den Überbegriff des ‚Eigenblutdopings‘ gefasst habe,³²⁴ jener durch die Poesie erbrachten „Bluttransfusion“, die dem Leser neue ‚Power‘ schenkt.

Insofern könnte es sich bei der „nach Blut dürstenden Seele eines Toten“ um das ‚kranke Ich‘ des Lesenden handeln, der des Hauchs der Poesie bedarf. Es wäre das nach Pneuma „dürstende Ich“ der Anderen, das den Dichter verfolgt und von ihm den Akt des Opfers zum Zwecke einer Sprachstiftung - als Gegenteil zu der „das Herz zerquetschenden Stille“³²⁵ - abverlangt.

Dies gleiche dem Gleichnis Brunos von der Verfolgung Dianas durch Actaion.³²⁶ „Actäon, [...] die Vernunft, die sich auf der Jagd nach der göttlichen Weisheit, auf der Pirsch nach der göttlichen Schönheit befindet“³²⁷, wird vom Gejagten der Vernunft zum Jäger der Sinnlichkeit

³²² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80.

³²³ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 55. (vgl. Abschnitt 1.2.4.2: Herzbersten als Vorbedingung des Hauchs).

³²⁴ Siehe Abschnitt 1.4.3.

³²⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte In: SW XXXI, S.80.

³²⁶ siehe hierzu Abschnitt 1.4.4: Eroiçi furori im synthetischen Atemraum.

³²⁷ Bruno, Giordano: Eroiçi furori oder Zwiegespräche vom Helden und Schwärmer. (Hg.): Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1898, S.88.

und schließlich zur Beute seiner Beute, der Diana, „dem Glanz begrifflicher Ideen“.³²⁸ Erst durch die Jagd wird „sein Leben in den Augen dieser albernern, sinnlichen, blinden und verkehrten Welt“³²⁹ beendet, so dass in der Folge sein „geflügeltes Herz“, „aus einem Käfig, in dem es bis dahin müssig und ruhig trauerte,“ entfliehen und „in der Höhe“ nisten kann.³³⁰ Hofmannsthals Opfernder würde verfolgt von dem durch den Logos ‚ausgetrockneten‘ Ich, vom „Dämon“ der Vernunft. Der Verfolger wäre demnach mit dem Leser und dessen „unersättlich wollendem Ich“ gleichzusetzen, wie es Klages in seiner Schrift zu *Stefan George* (1902) anprangert und es Hofmannsthal ähnlich im *Dichter und diese Zeit* anklingen lässt.³³¹ Dieser nach Klages „giftige Verfolger des empfangenden und begnadeten Menschen“ hinterlässt in seinem Zweckwahn einen „Dunst der Fäulnis“, der an den „modrigen Zerfall der Wörter in Pilze“ des Chandos erinnert:

Zuvor müssen wir leicht erregtem Irrtum begegnen. „Heidnisch“ bedeutet uns nicht ein Stück Geschichte, sondern der Glaube an die außerpersönliche Wirklichkeit des glühenden Augenblicks.[Herv. d. Orig.] Ihn hat der Zweckwahn dem Jenseits künftiger Bestimmungen geopfert. Der „strebende“ Sklav, der Erfinder der „Sittlichkeit“, der giftige Verfolger des empfangenden und begnadeten Menschen, hat die Götter aus ihren Hainen vertrieben und im ausgehöhlten Heiligtum ein scheußliches Götzenbild aufgestellt: *das unersättlich wollende Ich*. [Herv. R.S.] Die Unschuld der Antike starb und mit ihr urschauerumwobene Bildwelt. Was blieb ist ein *Dunst der Fäulnis* [Herv. R.S.] , in welchem Maden ihr ängstliches Eigenleben fristen.³³²

Die durch das „wollende Ich“ erzeugte Sinn- und Sinnlichkeitskrise führt, genau wie die vom Wiener Kreis angeprangerten Hypostasierungen der Sprache, in eine Art energiefreie unbewegte Leere. Sprache muß deswegen durch Handlungsakte wieder dynamisiert werden. Eben so ein Handlungsakt wäre das Opfer, das Gabriel in seiner Gleichnisrede beschreiben wird.

Eine Deutungsmöglichkeit jener ‚großen anderen Macht‘ wäre demnach diese, dass es sich hierbei um ein in der dunstigen Fäulnis seiner Logosphäre gefangenes „wollendes Ich“ handelt, dem die „außerpersönliche Wirklichkeit des glühenden Augenblicks“³³³ verloren gegangen ist.

Benötigt wird also eine anders geartete „Jagd der Willensthätigkeit“³³⁴, nämlich im Zeichen der *Eroici furori*, wie sie Bruno und Hofmannsthal dem Leser vorschlagen, „zufolge deren er

³²⁸ Ebd., S. 201; zum Gleichnis besonders ebd., S. 212f.

³²⁹ Ebd., S. 90 (vgl. Anm. 281).

³³⁰ Ebd., S. 91.

³³¹ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit* In: SW XXXIII, S. 145.

³³² Klages (1902), S.30-31.

³³³ Ebd., S. 31.

³³⁴ Bruno, Giordano: *Eroici furori* (Hg.): Ludwig Kuhlenbeck (1898), S. 89.

schließlich sich selber in das Objekt verwandelt³³⁵ und erkennt, „dass er die Gottheit, die er in sich selber zusammengezogen (konzentriert) hatte, gar nicht ausserhalb seiner selbst zu suchen hatte.“³³⁶

Ein vom ‚bösen Pneuma‘ durchdrungener Leser dagegen würde zum Verfolger des Poetischen, indem er auf der Suche nach „orphischer“ Heilung sein ganzes Ich an Gedichtetes heranträgt:

Nie haben vor diesen Tagen Fordernde so ihr ganzes Ich herangezogen an Gedichtetes; so wie auf den Dichtern selbst liegt auch auf ihnen der Zwang, nichts draußen zu lassen.³³⁷

Dieser „fordernde“ und zugleich „kranke“ Leser stünde analog zu der biblischen Geschichte von Saul, der erst durch Davids Musik von dem ‚bösen Pneuma‘ geheilt wird.³³⁸

2.1.2. Der Meister als Vampir

Gabriel:[...] oder er fühlte, dass die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut. Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust.³³⁹

Doch, und hier deutet sich bereits die Spiegelstruktur des Gleichnisses an, die fundamental zum Verständnis der Pneumafunktion im Zusammenhang der Hofmannsthalschen Ästhetik ist: Nicht nur der ‚Zeitgenosse‘ sucht nach dem „heilenden“ Wort und verfolgt auf diesem Wege die Poesie. Sondern umgekehrt: Der Dichter selbst kann an die Stelle des Verfolgers treten.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 145.

³³⁸ Eine ausführliche Analyse bietet: Dünzl, Franz: Pneuma. Funktionen des theologischen Begriffes in frühchristlicher Literatur. Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 30. Münster: Aschendorff 2000. Zugl.: Regensburg, Univ., Habil.-Schr., 1998. Zum „bösen Pneuma des Herrn“ schreibt Dünzl: „Dass das Alte Testament den frühchristlichen Rezipienten auch in pneumatologischer Hinsicht Probleme aufgab, zeigt der (an sich schon erstaunliche und nicht von ungefähr seltene) Rekurs auf eine heute weitestgehend aus dem theologischen Bewusstsein verdrängte Tradition, die von einem bösen Pneuma, das vom Herrn stammt, weiß. Im AT ist diese Tradition in der Erzählung von der Berufung des jungen David an den Hof König Sauls (1. Sam 16,14-23) angesiedelt, als deren Grund angegeben wird, die Ruah Jahwes sei von Saul gewichen und eine böse Ruah von Jahwe habe ihn überfallen (1. Sam. 16,14), weshalb ihm David mit seinem Saitenspiel Erleichterung verschaffen sollte.“ Dünzl verweist darauf, dass diese Vorstellung eines „bösen Ruahs Jahwe“ noch „in unserer Zeit Unruhe unter den Gelehrten auslöst.“ Dünzl (2000), S. 52. „Eine armenische Schrift zu David und Goliath identifiziert einen „harten Engel“ mit diesem Pneumagedanken. Die Auslegungstendenz, das „böse Pneuma vom Herren“ wird von Gott abgerückt und zu einem „abgefallenen Engel“ bzw. Teufel „degradiert“. Der alt. Monismus, dem zufolge Gott auch das „Böse“ wirken kann, wird abgeschwächt und mit leicht dualistischer Färbung umgedeutet, ohne jedoch ganz aufgegeben zu werden.“: Dünzl (2000), S. 51.

³³⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI S.80. (vgl. Anm. 17).

Gemäß der zyklischen Komposition des Gesprächs kehrt ja das Gleichnis strukturell an den Anfang zurück. Demnach lägen, liest man das Gespräch im Sinne einer Partitur, die Phrase „oder er fühlte, dass die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut“³⁴⁰ und der Eröffnungssatz Gabriels, nämlich: „Ich habe Dir einen Gedichtband ans Fenster gelegt“³⁴¹, direkt untereinander, fügen sich also zu einem Takt.

Das heißt aber, dass im Sinne der Komposition das *Jahr der Seele* selbst auf der Ebene des Gleichnisses zurückkehrt. Die Poesie, die, wie Gabriel anfangs erklärte, aus ihren Abenteuern in der Natur, ihrer Verbindung mit dem „Nachtwind“, nichts anderes mitbringt als das „menschliche Gefühl“, kehrt hier im Gleichnis wieder in Gestalt der „gierigen Seele eines Toten“. Dem dichterisch Lesenden, beziehungsweise dem lesenden Dichter stehen „die Toten auf, nicht wann er will, sondern wann sie wollen“³⁴², wie es im *Dichter und diese Zeit* heißt. Der Gedichtband selbst wird zum dämonischen Wesen.³⁴³ Ohne werkübergreifende Parallelstellen zu suchen, lässt die zyklische Textkomposition diese Analyse zu: Der Dichter tritt in der Maske des Todes auf, der jedoch die Funktion eines Arztes übernimmt, der seinen hyperästhetischen Patienten zur Ader lässt.³⁴⁴

Wenn Gabriel den Opfernden als in einem Zustand beschreibt, in welchem „er fühlte, dass die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut“, so erinnert dieses Bild des ‚Vampirs‘, der im Begriff steht, dem Anderen sein Innerstes nach „Draußen“ zu kehren, an die berühmte Stelle aus Hofmannsthals „George“-Gedicht *Der Prophet* (1891)³⁴⁵, in welchem er den Propheten als verführerischen Herrscher beschreibt. Hofmannsthal hat dieses Gedicht bekanntlich unter dem Eindruck seiner problematischen Begegnung mit George vom Weihnachtsabend 1891 verfasst:

³⁴⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI S. 80.

³⁴¹ Ebd., S. 74.

³⁴² Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 139 ; vgl. auch: „Es ist als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligen, eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzufloßen. Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, [...]“ Hofmannsthal: Gabriele d’Annunzio (1893). In: Ders. Ausgewählte Werke in zwei Bänden. (Hg.): Rudolf Hirsch. Bd. 2, S. 292.

³⁴³ Vgl. außerdem: Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 145.

³⁴⁴ Hofmannsthal hat sich in seiner erhaltenen Ausgabe der Tagebücher Hebbels folgende Stelle angestrichen: „Jeder Todte ist ein Vampyr, die ungeliebten ausgenommen.“ Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe (Hg.): Richard Maria Werner. 2. Abteilung, Berlin 1905. Bd. 2., S. 376) siehe: Hofmannsthal. Elektra. Erläuterungen. In: SW VII, S. 490.

³⁴⁵ Hofmannsthal. Der Prophet. (1891) In: SW II, 61; erstmals erschienen in: BW George-Hofmannsthal (1938). S. 116f.

Der Prophet:

In einer Halle hat er mich empfangen
Die rätselhaft mich ängstigt mit Gewalt
Von süßen Düften widerlich durchwallt.
Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen.

Das Thor fällt zu, des Lebens Laut verhallt
Der Seele Athmen hemmt ein dumpfes Bangen
Ein Zauberkraut hält jeden Sinn befangen
Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt.

Er aber ist nicht wie er immer war,
Sein Auge bannt und fremd ist Stirn und Haar.
Von seinen Worten, den unscheinbar leisen
Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen
Er macht die leere Luft beengend kreisen
Und er kann tödten, ohne zu berühren.³⁴⁶

Diesem „Propheten“ (des *Jahres der Seele*) entspricht im *Gespräch über Gedichte* der die „leere Luft beengend kreisen“ lassende Verfolger. Auf seine Kunst des Töten-Könnens „ohne zu berühren“ sollte das *Gespräch* in einer früheren Variante sogar direkt anspielen. Vorgesehen war eine Referenz auf *Sur le seuil*³⁴⁷, einem Gedicht von van Lerberghe, das die Verse enthält: „L’ardente flèche d’or de l’invisible archer/L’a tué de son vol avant de le toucher“³⁴⁸, möglicherweise gefolgt von einem Gedicht aus Georges *Lieder von Traum und Tod*.³⁴⁹

Implizit kehrt die Figur des mit einer tödlich pneumatischen Kraft begabten Dichterpropheten im letzten Teil des *Gespräch über Gedichte* in der Gestalt Goethes wieder (hierzu gesondert 3.5.), wie sie bereits in dem „imaginären Gespräch“ *Über Charaktere im Roman und im Drama* auftritt, nämlich als Träger eines *pneuma profetikon*, dessen Zeugungskraft jedoch tödliche Wirkung hat:

Er konnte töten, dieser ungeheure Mensch, mit einem Blick, mit einem Hauch seines Mundes, [...] Er konnte eine Seele töten und dann sich abwenden, als ob nichts geschehen wäre, und dann hingehen zu seinen Pflanzen, zu seinen Steinen, zu seinen Farben, die er die Leiden und Taten des Lichtes nannte und mit denen er Gespräche führte, stark genug, um die Sterne des Himmels zum Wanken zu bringen.³⁵⁰

³⁴⁶ Hofmannsthal. Der Prophet. In: SW II S.61. Vgl. Tagebucheintrag Ende Dezember 1891. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 340-341. Interessanterweise für die Opferthematik des *Gesprächs über Gedichte* wurden folgende Verse nach der ersten Strophe nicht ausgeführt bzw. gestrichen: „Die Formel die man nicht verweigern darf/Ist schwer zu fassen/Man sehnt sich ein Opfer stets zu.“ (siehe: SW II, S. 289.) (an ihrer Stelle wohl: „Das Thor fällt zu, des Lebens Laut verhallt“). Ebenso stand ursprünglich für „Der Seele Athmen“ – der Ausdruck „Tausch der Seelen“, dieselben Verschiebungen lassen sich im Gespräch aufspüren.

³⁴⁷ Charles van Lerberghe: *Entrevision*. Brüssel. 1898.

³⁴⁸ Ebd., zit. nach Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Varianten und Erläuterungen*. In: SW XXXI S. 330.

³⁴⁹ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Erläuterungen*. In: SW XXXI. S. 329-331; S. 348.

³⁵⁰ Hofmannsthal: *Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch*. In: SWXXXI, S. 37-38.

Es zeigt sich an diesen Vergleichsstellen die werkübergreifende Bedeutung der Stilisierung des Dichters zum janusgesichtigen Magier, der nicht nur der Seele des Lesers „Bluttransfusionen“ gewährt, sondern ebenso gut in der Gestalt des ‚Vampirs‘ erscheinen kann.³⁵¹

Im Hinblick auf das Opfergleichnis im *Gespräch* lässt sich feststellen, dass hier also nicht nur das „wollende Ich“ des Lesers zum Verfolger des Dichters wird, sondern umgekehrt die Figur des dämonischen Dichters die Rolle eines Verfolgers annehmen kann. So wirkt die später das Opfer induzierende Macht in einer doppelten Struktur: Zum einen repräsentiert sie ein Zuviel, die Fülle kultureller Archive und ihrer ‚dichtenden Magier‘, zum anderen einen pneumatischen Mangel, nämlich eine Macht der Leere und „Unausgefülltheit“, die sich in einem „Nicht-zur-Ruhe-Kommen“ äußert, wie es Hofmannsthal bereits in seinem Brief an Edgar Karg zu Bebenburg vom 30. Mai 1893 beschreibt:

Ich aber habe den Brief drei- oder viermal aufmerksam gelesen und bin zu dem schönen Schluß gekommen, dass ich Deinen Zustand recht gut verstehe, aber absolut nichts dagegen zu machen weiß. Aber vielleicht tröstet Dich eines: man hat den Zustand auch anderwo als gerade an Bord S.M.S. Saida, dieses innere Brennen und Krabbeln, dieses Gefühl der Unausgefülltheit, der Sinnlosigkeit des Daseins, dieses Nicht-zur-Ruhe-Kommen, wie wenn man nicht schlafen kann und sich im Bett herumwälzt.³⁵²

Aus dieser „Kinderkrankheit der Seele“³⁵³ entspringt bei Hofmannsthal, wie er weiter schreibt, die Sehnsucht nach einem „tätigen Ergreifen der Natur“³⁵⁴. Das *Gespräch über Gedichte*, fast genau zehn Jahre nach diesem Brief, zeigt, dass diesem die Bewusstwerdung einer Einheit des „doppelt Dämonischen“ vorausgehen muss.

³⁵¹ Zur mythischen Quellenlage eine Parallelstelle in der Elektra und die Erläuterung dazu: In: SW VII. Dramen 5. Elektra. S. 77, 21-23: Klytämnestra wirft Elektra vor: „Schreist nicht du,/dass meine Augenlider angeschwollen/ und meine Leber krank ist, und dass alles/nur von der kranken Leber kommt, und winselst/nicht du ins andre Ohr, dass du Dämonen/gesehen hast mit langen spitzen Schnäbeln,/die mir das Blut aussaugen? Zeigst du nicht die Spuren mir an meinem Fleisch, und folg’ ich/dir nicht und schlachte, schlachte, schlachte Opfer/und Opfer?“. Die Erläuterung auf S. 483: „Die vogelartigen Dämonen sind die Keren, die den Toten das Blut aussaugen“ (Hesiod, *Aspis*, V. 249ff). Vgl. Erwin Rohde über „Elemente des Seelencultes in der Blutrache und Mordsühne“: „Dass dennoch dem Gemordeten seine Genugthuung werde, darüber wacht die Erinys des Vaters, der Mutter, die aus dem Seelenreich hervorbricht, den Mörder zu fangen. An seine Sohlen heftet sie sich, Tag und Nacht ihn ängstigend; vampyrigleich saugt sie ihm das Blut aus; er ist ihr verfallen als Opferthier.“: Rohde I, S. 270.“ Zit. nach SW VII, S. 483. Der Text des ersten Bandes in der Auflage von 1921 ist online abrufbar unter: http://www.archive.org/stream/psycheseelencult00rohd/psycheseelencult00rohd_djvu.txt (07.01.2011).

³⁵² Hofmannsthal. Brief an Edgar Karg von Bebenburg am 30.5.1893. In: BW Karg Bebenburg, S. 31.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd., S. 32.

2.1.3. Das doppelt Dämonische

Wenn Gabriel also fortfährt: „da griff er im doppelten Dunkeln seiner Hütte und seiner Herzensangst nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust“³⁵⁵, so kann dieses „doppelte Dunkel“³⁵⁶ eben auch als Hinweis auf die doppelt dämonische Einheit von Verfolger und Verfolgtem gelesen werden.³⁵⁷

Aus dieser ‚mitatmenden Perspektive‘ erhält das Gleichnis den Charakter einer Selbstbetrachtung: Opfer und Opfernder sind immer auch die Platzhalter für ein Selbst, das dem anderen Selbst die Luft beengend kreisend macht. Hofmannsthal beschwört indirekt den narzisstischen Dichterblick, den Kassner in seinem berühmten *Mystik*-Aufsatz mit Hinweis auf Keats³⁵⁸ hervorhebt: „Man lese, wie er die Sage von Narcissus auf den Dichter hin umdeutet [...]“³⁵⁹: „Meine Leidenschaften ruhen“, so zitiert Kassner Keats

Da ich bis 11 geschlafen habe, und das animalische Leben meines Körpers ist bis zu einer angenehmen Empfindung um drei Grade geschwächt. Wenn ich Perlenzähne hätte und den Athem der Lilien, würde ich es Schmachten nennen, so muß ich es Trägheit heißen...³⁶⁰

Keats, so Kassner, stilisiere sich zum Narciss, dem in hybrider „Coquetterie“ die Natur zum Spiegel werde:

Eine leise Coquetterie liegt darin, er fühlt sich selbst wie ein Gedicht, wie die Nymphe möchte er sein und die Blume, von der er singt. Er stilisiert sich selbst.³⁶¹

Diese Selbststilisierung findet ihren Höhepunkt in folgenden Keats Versen:

Mir ist, als wär' ich doppelt, könnte selber
Mir zusehen, wissend, dass ich's selber bin...³⁶²

³⁵⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80.

³⁵⁶ Vgl: „[...] warum war dieser ungeheuerer Augenblick, dies heilige Genießen meiner selbst und zugleich der Welt, die sich mir auftat, als wäre die Brust ihr aufgegangen, warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Außen und Innen, dies ineinanderschlagende Du an mein Schauen geknüpft?“. Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten. 5. Brief. Mai 1901. In: SW XXXI, S.173.

³⁵⁷ Allerdings, und darin liegt die extrem feine Stilisierung Hofmannsthals, liegt dieses Doppelte – klammert man einmal die werkübergreifenden Parallelstellen aus - in einem minimalen Detail der Textkomposition. Daran wird deutlich, dass erst im wiederholten Lesen des Gesprächs seine zyklische Ordnung zur Geltung kommt und die Einheit von Dichter und Leser im Rhythmus des Taktes des Textes, - in der symphonischen Struktur - erkennbar wird. Die Vielschichtigkeit des Textes erschließt sich erst im Atmen des Textleibes.

³⁵⁸ In diesem Zusammenhang sei nochmals daran erinnert, dass Clemens ganz zu Beginn erwartet, Gabriel würde mit einem Gespräch über Keats beginnen.

³⁵⁹ Kassner, Rudolf: Sämtliche Werke. (Hg.): Ernst Zinn. Pfullingen: Günther Neske. 1969. Bd.1: Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jh., S. 124.

³⁶⁰ Ebd., S. 114.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd. Zur Bedeutung dieser Textstelle aus dem *Mystik*-Aufsatz siehe auch Baumann, Gerhard: Rudolf Kassner. Hugo von Hofmannsthal. Kreuzwege des Geistes. Rede zum 90. Geburtstag von Rudolf Kassner, gehalten am 30. Oktober 1963 im Palais Wilczek zu Wien. Stuttgart: W. Kohlhammer. 1964, S. 36.

Was Kassner hier an Keats hervorhebt, ist zugleich ein Verweis auf Hofmannsthal, der dieselben Verse bereits zuvor in der *Frau im Fenster* (1897) verwendet hatte.³⁶³ Dieses Moment der „Selbstabspiegelung“³⁶⁴ ist programmatisch für Hofmannsthals *Gespräch*. Denn diese Verse beschreiben über die Figur des Narciss hinaus den für das Gleichnis so wichtigen Moment des Spiegelblicks des Dionysos, aus dem heraus ein neues Einheitsgefühl erlebbar wird. Im Spiegelstadium des narcissistischen Dichters wird eben das möglich, was Hofmannsthal schon 1893 als Leitgedanken notiert:

Der tragische Grundmythos. Die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit. Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden.³⁶⁵

In dem kurzen Ausdruck des „doppelten Dunkel von Hütte und Herzensangst“ liegt somit eine wichtige Vorbedingung des Opferaktes, nämlich die Gleichzeitigkeit einer Außen- und Innenperspektive des Selbst kurz vor der Zerreißprobe, oder umgewendet auf den „tragischen Grundmythos“: die Bedingung der Möglichkeit seiner Wiedergeburt, nämlich die Zerstückelung des Orpheus durch die Mänaden des Dionysos. Folglich bedarf es einer „orphischen Sinnlichkeit“, um überhaupt die Möglichkeit eines symbolischen Opfers in Betracht zu ziehen:

Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. Wie konnte man denken, dadurch die erzürnten Götter zu begütigen? Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit, um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit.³⁶⁶

2.2. Das eigene Wesen atmend ertasten: Das Geheimnis des Körpers

trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes,
wühlte seine Hand, halb unbewußt,
noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. –
Und dieses Tier, dieses Leben,
dieses im Dunkel atmende, blutwarme,
ihm so nah, so vertraut –³⁶⁷

Vor der symbolischen Auflösung, die der Opfernde in der mystischen Vereinigung mit dem Leib des Opfertieres erfährt, steht zunächst ein Rückzug in den eigenen Körper: „Im doppelten Dunkel seiner niederen Hütte und seiner Herzensangst“, greift der Opfernde als Erstes nach dem Messer, um sein eigenes Blut zu opfern. Damit geht er innerlich zurück in

³⁶³ Hofmannsthal: *Die Frau im Fenster* (1897) In: SW III, S.105. hierzu vgl. Zeugnisse, Ebd., S. 537f.

³⁶⁴ Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.612.

³⁶⁵ Hofmannsthal: *Aufzeichnung aus dem Nachlass* (April 1893). In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 359.

³⁶⁶ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S.80.

³⁶⁷ Ebd.

den Kern seines Selbsts. Er ist bereit, seinen Körper zum ‚Corpus‘, nämlich zur Leiche und/oder zur Behausung des „unsichtbaren Fremden“ werden zu lassen.

So wird der äußere Druck zum entscheidenden Impetus der Hinwendung zum Opfertier. Erst der erzwungene Rückzug in den Körper löst im Opfernden eine sinnliche Bewusstwerdung seiner eigenen Wesenhaftigkeit aus. Auf werkübergreifender Ebene wäre dies der Moment, den Chandos am Ende seines Briefes herbeisehnt:

Ich wollte, es wäre mir gegeben, in die letzten Worte dieses voraussichtlich letzten Briefes, den ich an Francis Bacon schreibe, alle die Liebe und Dankbarkeit, alle die ungemessene Bewunderung zusammenzupressen, die ich [...] im Herzen hege und darin hegen werde, bis der Tod es bersten macht.³⁶⁸

Im entscheidenden Moment „höchster Not“, einer maximalen Kontraktion und inneren Verengung besinnt sich Hofmannsthals Verfolgter seiner stofflichen Substanz, seiner *Hyle*. Im Angesicht des Todes kommt es wie bereits im *Tod des Tizian* zur Entdeckung des Lebens:

Gabriel: [...] Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewusst, noch einmal [Herv. d. Orig.] im wolligen warmen Vließ des Widders. Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkeln atmende, ihm so nah, so vertraut [...] ³⁶⁹

Im halb unbewussten Hingreifen findet der Opfernde eine Heimat im Anderen. Nun entdeckt er sein „dunkles Heimatgefühl“³⁷⁰ im Leben, so wie es vorher die Poesie in Bezug auf die Sprache tat. Während er das Tier neben sich haptisch fühlt, wird er sich über diese Geste seiner stofflichen Identität mit dem „Leben neben ihm“ bewusst. Furcht weicht dem Vertrauten. Im Spiegelbild seiner eigenen lebenserhaltenden organischen Verfasstheit, einer Art ‚reinen Lebens‘, kommt der Verfolgte zu sich selbst, entdeckt im „Draußen“ seine „atmende“ „Blutwärme“.³⁷¹

³⁶⁸ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S.55.

³⁶⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80.

³⁷⁰ Ebd., S.76.

³⁷¹ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 29. April 1894. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 382. (vgl. Vilain (2000), S. 308f.)

2.2.1. Phonationsströme. Die Rede des Materials

An dieser Stelle bilden sich Form und Inhalt des Gesprächstextes in besonderer Weise aufeinander ab. Denn die kreisende Berührung des „Verfolgten“ wiederholt sich auf lautlicher Ebene. Auffallend ist zunächst die Alliteration des „w-Lautes“:

Gabriel: [...]Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewusst, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. [Herv. R.S.] Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkeln atmende...³⁷²

Der Satz endet in einem Tautogramm. Während das „w“, der labio-dentale Frikativ, zirkuliert, drehen sich die Vokale im Kreis: Wildheit/wühlen/wollig/warm/Vließ/Widder: Diese Reihung i-ü-o-a-i geht einmal durch den gesamten Mundraum vom vorne geschlossenen Vokal „i“ bis zum offenen hinteren „a“ und zurück.

Hinter dem „w“ wird quasi der Mundraum abgeschlossen und korrespondiert nun auf struktureller Ebene mit der Hütte des Verfolgten. Der Vokal übernimmt die Rolle des Verfolgten/Opfernden.

Dementsprechend wird dann im Moment des Opfers nicht nur das Blutpneuma befreit, sondern gleichzeitig die Phoneme: Es kommt zur Vermischung vom unartikulierten „Laut wollüstigen Triumphes“³⁷³ mit dem „ersterbenden Stöhnen des Tieres“³⁷⁴.

Innerste Körperlichkeit und innerstes Sprachmaterial gehen parallel. Die Zunge windet sich „wie ein Schlachtopfer“³⁷⁵. Die Sprache fasst tatsächlich, so wie es ja Hamann fordert, an.³⁷⁶ Über das Material „redet“ das Andere.³⁷⁷ Es wird erreicht, was Hamann wiederholt zitiert: „Rede, dass ich dich sehe“.³⁷⁸ Hofmannsthal erzeugt eine Rede des Materials.

³⁷² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXX, S.80.

³⁷³ Ebd., S.80-81.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ „[...] wenn Othello immer wieder aus einer Tür austritt in den Hof, [...] und Jago ist immer einen Schritt hinter ihm, immer dicht an ihm, und die Rede fließt aus seinem Mund wie ein fressendes Gift, wie ein verzehrendes, nicht zu löschendes Feuergift, das durch die Knochen ins Mark frisst, und der andere horcht immer und gibt mit schwerer Zunge, mit einer Zunge, die sich im Mund windet wie ein Schlachtopfer, die Einreden, [...]“: Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. (1905) In: SW XXXIII, S.78.

³⁷⁶ vgl. Baudler (1970), S. 196f.

³⁷⁷ „Die Vokale (ihre individuell Intonation nach der Stimmung) sind große Dämonen.“ Hofmannsthal Aufzeichnung vom 19.Juli 1895. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. (Hg.): Herbert Steiner. Aufzeichnungen. Frankfurt am Main 1959, S. 126. (bzw. GW Reden und Aufsätze 3, S.396). Im Opfer werden die Vokale von ihrer individuellen Intonation befreit und können sich so zu „großen Dämonen“ wandeln. Auf Textebene übernehmen sie damit die Doppelrolle von Verfolgtem und Verfolger.

³⁷⁸ „Rede, daß ich Dich sehe! - - Dieser Wunsch wurde durch die Schöpfung erfüllt, die eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur ist; [...]: Hamann: Aesthetica in nuce. In: N II, S.198. ebenso: „Zwey Scherlein zur neuesten Deutschen Literatur“ (1789) In: N III, S.237.

2.2.2. Der utopische Körper

Wichtig ist in diesem Vorgang die physische Abwendung von der dämonischen, äußeren Kraft. Nicht die Macht draußen wird zum Spiegel des Selbsts, nicht das Ringen mit ihr erhöht den Opfernden, sondern vielmehr die Begegnung mit der nach außen gestülpten eigenen Innerlichkeit wird zum *Releaser*, der den „Stich“ auslöst.

Das „Dämonische“ weist, indem es den Opfernden in das „doppelte Dunkel von Hütte und Herzensangst“ drängt, ins Leben (hin)ein und zeigt dem Opfernden in der Möglichkeit des Selbstverlustes den Weg zum Spiegel, der zugleich Selbstgewinnung bedeuten wird. Der sterbliche Anhauch des Tieres wird zur Tasterfahrung des eigenen Wesens.

Bezeichnenderweise ist dieser Spiegel blind. Der Opfernde tastet ins Dunkle. Nicht der *Spiegelblick* führt also bei Hofmannsthal zur Erlösung, sondern die sinnliche Nähe zum Wesensgleichen.

Es handelt sich hier um eine ähnliche Szene wie sie eine Notiz zu dem Fragment der Erzählung *Die schwarze Perle* aus dem Jahr 1897 skizziert:

den letzten erschossen wie ein Wild mit der Flinte wie ein Wild im Wald. [...] Es giebt noch einen der dasselbe vorhat. Wie gespenstisch dadurch das Schiff wird. einer *athmet* [Herv. d. Orig.] neben mir! Ich bins selbst!³⁷⁹

Im Sinne moderner Neurologie stellt Hofmannsthal jeweils eine „autoskope Halluzination“³⁸⁰ dar: „Körperdubletten, die allein aus dem somatosensorischen Cortex zitiert werden, lassen die vielleicht verstörendste Form dieser Phantome entstehen: den Eindruck einer unsichtbaren Anwesenheit. So berichtete der Züricher Neurologe Peter Brugger von einer Patientin, die seit einigen Wochen in ihrer Nähe eine Anwesenheit bemerkte: „Jemand, der sich meinen Berührungen entzieht und der nicht mit mir spricht, der mir aber nicht mehr von der Seite weicht.“³⁸¹

Entgegen einer solchen Erfahrung der fragilen Beziehung zwischen Selbst und seiner Behausung, die laut dieses Artikels aus der Süddeutschen Zeitung vom 22. Mai 2010 zur Selbstwahrnehmungsstörung jeder Zwanzigste im Laufe seines Lebens erlebt, entzieht sich in Hofmannsthals Gleichnis jener andere tierische Körper nicht der Berührung des Opfernden. Vielmehr wird es möglich, „noch einmal“ den „wolligen, warmen Vliess des Widders“ zu

³⁷⁹ Hofmannsthal: *Die schwarze Perle*. In: SW XXIX, S. 90. Datiert in den Beginn des Jahres 1897. Siehe Erläuterungen In: SW XXIX, S. 320.

³⁸⁰ Heinen, Nike: Hirngespinnste. Halluzinationen bei der Körperwahrnehmung. In: Süddeutsche Zeitung am 22.05.2010.
<http://www.sueddeutsche.de/wissen/halluzinationen-bei-der-koerperwahrnehmung-hirngespinnste-1.948193> (23.05.2010).

³⁸¹ Ebd.

ertasten. Aus der Begegnung mit dem ‚dunklen Selbst‘ resultiert damit zugleich eine Bewusstwerdung des eigenen Begrenztseins, wie sie Gabriel bereits für die poetische Sprache aufgezeigt hat:

Gabriel: [...] und wenn sie herabtaumeln wird, zurück zu dir, wird sie beladen sein mit einem ungeheuren, aber einem menschlichen Gefühl. Denn sie hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!³⁸²

Im ‚leiblichen Eratmen‘ des anderen ‚begrenzten‘ Wesens findet der Opfernde zu einer sinnlichen Bewusstwerdung dessen, was mit Foucault als sein ‚utopischer Körper‘ bezeichnet werden kann. In seinem Vortrag *Le corps utopique* von 1966 beschreibt Foucault diese Erfahrung körperlicher Opazität folgendermaßen:

Unverständlicher Körper, leicht zu durchdringender und opaker Körper, offener und geschlossener Körper. [...] Ich weiß, was es heißt, von hinten aufgespießt, mit einem Blick über die Schulter überwacht oder überrascht zu werden, wenn ich es am wenigsten erwarte. Ich weiß, was es heißt, nackt zu sein. Und zugleich ist dieser doch so sichtbare Körper gleichsam in seiner Unsichtbarkeit gefangen, von der ich ihn niemals zu befreien vermag.³⁸³

Das Opfer (die Wunde) und der Tastsinn - im weitesten Sinne die ‚orphische Sinnlichkeit‘ des Opfernden - werden demgegenüber zur Befreiung aus dem ‚Körpergefängnis‘. Aus ‚geheimnisvoller Nähe‘³⁸⁴ ertastet der Opfernde seinen in ‚Unsichtbarkeit‘ gefangenen Körper. Der weltimmanente Anhauch des fremden Eigenen bringt bei Hofmannsthal den utopischen Körper in die Erfahrung. Hier gilt: ‚Wie gering ist das Schauen gegen das Athmen‘.³⁸⁵

Während die äußere Macht den Opfernden also drängt, seinen Körper zum Verschwinden zu bringen, erkennt er die Möglichkeit eines Tausches der Körper. Sein Körper kann ‚hier und anderswo‘ sein. Was Foucault in seiner Rede zu diesem utopischen Körper weiter ausführt, lässt sich auf das Opfergleichnis des *Gesprächs über Gedichte* übertragen:

In Wirklichkeit ist mein Körper stets anderswo, er ist mit sämtlichen ‚Anderswos‘ der Welt verbunden, er ist anderswo als in der Welt. Denn um ihn herum sind die Dinge angeordnet. Nur im Verhältnis zu ihm – und zwar wie im Verhältnis zu einem Herrscher – gibt es ein Oben und Unten, ein Rechts und Links, ein Vorn und Hinten, ein Nah und Fern.³⁸⁶

³⁸² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 77.

³⁸³ Foucault, Michel: *Le corps utopique*. Radio France vom 21.12. 1966 In: Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2005. S.25-36 Der franz. Text: *Le Corps utopique* findet sich auf S. 55-65. hier S. 29.

³⁸⁴ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In SW XXXIII, S. 86.

³⁸⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 13. In: SW XXXI, S. 326.

³⁸⁶ Foucault: Der utopische Körper (1966/2005), S. 34.

Vor dem Opferakt gibt es an der Opferstätte zwei solche ‚Nullpunkte der Ordnung‘: den Körper des Opfernden und den des Opfers. Im Moment des Opfers werden sie „für die Dauer eines Atemzuges“³⁸⁷ in eins gesetzt. Das heißt, statt seinen Körper in der Unsichtbarkeit auszulöschen, tötet der Opfernde den anderen Leib und rettet so sein *alter ego* auf symbolischer Ebene. Zugleich gibt er seinem utopischen, unsichtbaren Körper einen Umriss – dem Symbol eine Form: die Leiche.

2.2.3. Potentieller Kadaver und poröses Ich

Hierin liegt eine weitere wichtige Wesensgleichheit des Opfernden mit dem Widder: Nicht nur, dass beide durch den Blutkreislauf am Leben gehalten werden, viel wichtiger noch: Beide sind potentielle Kadaver. Das Gleichnis vom Ursprungsmythos des Symbols gleicht auch einer Instruktion zur ästhetischen Rezeption: Erst wer bereit ist, seinen Körper zum ‚Corpus‘, zur Leiche, zu machen (dem „unsichtbaren Fremden zur Lust“³⁸⁸) kann im Spiegel dieser Atemlosigkeit seinen eigenen Atem spüren. Der potentielle Kadaver wird zum Gefühl einer Grenze und zur Sammellinse für den ‚atmenden Spiegel-Blick‘.

Hier kann es zu einem „Verstummen“ der „utopischen Raserei“ eines sich verflüchtigen Körpers kommen, wie es Foucault im Hinblick auf die Funktion von Leiche und Spiegel beschreibt:

Erst diese Leiche also und der Spiegel lehren uns ([...]), dass wir einen Körper haben, dass dieser Körper eine Form besitzt und diese Form einen Umriss, dass sich innerhalb dieses Umrisses etwas Dichtes, Schweres findet, kurz, dass der Körper einen Ort besetzt. [...] Spiegel und Leiche weisen der zutiefst und ursprünglich utopischen Erfahrung des Körpers einen Raum zu. Spiegel und Leiche bringen diese große utopische Raserei zum Verstummen, die dazu führt, dass unser Körper ständig zerfällt und sich verflüchtigt.³⁸⁹

Während Hofmannsthals Opfernder tötet und den Leib des Anderen öffnet, kann er zugleich „hier“ und „anderswo“ sein:

Gabriel: [...] – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen

³⁸⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81. Z. 8.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Foucault: Der utopische Körper (1966/2005), S.35.

Augenblick lang. Daß sich sein Da sein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie.³⁹⁰

In der chiasmatischen Verschränkung beider Leiber für die „mystische Frist eines Hauchs“ kommt es zu einer Überkreuzung von „Jetzt“, „Hier“ und „ungeheurem Jenseits“³⁹¹.

Der bevorstehende Selbstmord wird in einen Scheintod überführt. Dem Opfernden gelingt eine Eroberung des Lebens:

Das Leben erobern, mit dem Leben fertig werden, den Dingen eine Seele abgewinnen, in ihre Blutwärme untertauchen, aus ihnen mit den naiven Augen ihrer Liebe heraus schauen: das ist zugleich alle Poesie.³⁹²

Während der Opfernde in die „Blutwärme“ des Widders untertaucht, kann er mit „naiven Augen“ aus dem fremden ‚Dort‘ sein ‚Hier‘ ertasten. Es ist gleichzeitig eine liebesmystische Erfahrung innerhalb derer, nach Foucault, eine Präsenz des Körperlichen wahrgenommen werden kann:

Vielleicht sollte man auch sagen, in der Liebe spürt man, wie der Körper sich in sich selbst schließt. [...] Vor seinen halb geschlossenen Augen erlangt das eigene Gesicht Gewissheit. Endlich ist da ein Blick, der die geschlossenen Lider zu sehen vermag. Wie der Spiegel und der Tod, so besänftigt auch die Liebe die Utopie des Körpers, lässt sie verstummen, beruhigt sie, sperrt sie gleichsam in einen Kasten, den sie verschließt und versiegelt. Deshalb sind Spiegelillusion und Todesdrohung einander so ähnlich. Und wenn wir trotz der beiden bedrohlichen Figuren, die sie umgeben, dennoch so gerne einander lieben, so weil in der Liebe der Körper hier ist.³⁹³

Bei Hofmannsthal fallen „Spiegelillusion“ und „Liebeserfahrung“, wie sie hier Foucault beschreibt, in eins. Eingehüllt in den ‚Blutmantel‘ des Tieres kann der Opfernde sein Ich erkunden, der ‚Rede des Materials‘ lauschen, das er selber ist. Dies formuliert Hofmannsthal sehr klar in dem zeitgleich zum *Gespräch* entworfenen Fragment *Hebbels Eiland* von 1903: Beim Anblick einer „in einen Mantel gehüllten Leiche des Greises“ sollte eine Unterhaltung diese Symbolik als ein ‚Selbsterkennen‘ erläutern:

zu erkennen, d.i. sich selbst zu erkennen, sich auseinanderzulegen wie einen ungeheuren Mantel, das in ihren Falten verborgene an den Tag zu bringen.³⁹⁴

³⁹⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80-81.

³⁹¹ „Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem [...] zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, [...] ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheures Jenseits.“ Ebd., S. 85.

³⁹² Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 29. April 1894. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 382.

³⁹³ Foucault: Der utopische Körper (1966/2005), S. 36.

³⁹⁴ Hofmannsthal: Hebbels Eiland. (1903) In: SW XXIX, S. 154. Dabei geht es in dieser Notiz um die Konzeption eines Gesprächs auf hoher See. Die Parallelen zum *Gespräch über Gedichte* sind so vielfältig, dass sie an dieser Stelle nicht ausgeführt werden können. Der Anblick des in den Mantel gehüllten Toten sollte neben der Funktion einer Selbsterkenntnis auch einen Bezug zu einer „infinite of matter“ herstellen, wobei sich Hofmannsthal nach eigenen Angaben auf Poe bezieht: „of this infinitude of matter, the sole purpose is to afford infinite springs at which the soul may allay the thirst to know.“ Laut der Erläuterungen kann das Zitat bei Poe nicht nachgewiesen werden, kommt jedoch bei Hofmannsthal auch in einer dem *Leser* zugeordneten

Im *Gespräch über Gedichte* führt der Moment der Schließung des Körpers durch die Berührung mit dem Fremden zu einer Öffnung oder Selbstentfaltung. Der Opfernde erlebt den Leib als „poröses Ich“, wie ihn Feuerbach beschreibt:

Allein das Ich ist keineswegs „durch sich selbst“ als solches, sondern durch sich als leibliches Wesen, also durch den Leib der „Welt offen“. Dem absolvierten Ich gegenüber ist der Leib die objektive Welt. Durch den Leib ist Ich nicht Ich, sondern Objekt. Im-Leib-Sein heißt In-der-Welt-Sein. Soviel Sinne - soviel Poren, soviel Blößen. Der Leib ist nichts als das poröse Ich.³⁹⁵

Dieses nach Feuerbach „absolvierte Ich“³⁹⁶ kann sich nun bei Hofmannsthal immer auch im anderen Leib finden. Das Sein des Opfers wird porös für das Sein des Opfernden und umgekehrt.³⁹⁷ Für Hofmannsthal lässt sich feststellen: ‚poröses Ich‘ und ‚poröses Du‘ verschränken sich. Als Wesen blutiger Substanz kann der Opfernde den Moment „höchster Not“ dazu nutzen, seine „Familienähnlichkeit“ mit dem Widder in einem Blutsbündnis zu bekräftigen.

So wird gewährleistet, dass Opfer und Opfernder sich als Materien gegenseitig durchdringen können, „ohne aber sich zu berühren, weil umgekehrt das viele unterschiedene eben so selbstständig ist. Damit ist zugleich auch ihre reine Porosität oder ihr Aufgehobenseyn gesetzt,“³⁹⁸ wie Hegel im 3. Kapitel seiner *Phänomenologie des Geistes* feststellt, auf das Feuerbach höchstwahrscheinlich rekurriert.

Hofmannsthal schreibt sich also mit seinem Opfergleichnis direkt in jene dialektische Wahrnehmungsbewegung ein, wie sie Hegel am Beispiel des Begriffs der Kraft beschreibt:

Diß Aufgehobenseyn wieder, oder die Reduction dieser Verschiedenheit zum reinen *für sich seyn* ist nichts anders als das Medium selbst und diß die *Selbstständigkeit* der Unterschiede. Oder die selbstständig gesetzten gehen unmittelbar in ihre Einheit, und ihre Einheit unmittelbar in die Entfaltung über, und diese wieder zurück in die Reduction. Diese Bewegung ist aber dasjenige was *Krafft* genannt wird; [...]. [Alle Herv. d. Orig]³⁹⁹

Im Opfer zersetzt sich bei Hofmannsthal das „poröse Ich“ in seinen Gegensatz ohne seine Einheit zu verlieren. Es ist zugleich der Moment, in dem eine „einfache Unendlichkeit“ zum Vorschein kommt und ein „Schauen des Innern in das Innere“⁴⁰⁰ möglich wird.

Notiz vor, eben der geplanten Fortsetzung des *Gesprächs über Gedichte*. Siehe SW XXIX, S. 351. (siehe auch: Anm. 58; Anm. 549; Anm. 857).

³⁹⁵ Feuerbach, Ludwig: Einige Bemerkungen über den „Anfang der Philosophie“ von Dr. J.F. Reiff (1841). In: *Gesammelte Werke* (Hg.): W. Schuffenhauer. Bd.9: Kleinere Schriften (1839-1846). Berlin: Akademie 1970, S. 147-151.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Zu Feuerbach weiterführend: Stefan Pegatzky: *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen und Nemann 2002.

³⁹⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. In: *Gesammelte Werke. Hist.-Kritische Ausgabe* (Hg.): Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Bd. 9: (Hg.): Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg: Felix Meiner 1980, S. S. 62-63.

³⁹⁹ Ebd., S. 63.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 99.

Diese einfache Unendlichkeit, oder der absolute Begriff ist das einfache Wesen des Lebens, die Seele der Welt, das allgemeine Blut zu nennen, welches allgegenwärtig durch keinen Unterschied getrübt noch unterbrochen wird, das vielmehr selbst alle Unterschiede ist, so wie ihr Aufgehobenseyn, also in sich pulsirt (sic), ohne sich zu bewegen, in sich erzittert, ohne unruhig zu seyn.⁴⁰¹

Bei Hofmannsthal wird dieser „absolute Begriff“ Hegels im symbolisch-poetischen Text als Hauch sinnlich erfahrbar. Im symbolischen Opfer wird das Innere seiner Leere (bei Hegel das „Heilige“⁴⁰²) scheinbar beraubt und das „Absolute“ rückgebunden ans Diesseits (Feuerbachs „In-der-Welt-Sein“).

Der symbolische Tod bringt den utopischen Körper in die Erfahrung. Zwar nutzt Hofmannsthal die „umständliche Bewegung“⁴⁰³ (im porösen Medium) Hegels, hält sie aber im Scheintod fest, so dass anstelle von Bewusstsein das Berühren tritt.

Das „Selbstbewusstsein“, wie es Hegel bestimmt, („Ich unterschiede mich von mir selbst und es ist darin unmittelbar für mich, daß diß unterschiedene nicht unterschieden ist“)⁴⁰⁴ wird bei Hofmannsthal sich selbst „unbewusst“⁴⁰⁵ für den Moment des Untertauchens im „fremden Da-sein“.

Ein Abstoßen von ‚mir selbst‘ wird auf dieser Stufe des Gleichnisses noch verhindert; an seiner Stelle wirkt die Porösität zwischen Opfer und Opferndem, aufgehoben im „utopischen Körper“ als ‚unbewusste‘ Leiberfahrung, bzw. ein ‚Sinnenbewusstsein *an sich*‘.

Während im symbolischen Tod „die große utopische Raserei“ des „utopischen Körpers“ im Raum der Spiegelillusion zum Verstummen kommt,⁴⁰⁶ kann es zu einer Superposition von Form und Nicht-Form kommen. Was Hofmannsthal als „Wurzel der Poesie“ bestimmt, nämlich eine Verschränkung von Form und Substanz, erkennt bereits Klages als wesentlich im Hinblick auf ein organisches Sprachdenken (am Beispiel Giordano Brunos):

Kein Denken trennt Organismen auf; denn im geringsten Bruchstück lebt ungeteilt und unteilbar das Ganze. Woran der Stolz der Mechanik zerschellt: die Gewißheit, dass Atom verkleinert das All ist – dieser weiteste Wurf des ahnenden Träumers Giordano Bruno – überhebt uns der Versuchung, Harmonien für zerlegbar zu halten. – Nennt man aber Form im sprachlichen Organismus seine bewusstlos centrale Einheit, so soll man wissen, dass sie Substanz ist: einzige Trägerschaft metrischer wie der gedanklichen Oberflächen.⁴⁰⁷

⁴⁰¹ Ebd., S. 94.

⁴⁰² Ebd., S. 75.

⁴⁰³ Ebd., S. 100.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 98.

⁴⁰⁵ Siehe hierzu auch Abschnitt 3.3.2: Badende und Tanzende zugleich: Es ist ihnen, als wäre Bacchus unter ihnen, bzw. Anm. 781.

⁴⁰⁶ Vgl: Foucault (1966/2005), S. 35, s. Anm. 389.

⁴⁰⁷ Klages (1902), S. 18.

Damit diese organische, einem Zerfall widerständige Form, Substanz und Träger neuer Textoberflächen werden kann, beziehungsweise zur „Pore“ in der Haut des Textes, braucht sie selbst einen Körper und dessen blutpneumatische Wärme, mit Hilfe derer sie den ‚heiligen Bezirk des Textes‘ - das Symbol – zusammenhält.⁴⁰⁸

2.2.3.1. Das Symbol als heiliger Bezirk des poetischen Rituals

[...] ein Gedicht ist ein Wesen mit unsichtigem Leib
ist ein Communicieren mit der Natur aus erborgtem Leib heraus.⁴⁰⁹

Was der Opfernde im Akt des Opfers eigentlich entdeckt und schöpft, ist Form. Mit dem Opfer hat nicht nur der Opfernde seinen Leib gerettet, sondern jene Form geschaffen, in die nun Schriftlichkeit eintreten kann.

Das Symbol im Text wird zur Grabstätte⁴¹⁰, die von einem ‚heiligen‘ Ritual im Hintergrund der Texte zeugt und zugleich zum Index eines geschlachteten Körpers wird. Lesen heißt damit von nun an, sowohl zum Zeugen als auch zum Mit-täter dieser Opferung zu werden. Insofern schließt Hofmannsthals Entwurf poetischer Rezeption einen „grundlegenden Mord im Denken“ ein, wie ihn Girard in Bezug auf Nietzsches Aphorismus 125 analysiert.⁴¹¹ Allerdings haucht Hofmannsthals Rezipienten nicht der leere Raum an,⁴¹² sondern die Magie eines im Text verborgenen Körpergeheimnisses.

Im Tausch der Leiber wird ein geschlossener Herz-Blut-Kreislauf aufgebaut, innerhalb dessen Da-sein und Dort-sein schwimmen können. Das Da-Sein zum Tode entflieht in ein Dort-Sein für die Dauer mystisch-erotischer Vereinigung. Das Symbol wird zur Pore in der Haut des Textes, das den Leser an eben diesem „heiligen“ Ritual teilnehmen lässt.

Das Tier stellt dabei nicht nur als Kadaver der Ebene der Schriftlichkeit einen Körper (Gestalt) zur Verfügung, sondern zugleich das Erlebnis einer *jouissance*. „Ein Laut

⁴⁰⁸ Vgl: „Und deren Seelenhaftes (der Dichter), deren Wärme, bindend die auseinanderfliegenden Atome, deren Magie doch das einzige ist, was auch noch diese Bücher zusammenhält, aus jedem von ihnen eine Welt für sich macht, eine Insel, auf der die Phantasie wohnen kann. Denn ohne diese Magie, die ihnen einen Schein von Form gibt, fielen sie auseinander, wären tote Materie und auch nicht die Hand des Rohesten griffe nach ihnen.“ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 135.

⁴⁰⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 10 In: SW XXXI, S. 325.

⁴¹⁰ Lacan erklärt: „Der Grabhügel oder irgendein anderes Grabzeichen verdient sehr treffend den Namen ‚Symbol‘, nämlich als Konstituierung eines Wahren.“: Lacan, Jacques: Namen-des-Vaters. Übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia und Kant. 2005, S.42.

⁴¹¹ Girard, René: Der grundlegende Mord im Denken. In: Dietmar Kauper und Christoph Wulf (Hg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne. Bodenheim: Syndikat. 1997, S. 262.

⁴¹² „Haucht uns nicht der leere Raum an?“. Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch. Aphorismus 125. In: Nietzsche. Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari Bd. 3, S. 481.

wollüstigen Triumphes mischt sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres.“⁴¹³ Das ekstatische Erleben bleibt dabei an eine „große Kunst des Hintergrundes“ angekoppelt, die Raum zu einer Rückkehr aus diesem ‚anderen Zustand‘ und aus dem scheinbaren Sich-Auflösens zulässt.

2.2.4. Leibhüllen und Totengespräche. Die Rede der stummen Dinge

Das *Gespräch über Gedichte* formuliert damit im Opfergleichnis jene „Kunst des Hintergrundes“ aus, wie sie bereits im *Tod des Tizian* angelegt war. Dort war es der Körper des Künstlers, der als Opfer hinter dem Stück lag, hier ist es noch etwas abstrakter der Körper des Opfertiers, der jedoch hinter „jedem“ Werk nach Hofmannsthal liegen muss.

Während die „leere Hülle“ des Selbst „am Ufer“, an der Grenze des Textes garantiert, dass eine Rückkehr in den eigenen Körper möglich wird, kann sich der Leser die Gestalt des Fremden erborgen - mit beiden ‚Masken‘ (der Hülle des Selbst und dem Leib des Tieres) kommunizieren:

Unaufhörlich lassen wir unseren Leib als leere Hülle am Ufer liegen und tauchen für eine mystische Dauer unter, um im Leib des Schwanes, im Leib des Reiheres aufzutauchen.⁴¹⁴

In dieser Vorstellung eines Kommunizierens mit der Natur aus erborgtem Leib heraus, wie es programmatisch in einer Notiz zum *Gespräch* heißt,⁴¹⁵ kann gesichert werden, dass die Form (Gestalt) nie erstarren kann, sondern sich als durch dieses Gespräch „geprägte“ „lebend sich entwickelt.“⁴¹⁶ Das Opfer bei Hofmannsthal impliziert eine „Verehrung des Nicht-Wiederkehrenden“.⁴¹⁷

Weil eine ‚Umkehr‘ im ‚Hier und Jetzt‘ möglich wird und damit ein Pendeln zwischen „Zahl“ und „Gesicht“ (Kassner), wird eine „Wiederkehr des Gleichen“ verhindert.⁴¹⁸ Der erborgte

⁴¹³ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 80-81.

⁴¹⁴ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Varianten und Erläuterungen*. In: SW XXXI, S. 328.

⁴¹⁵ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Notiz 10*. In: SW XXXI, S. 325.

⁴¹⁶ Goethes *Urworte Orphisch* sind sowohl für Hofmannsthal wie Kassner grundlegend: „[...] So mußst Du seyn, Dir kannst Du nicht entfliehen/[...] Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt/Geprägte Form die lebend sich entwickelt.“: Goethe. *Urworte Orphisch. Daimon*. In: Münchner Ausgabe Bd. 11.1, S. 188; Weimarer Ausgabe Abt. I, Bd. 3, S. 95.

⁴¹⁷ Hofmannsthal: „Nur im Kleinsten, im zartesten Detail, wie der Körper zu überreden: darin liegt das Geheimnis u. die Schwierigkeit. Anküpfend die Aufmerksamkeit und Verehrung des nicht-wiederkehrenden. [sic]. (Baruzi) [...]“ Hofmannsthal. Andreas. Notiz 82. In: SW XXX, S.113, auch SW XXX, S.344.

⁴¹⁸ Hofmannsthal entrinnt über den Gedanken einer Poesie als „Kommunikation mit der Natur aus erborgtem Leib heraus“, dem Nietzscheanischen Exil einer „Wiederkehr des Gleichen“. Der Opfernde/Schaffende Hofmannsthals erfährt eben jene Umkehr, die Kassner in seinem Nachwort zu *Der Zauberer* folgendermaßen beschreibt: „Wenn es seit je unter Menschen gegolten hat, dass, wer Gott schaut, sterben müsse, so wird damit nichts anderes ausgesagt als was hier behauptet wird, dass nämlich das Absolute ohne Anschauung

Leib hinter dem Text ermöglicht die Unendlichwerdung des endlichen innerweltlichen Atemzugs. So wird die poetische Translatio eingeleitet durch die Leitdifferenz des ‚göttlichen Dämonen‘ und des ‚endlichen‘ Opfernden. Erst dessen Sterblichkeit, also sein endlicher Atem, bedingt die Notwendigkeit eines Ersatzleibes.

Innerhalb der Text-Partitur führt das Gespräch an dieser Stelle in seiner Darstellung einer Superposition von betrachtetem und betrachtendem Körper, von Hauch und Atem, sowie von dem nicht artikuliertem Stöhnen des Opfers und dem Triumph-Laut des Opfernden über jenen Sprachkreislauf hinaus, den Gabriel im ersten Teil beschrieb.⁴¹⁹ Die Poesie bringt aus „ihren Flügen in die Natur“ mehr mit als eine „menschliche Sprache“⁴²⁰, nämlich einen zu opfernden Körper, in welchem das Symbol als Organ eingeschlossen ist. Damit ist eine poetische Kette begonnen: Dem Opfer entspringt das Symbol im Text. Der Text wird fortan dem Leser entgegnetreten wie das Tier dem Opfernden, diesmal jedoch unter der hypnotischen Macht des Autors, der damit die Funktion des Dämons beziehungsweise der verfolgenden Götter aus dem Gleichnis übernimmt.

Das Buch ist da, voll seiner Gewalt über die Seele, über die Sinne. Das Buch ist da und flüstert, wo Lust aus dem Leben zu gewinnen ist und wie Lust zerrinnt, wie Herrschaft über die Menschen gewonnen wird und wie die Stunde des Todes soll ertragen werden. Das Buch ist da und in ihm der Inbegriff der Weisheit und der Inbegriff der Verführung. Es liegt da und schweigt und redet und ist um soviel zweideutiger, gefährlicher, geheimnisvoller, als alles zweideutiger, machtvoller und geheimnisvoller ist in dieser über alle Maßen unfaßlichen, dieser im höchsten Sinne poetischen Zeit.⁴²¹

sinnlos wird. Es kann alles auch so formuliert werden: Indem Zahl stets zugleich auch ihre Grenze ist, fehlt ihr alle Entscheidung, fehlt diese als Bestimmung, weshalb für den Mathematiker, den Astronomen die Schwierigkeit des Buddhisten entfällt, die in der Frage liegt, ob Nirvana das All oder das Nichts sei, vielmehr bedeute. Umkehr im Reich der Zahlen ist Wiederkehr, ist Kreis, meinetwegen Ellipse, Hyperbel. Im Grunde genommen könnten wir nur als Zahlen wiederkehren, als Konstellationen, müßten es sogar, wenn Unendlich je aufhören sollte, Grenze zu sein und Inhalt würde. Umkehr zum Unterschied von Wiederkehr, zu Nietzsches Wiederkehr des Gleichen, hebt darum Zahl, Zahlwesen (wenn dies *Contradictio in adjecto* ausgesprochen werden darf) auf. Als Umkehrende haben wir uns der Zahl entzogen, als Umkehrende allein sind wir, heißt das, frei oder ist Freiheit allein für uns Wesen. Es gibt darum auch keine Umkehr im Unendlichen, sondern nur im Hier und Jetzt. Dieses Hier und Jetzt ist, von Gott aus gesehen, der Anfang, darin das Wort stand, das Fleisch wurde.“: Kassner: *Der Zauberer*. Nachwort. (1955), S. 229.

Weil der „erste, der opferte“ im Hier und Jetzt umkehrt, gibt er ebenfalls der Poesie die Möglichkeit der Umkehr. Das Symbol, oder respektive das Werk, können nur dann eine Achse ins Unendliche darstellen, wenn sich der Akt in einer elementaren diesseitigen Welt vollzieht. Weil die Verankerung in der Gegenwart ruht, ist der Zirkel ein lebendiger. Das Opfer wird somit zur Metabasis einer Erfahrung immanenter Unendlichkeit. Vgl. Hofmannsthal: „Der echte philosophische Act ist Selbsttötung. [...] die vollkommendste Communion mit der Welt [...] Nur im Kleinsten, im zartesten Detail, wie der Körper zu überreden: darin liegt das Geheimnis und die Schwierigkeit. Anknüpfend die Aufmerksamkeit [Herv.d.Orig.] und Verehrung des nicht-wiederkehrenden.[sic]“ Hofmannsthal. *Andreas*. N 82. In: *SW XXX*, S.113. vgl. auch: Variante In: *SW XXX*, S. 344.

⁴¹⁹ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: *SW XXXI*, S. 77.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: *SW XXXIII*, S. 144-145.

Es gilt, den Textleib zu töten und seine „Eingeweide“, nämlich das hypnogene Symbol im Text als Ersatzkörper zu nutzen. Von hier aus kann der Leser ‚die Seele des Buches‘ in sich aufnehmen und mit den eigenen ‚Luftwurzeln‘ verknüpfen. Dies wäre dann eben jene Variante, die bereits im *Tod des Tizian* zur Bedingung der Möglichkeit wird, um als Meister in die Welt zu gehen:

Paris: Er will im Unbewussten untersinken,
Und wir, wir sollen seine Seele trinken
In des lebendgen Lebens lichtigem Wein
Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein!⁴²²

Hier wäre dann das Tragische zugunsten eines mystischen Erlebens überwunden: „Das vollkommene Gedicht ist tiefes mystisches Ereignis: wie selten ist.“⁴²³

Während der Leser das Symbol erborgt, wie der Opfernde den Leib des Tieres, wird er zum Dichter seines eigenen Lebens: Im Zusammenfließen von Dichtung und Leben - die Symbole binden sich ja an die ‚individuellen Luftwurzeln‘ an - wird das Ich des Lesers hypothetisch, man könnte auch sagen: virtuell.

Damit diese Kette nicht abreißt, ist die ontologische Differenz von Hauch (unbegrenzt) und Atem (begrenzt), von Pneuma und Pnoë von entscheidender Bedeutung. Erst die Instabilität des weiterzugebenden Elements, des menschlichen Atems, sichert die Beständigkeit des Symbols und seine Achsenfunktion. Symbole werden Gegenwirbel, nämlich Hieroglyphen, wie Gabriel sein Gleichnis ja einleitete, die dem Todeswirbel (im Sinne Heideggers: dem Sein-zum-Tode) widerstehen: „Es sind Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist.“⁴²⁴

Als lebendig organische Einheit greifen sie jenseits vom Text und wandeln den aus dieser Form heraus kommunizierenden Leser:

Darum ist das Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln⁴²⁵

Die Begegnung mit dem ‚porösen Text‘ dient einer gestaltgewinnenden Metamorphose. In der Möglichkeit einer Wiederholung des Tötungsaktes im Text kann eine unendliche Verwandlung des utopischen Körpers eingeleitet werden: Die Leiche im Hintergrund der

⁴²² Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. (1892). In: SW III, S. 51

⁴²³ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 9. In: SW XXXI, S. 324.

⁴²⁴ Ebd., S. 80.

⁴²⁵ Ebd., S. 81.

Texte sichert, dass sich der eigene Körper nicht verflüchtigt.⁴²⁶ „All-Liebe: Ihm scheint kein vages Zerfließen, sondern sublimstes Wahren der Person.“⁴²⁷

Dabei zeigt sich, dass „Poesie“ nicht nur „ein Communizieren mit der Natur aus erborgtem Leib heraus“⁴²⁸ ist, sondern zugleich ein „Kommunizieren mit dem Tod aus erborgtem Leib heraus“, also ein Totengespräch⁴²⁹. So wird das Symbol zum Organ, durch das die „stummen Dinge“ im Atem des Betrachters zur Sprache kommen.

Eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.⁴³⁰

Alles läuft darauf hinaus, dass die Antithese von Virtualität und Realität, von Traum und Wachen, Tod (Leiche) und Leben (Leib) aufgehoben wird: „[...] Träume und Leben sind aus ein und demselben Material.“⁴³¹ Sobald der Leser die in den Textleib kontrahierte kosmische Wirklichkeit mit seinem entäußerten Selbst verbindet, gehört auch dieses Selbst einer virtuellen Ordnung an, die jedoch ihre „Wurzeln“ im Leben hält.

Es gibt kein Oben und Unten mehr, es gibt aber eigentlich auch nicht mehr Diesseits und Jenseits: „Wie die Gegenwart unwirklich, die durch den Hauch vermittelte Nicht-gegenwart [sic] wirklich ist.“⁴³²

⁴²⁶ Siehe: Hofmannsthal: „Es sind also immer ihrer zwei: einer, der redet oder schreibt, und einer, der zuhört oder liest, und auf den Kontakt zwischen diesen zweien läuft hinaus. Aber dieser Kontakt gibt, je bedeutender er ist, in je höhere Sphäre er wirksam wird, um so mehr das Übergewicht dem Gebenden, während der Empfangene in diesen höheren Sphären immer leichter und dünner wird, ohne dass er freilich je aufhören würde, da zu sein.“: Hofmannsthal. Drei kleine Betrachtungen. Schöne Sprache. In: GW Reden und Aufsätze 2, S. 148.

⁴²⁷ Hofmannsthal. Andreas. Notiz 83 In: SW XXX, S.113; Anspielung auf Faust II, v. 9984 u.a. in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 3, S. 301. Der darauf folgende Chor als ‚Geisterfest‘ im Schattigen Hain ist offensichtlich eine weitere Referenz für Hofmannsthals ‚Kelterfest.‘

⁴²⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 10 In: SW XXXI, S. 325.

⁴²⁹ Vgl.: Hofmannsthal: Dämon von Aussen, Dämon von Innen (1912/14). Notiz 1. In: SW II, S.179; Anm. 556.

⁴³⁰ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 54.

⁴³¹ Hofmannsthal: Hebbels Eiland. Notiz 1. In: SW XXIX, S. 154.

⁴³² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 14. SW XXXI, S. 326-327. siehe auch: „das poetische Organ in uns nennen wir fälschl. [sic!] Erinnerung. wir sollten aber erkennen, dass es vor uns ewige Gegenwart herzaubert.“ Hofmannsthal. Das Gespräch über Gedichte. Notiz 7 In: SW XXXI, S. 324.

2.2.4.1. Das durch die Dichtung gerichtete Ich

Die Menschen müssen „poetisch“ werden durch die Erfahrungen des Lebens:
wie alles entgleitet, nur an den Worten haftet.
Wie die Gegenwart unwirklich,
die durch die Hauch vermittelte Nicht-Gegenwart wirklich ist.⁴³³

An diesem Punkt gliedert das Gleichnis vom „ersten, der opferte“ den Leser in ein System ein, das dem Identitätsverlust neue Identitätsmodelle entgegensetzt. Gegen die Ahistorizität rationeller Maschinenzeit etabliert Dichtung ihren eigenen Zeit- und Geschichtsraum. Hier formt die Poesie das Leben des Rezipienten entlang einer neu konstruierten Zeitachse, die eigentlich jenseits der Zeit liegt, nämlich in einem Leben vor dem Werk, sprich in einer „Prä-Existenz“⁴³⁴. Sie wird nun über die Symbole strukturiert, die der Leser ‚inkarnieren‘ kann. ‚Luftwurzeln‘ verbinden sich mit der Zustandserfahrung, die das Symbol transportiert:

Jedes Symbol verursacht ein partielles Sich-verwandeln, ein kleines Drama [...] Eine Gruppe von Worten zwingt dich, dich partiell zu identifizieren.⁴³⁵

Vor jedem Symbol liegt ein anderer Hohlkörper. ‚Ich‘ ergieße mich damit in immer andere Formen und lebe so neben ‚meinem‘ Leben, ein gedichtetes Leben der Metamorphosen. Das metaphorische Ich bekommt eine neue (irreale) Historizität. Es wird ein durch die Dichtung gerichtetes Ich.

2.2.4.2. Poesie ist Kommunizieren mit dem großen Du aus erborgtem Leib heraus. Quäler und Gequälter im selben Atemzug

Er fühlte, dass die Götter ihn haßten: [...] Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, [...] und einen Augenblick muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut;⁴³⁶

Die Ausrichtung des Ich durch die Dichtung wird bestimmt durch ein Wechselspiel von Macht und Ohnmacht, als welches man das Gleichnis auch lesen könnte.

Die kurzzeitige Gleichmächtigkeit, die im Erkennen beidseitiger Gleichheit von Opferndem und Opfer, die in ihrer wesenhaften pneumatischen Zusammensetzung besteht, muss bezeichnenderweise in ein neues Macht-Ohnmachtsverhältnis umschlagen. Über die Wunde,

⁴³³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 14. In: SW XXXI, S. 322.

⁴³⁴ Zur besonderen Bedeutung dieses Begriffs für Hofmannsthal siehe *Ad me Ipsum* (1916-1929): „Praeexistenz. Glorreicher, aber gefährlicher Zustand. Qualitäten: frühe Weisheit [...] Auserlesenheit [...] Geistige Souveränität: [...]“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 599. (= Aufzeichnungen (Hg.): H. Steiner (1959), S. 213ff).

⁴³⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 16 In: SW XXXI, S. 327.

⁴³⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80.

die der Opfernde dem Tier zufügt, erobert er das Leben neben sich. Sie wird gleichzeitig zum Mal eines Machtspiels im Text, der den Stich als *punctum*⁴³⁷ an den Leser weitergibt. Der Text muss immer in einer Doppelfunktion auftreten: sowohl in der Funktion jener Macht, die den Verfolgten zum Opfer drängt und dem sich der Leser masochistisch zu unterwerfen hat, also auch in der Maske des sadistisch zu erborgenden Opfertiers. Während der Leser sich dem Text ‚hysterisch‘ nähert, führt der stimulierende Anhauch der Poesie zu einem Akt der Gewalt gegen den Text.

Die Vorstellung einer poetischen Rezeption als einer „wechselnden Schwingungen der Seele“ zwischen toten und lebendigen Dingen,⁴³⁸ die über die Kommunikation mit der Natur aus „erborgtem Leib heraus“ funktioniert, erfordert eine immer wieder aufs Neue generierte Aggressivität gegenüber dem zu erborgenden Leib. Das stimulierende Moment der Poesie liegt nun auch in dem Begehren nach der Unterdrückung des Sprachkörpers, den sie als Spiegel ihres Betrachters bereitstellt. Es kommt zu einem unendlichen Wechsel einer lustvoll erlebten Ohnmacht und einer daraus entspringenden Selbstermächtigung, oder wie es in Hofmannsthals *Tagebuch eines Willenskranken* beschrieben wird:

Es entspinnt sich eine furchtbare Wechselwirkung zwischen Objekt und Subjekt des Erkennens, zwischen dem Ich, das leidet, und dem Ich, das leiden [sic] zusieht.⁴³⁹

Rudolf Kassner spricht in großer inhaltlicher Nähe hierzu in seinem Nachwort zum *Zauberer* von der Einheit von „Quäler und Gequältem“, die im gleichen Atemzug „Präger“ und „Geprägte“ seien:

Die Frage muß gestellt werden, ob wir nicht ebensowohl im Werke fortdauern, das wir prägen, wie als Geprägte. Und heißt das nicht so viel wie Äon, Leben innerhalb eines Äons, von Äon zu Äon, dass wir Geprägte und Präger in Einem sind, dass wir als solche darin Geeinte fortleben, auch als das: Quäler und Gequälte, womit ich mich andernorts schon auseinandergesetzt habe. Nur soweit ein Äon dem andern folgt, sind wir beides in einem Atem: Quäler und Gequälte. Anaximander drückt es so aus, dass die Schuld von einem Äon auf den folgenden weitergegeben, weiterschoben wird ohne Ende.⁴⁴⁰

Es wäre ein leichtes, für „Präger“ und „Geprägten“, „Opfernder“ und „Opfer“ einzusetzen und schon entstünde eine Paraphrasierung des Gabrielschen Gleichnisses.

⁴³⁷ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch, 1985. Titel der Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris: Éditions de L'Étoile, Gallimard/Le Seuil. 1980. Barthes bemerkt darin, dass eine Photographie ohne *punctum* wie eine Frau ohne Schatten sei (S. 121).

⁴³⁸ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 27. September 1854 In: BW Karg Bebenburg, S. 58. (s. Anm. 679).

⁴³⁹ Hofmannsthal: Das Tagebuch eines Willenskranken. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 116.

⁴⁴⁰ Kassner: Nachwort. In: Der Zauberer (1955), S.236-237. (Bezugnehmend auf: Kassner: Das inwendige Reich. Versuch einer Physiognomik der Ideen. Erlenbach-Zürich und Stuttgart: Eugen Rentsch Verlag. 1953).

Einen weiteren Vergleich bieten Hofmannsthals *Augenblicke auf Griechenland*: Dort erkennt sich der Erzähler, während er sich in einem Raum als in einer atmenden Form erlebt, sowohl als Priester wie als Opfer, oder eben, um es mit Kassner auszudrücken: als Präger wie als Geprägter:

Das bedeutete dieser Tumult in der Luft, das Weiter- und Engerwerden des Raumes - das in mir dieser unsagbare Aufschwung, diese überschwellige Geselligkeit, wechselnd mit diesem schlaffen todbehauchten Verzagen: denn ich bin der Priester, der diese Zeremonie vollziehen wird – ich auch das Opfer, das dargebracht wird.⁴⁴¹

Der Rezipient dringt, indem er sich der auratischen Spannung des Anderen bemächtigt hat, ein in die „ewige Form“ des Göttlichen, die in den Säulen von Griechenland erkannt wird, und die im Gleichnis indirekt der Widder (als mythisch göttliches Tier) repräsentiert.⁴⁴² Während der „Geprägte“ seine Form dem Äon leiht, erborgt sich der „Präger“ den Hauch der Zeit für die Gegenwart.

Indem ich die Hieroglyphe ihres [der Säulen Anm. R.S.] Gesichtes – [...] indem ich die verbundenen Zeichen darin in einem letzten Schwung völlig erkenne, weiß ich als Letztes: [...] Ich brauche sie nur, wie sie mich brauchen. Sie stünden nicht vor mir, wenn ich nicht von Ewigkeit zu Ewigkeit hülfe, sich aufbauen [sic!].⁴⁴³

Sowohl diese Darstellung der *Augenblicke auf Griechenland* als auch das *Gespräch über Gedichte* integrieren den ästhetischen Rezeptionsvorgang in ein sado-masochistisches Spiel zwischen einem mächtigen und einem ohnmächtigen Ich. Das Ich wird unterworfen, gemäß dem Bild vom Taubenschlag aufgelöst, ent-individualisiert, und im selben Moment in einem generischen Prozess als Metapher in der Zeremonie schöpferisch atmenden Lesens wieder zum „großen Ich“ zusammengefügt:

Novalis: Wir sollen alles in ein Du, ein zweites Ich verwandeln; nur dadurch erheben wir uns selbst zum großen Ich.⁴⁴⁴

Das ‚quälende Bewusstsein‘ einer uneinholbaren Differenz von Ich und Du, von atemraubendem Hauch und lebensspendendem Atem, findet im Opfer des Atems seine

⁴⁴¹ Hofmannsthal: *Augenblicke in Griechenland*. In: SW XXXIII, S. 684. Parallel dazu vgl.: „Ödipus: Ich soll es selber tun? der Priester sein/ und auch zugleich das Opfertier? Mir graut.“ Hofmannsthal: *Ödipus und die Sphinx*. In: SW VIII, S. 24. Außerdem: SW VIII, S. 107 und S. 634. Demnach kannte Hofmannsthal bereits vor Abdruck 1904 (und damit auch vor dem Druck des *Gesprächs über Gedichte*, Kassners *Baudelaire*-Aufsatz mit dem darin befindlichen Baudelaire Zitat: „Der Dandy ist [...] Priester und Opfer zugleich“; und war außerdem vertraut mit Kassners Text *Der indische Idealismus*, den Kassner Hofmannsthal zu Ostern 1903 schenkte. (s. Hofmannsthal SW VIII, S. 635).

⁴⁴² Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Symbolik des Widders kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Ich verweise auf eine in diesem Zusammenhang interessante Beispielinterpretation aus Lacans Vortrag vom 20. November 1963, in dem er innerhalb einer Interpretation zum Opfer Abrahams an Isaak die Anwesenheit des Widders diskutiert: „In Wirklichkeit war nicht nur derjenige da, dessen Name (nom) unaussprechlich ist, sondern sämtliche „Elohim.“ Lacan, Jacques: *Namen-des-Vaters*. Übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia und Kant, S. 65-102, Hher S. 98.

⁴⁴³ Hofmannsthal: *Augenblicke in Griechenland*. In: SW XXXIII, S. 686.

⁴⁴⁴ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 8. In: SW XXXI, S. 324.

Erlösung. So schreibt Hofmannsthal in einem Brief an Mauthner am 3. November 1902: „Wahnsinnigwerden über den unendlichen Inhalt von Ich-Du: Semele Schlagwort.“⁴⁴⁵ Bezeichnenderweise resultiert bei Hofmannsthal dieses Wahnsinnigwerden über der Ich-Du-Beziehung in einer grausigen Phantasie der Vernichtung des ‚lebendigen Du‘. Das Organische ‚Ich-Du‘ fällt der Ausdrucksseite des Textzeichens zum Opfer. Gleichzeitig sichert und erhält die Körperlichkeit des *Pro-nomens*, der ‚Du-Kadaver‘, die Existenz der ‚Ich-Hülse‘:

Es gibt einen sehr frühen lyrischen-dramatischen Versuch von mir, dessen Personen ein Dichter und seine Geliebte sind: er ist aber nur nebenbei, formal, Dichter, ist eigentlich Grammatiker und Lexicograph in päpstlichen Diensten. Sie fragt ihn in der Nacht, im Bett, was denn eigentlich sein Beruf sei und da sagt er ihr beispielshalber das Personalpronomen auf und wird über dem unendlichen Inhalt von Ich-Du wahnsinnig und erwürgt sie.⁴⁴⁶

Der Würgegriff der Macht wird auf ein Opfer umgeleitet. Nur für die „mystische Frist eines Hauchs“ kann es zu einer scheinbaren Indifferenz kommen, nämlich einer Gleichmächtigkeit zwischen Ich-Du: Vergleichbar erlebt sich „der Zurückgekehrte“⁴⁴⁷ – und im Verbund mit dem *Gespräch über Gedichte* ist damit eben auch der aus der fremden ‚Ich-Du‘-Form Zurückgekehrte gemeint - in den *Augenblicken auf Griechenland* als „Lampe im völligen Licht des Tages.“

Und indem ich mich immer stärker werden fühle und unter diesem einen Wort: „Ewig, ewig“ immer mehr meiner selbst verliere, schwingend wie die Säule erhitzter Luft über einer Brandstätte, frage ich mich, ausgehend wie die Lampe im völligen Licht des Tages:⁴⁴⁸ Wenn das Unerreichliche sich speist aus meinem Innern und das Ewige aus mir seine Ewigkeit aufbaut, was ist dann noch zwischen der Gottheit und mir?⁴⁴⁹

Doch die chiasmatische Verschränkung von Opfer und Opferndem, von Leser und Symbol, ist immer nur für den Moment eines Atemwechsels gegeben, ohne dass die Differenz von Hauch und Atem aufhören würde zu existieren.

⁴⁴⁵ Brief an Fritz Mauthner vom 3. November 1902. In: Hugo von Hofmannsthal – Fritz Mauthner. Briefwechsel. Eingeleitet und Herausgegeben von Martin Stern. In: Hofmannsthal-Blätter. 19/20 (1978) S. 21-37. S. 33f. (zitiert nach: SW XXXI Erläuterungen zu „Ein Brief“, S. 286).

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Vor diesem Hintergrund wäre also der Titel des Textes: „Briefe des Zurückgekehrten“ auch im Sinne des Opfergleichnisses programmatisch für Hofmannsthals Poetik.

⁴⁴⁸ Referenz auf Nietzsches „tollen Menschen“: „Der tolle Mensch. – Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: „Ich suche Gott! Ich suche Gott!““: Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Aphorismus 125. In: Nietzsche Werke (Hg.) Karl Schlechta. Bd. 2, S. 126.

⁴⁴⁹ Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. In: SW XXXIII, S. 196 und S. 686.

2.2.4.3. Zwitterbildungen. Der Text als Initiation zum androgynen Selbsterleben

Gabriel: [...] er muß, einen Augenblick lang,
in dem Tier gestorben sein,
nur so konnte das Tier für ihn sterben.
Das das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium,
eine große geheimnisvolle Wahrheit.⁴⁵⁰

Liest man das Opfertgleichnis also zugleich als ein Gleichnis für die Opferung des einen Selbst gegen das andere im „magischen Ich-Raum“⁴⁵¹, als Ereignis „autoskoper Halluzination“⁴⁵² – und in Folge das Symbol als Ausdruck einer Sehnsucht nach sich selbst, wie es Kassner in dem Aufsatz *Moral der Musik* feststellt: „In jedem Symbol ist irgendwie die Sehnsucht nach sich selbst.“⁴⁵³ - so zeigt sich, dass Gabriels Ursprungsmythos des Symbols nicht nur die Opferung eines mächtigen gegen ein ohnmächtiges Selbst beschreibt, sondern auch das Opfer eines männlichen gegen ein weibliches Selbst. Möglicherweise bietet das Gleichnis sogar die Auslegung des kryptischen „Semele-Schlagworts“⁴⁵⁴, das Hofmannsthal 1902 in einem Brief an Mauthner erwähnt. So verbindet sich die erste Notiz zum Gespräch: „Hier ist die Welt. Und Liebe ist ihr Schlüssel aber nur die Liebe zu einem andern? Auch zu sich selber. Ich und Du...“⁴⁵⁵ mit Gabriels Herleitung des Symbols aus dem Opfer zu einer Variation auf das Thema von *Jupiter und Semele* (1901)⁴⁵⁶, nämlich der im Anblick Jupiters (bei Hofmannsthal der Dichter) verbrennenden Semele (dessen Geliebte) und der Doppelgeschlechtlichkeit des Dionysos.

Das Symbol wird also nicht nur zum Index einer über den Text transportierten Ich-Du Beziehung als eines endlosen Machtspiels des „tollen Menschen“ mit dem Göttlichen, sondern auch zum Machtspiel der Geschlechter.

Um die Symbolachse, entlang derer das rezipierende Ich ausgerichtet wird, rotiert eine diffizile Funktion, welche die wechselnden Variablen der Macht und Ohnmacht auf einem Graph des Begehrens abbildet. Der Satz: „Poesie ist Kommunizieren mit der Natur aus

⁴⁵⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81.

⁴⁵¹ Schwalbe, Jürgen: Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals. Freiburg im Breisgau: Klaus Schwarz Verlag 1971. (Studien zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 2), S. 47.

⁴⁵² Heinen, Nike: Hirngespinnste. Halluzinationen bei der Körperwahrnehmung. In: Süddeutsche Zeitung am 22. Mai 2010. <http://www.sueddeutsche.de/wissen/halluzinationen-bei-der-koerperwahrnehmung-hirngespinnste-1.948193> (23.05.2010). Siehe auch: Hofmannsthal: Die schwarze Perle. In: SW XXIX. S. 90. Vgl. Anm. 379.

⁴⁵³ Kassner: Die Moral der Musik. Sechs Briefe des Joachim Fortunatus an irgend einen Musiker, nebst einem Vorspiel: Joachim Fortunatus' Gewohnheiten und Redensarten (1905) In: Sämtliche Werke Bd. I, S. 518.

⁴⁵⁴ Hofmannsthal: Brief an Fritz Mauthner 3. November 1902. In: Hofmannsthal Briefwechsel. 19/20. 1978, S. 33 (zit. nach SW XXXI S. 286f).

⁴⁵⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 1. In: SW XXXI, S.321.

⁴⁵⁶ Hofmannsthal: Jupiter und Semele. In: SW XVIII, S. 155.

erborgtem Leib heraus“⁴⁵⁷, so ließe sich interpretieren, ersehnt sich unterschwellig auch eine Kommunikation mit dem anderen Geschlecht aus „erborgtem Leib“ heraus.⁴⁵⁸ Das rezipierende Ich würde sich demnach im Wahrnehmungsvorgang zu einem Zwitterwesen wandeln.

Dabei wird in Hinsicht auf andere Vergleichsstellen im Werk allerdings aus meiner Sicht zweifelhaft, wie offen diese Kommunikation aus dem „Erborgten“ heraus tatsächlich gemeint sein könnte. Gerade vor dem Hintergrund eines Leitgedankens, der die Ästhetik in ein Wechselspiel von Macht und Ohnmacht einfügt, drängt sich der Verdacht auf, dass es sich eher um den Akt einer Identitätsstiftung handelt, die allein aus einer Ordnung des Phallischen heraus funktioniert.

Bereits das *Jupiter und Semele* Fragment deutet dies an, wenn es heißt:

Gedankengang der Frau: Du strömst in ein ganz anderes Medium, als ich bin, Zeugungskraft aus. Immer dich ganz zu besitzen, wäre zu viel: aber einmal gib dich mir ganz. Ich liege unter Dir wie die stumme Creatur. Anderswo thust Du etwas das noch wirklicher ist, als wenn hier deine Hände an meinen Brüsten sind und Du in meinem Schoss liegst. Etwas was Verschmelzung bedeutet, während Du an mir bloss hinstreichelst.

Gedankengang seiner Antwort: Ja, ich vermag mich anders hinzugeben. In eine solche Wortgewalt mich zu verwandeln, vor der Du vergehen müsstest. Dein Wesen würde hinschmelzen und Du bliebest nichts als eine Kothlache, weinende Erinnerung an den einen Augenblick zu dem Du nie mehr emporkommst.⁴⁵⁹

Eine Vergleichsstelle zum Gleichnis des *Gesprächs über Gedichte* findet sich in *Dämmerung und nächtliches Gewitter*⁴⁶⁰, in welchem ein weiblicher Duft - analog zum Anhauch des Opfertiers im *Gespräch über Gedichte* - im Knaben Euseb eine schizophrene Selbstwahrnehmung und ein Machtspiel des gespaltenen Ich auslöst:

⁴⁵⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 10 In: SW XXXI, S. 325 (auch Notiz 9, S. 324).

⁴⁵⁸ Dieses Motiv plant Hofmannsthal übrigens bereits 1897 umzusetzen, wie aus seiner Beschäftigung mit dem Gedicht „Liebesrausch“ und dem dort dargestellten „Kleidertausch“ von Paulus Silentiarius aus der *Griechischen Anthologie* hervorgeht, mit der sich Hofmannsthal im Zuge des Gesprächs intensiv beschäftigt. Zum „Liebesrausch“ schreibt Hofmannsthal: „Es gäbe keine hübschere Allegorie, um auszudrücken, wie merkwürdig und reizend es ist, von Lippen, die man sehr gut kennt, eine fremde Sprache in ihrem Geiste Sprechen zu hören.“ Hofmannsthal. In: Gesammeltel Werke in Einzelausgaben (Hg.): Herbert Steiner: Prosa 1 (1950), S. 302 zit. nach: Erläuterungen zu: Die Briefe des Paulus Silentiarius. SW XXXI, S. 309.

Vergleiche auch: „Silentiarius: „Aubrey Beardsley: eine alte Assyrierein so sehen (mit grandiosem Mantel) wie einen Tetrarchen?/auch hier reize des Geschlechtertausches“: Hofmannsthal: Die Briefe des Silentiarius. Notiz 9. In: SW XXXI, S. 60 Im selben Kontext ist das Fragment aus der Sammlung *Gedichte April 1900* zu sehen mit dem Titel: „Gedicht der Anthologie“, in dem es heißt: „wo Jüngling u[nd] Geliebte miteinander die Gewänder tauschen, nach der genauen Tiefe seiner Bedeutung nachdichten: wie sie ihm als Knabe entgegentritt: Erkennen der Menschlichkeit“. In: SW II, S. 150. Zum geregelten Spiel des Geschlechtswechsels auch: Theweleit, Klaus: Männerphantasien: Bd 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Reinbek: Rowohlt tbv 1980, S. 323.

⁴⁵⁹ Hofmannsthal: Jupiter und Semele. In: SW XVIII, S. 156.

⁴⁶⁰ Hofmannsthal: Dämmerung und nächtliches Gewitter. Handschrift zur Knabengeschichte. In: SW XXIX, S. 174-177.

Den Knaben Euseb in seinem Versteck durchdrangen diese messerscharfen Worte mit einer Art grausamer Wollust; bei der Gewandtheit, mit der der Bediente seine Worte vorbrachte und dann drei Takte pfeifend und ohne sich umzuwenden in dem Gasthaus verschwand, wurde es ihm ähnlich zumute wie öfters wenn die Kleider der Frauen und Mädchen aus der Stadt ihn streiften: aus diesen hauchte ein feiner betäubender Duft, der ihn mit einem zwiespältigen Gefühle erfüllte, in dem er, ihn einziehend, weich und demütig dahinzusinken meinte und zugleich etwas in ihm sich dabei gewalttätig aufbäumte. Dieses Doppelte ergriff ihn jetzt wieder [...]⁴⁶¹

Dies „Doppelte“ führt zu einer Kette von Metamorphosen. Während das ohnmächtige, gestaltlose Selbst Eusebs ganz Natur wird, vollzieht er eine Wandlung zum Jäger, der in fast sadistischer Lust das „behexte Tier“, das „Weib da vor ihm“, erlegen will:

Er hatte das Bewusstsein seiner Gestalt verloren, minutenlang war er klein wie die Wiesel, wie die Kröten, wie alles, was da an der zitternden Erde raschelte und lauerte; im anderen Augenblick war er riesengroß, er reckte sich zwischen den Bäumen empor, und er war's, der in ihre Wipfel griff und sich ächzend niederbog; [...] Diese, die vor ihm hintaumelte, war ihm ganz verfallen; [die schwangere Magd Anm. R.S.]; er war ein Stadtherr und hatte mehrere dergleichen; zwei Frauen hatte er in seinem Haus eingesperrt, und diese trieb er jetzt dazu; er war der Metzger, der ein ihm entlaufenes Tier beschlich, um es zu Tode zu führen, das Tier aber war ein behextes Tier; es war dieses Weib da vor ihm. [...] es war eine innige Übereinstimmung zwischen den Atemzügen des Windes und seiner wilden geheimen Jagd; der Wind war mit ihm im Bunde, und die großen Blitze erleuchteten den Weg mit seinen Wagengleisen, [...] alles um ihm seine Beute immer zu zeigen, wenn sie im Dunkel entschlüpfen wollte.⁴⁶²

Im *Bergwerk zu Falun*⁴⁶³ findet sich eine ähnliche Verbindung von Weib und Tier, nämlich als Anna gegenüber Elis die Worte von Torbern, „den seit zweihundert Jahren/Kein Auge sah, und sah“⁴⁶⁴ wiederholt:

Anna:
Hast du denn nicht gehört, es kommt ein Morgen –
wie bald! Hast du denn nicht gehört: er saß
in seinem Bett und wälzte seinen Blick
über sein Weib: sie war ihm wie ein Tier,⁴⁶⁵
er stieß nach ihr, wie man nach Hunden stößt,
und lechzte in die Nacht mit glühenden Augen,
nach der im Dunkel Stehenden, nach der,
von der ein unsichtbarer Hauch Gewalt hat
über dein Blut viel mehr, viel mehr als ich,
ob ich mich lebend an dich häng, ob sterbend!⁴⁶⁶

Die Konstellation des Symbolgleichnisses kehrt also immer wieder: Unter dem Druck eines gewaltigen Anhauchs, eines „doppelt Dämonischen“, findet ein Opfernder eine sadistische

⁴⁶¹ Ebd., S. 176.

⁴⁶² Ebd., S. 177.

⁴⁶³ Hofmannsthal: Das Bergwerk zu Falun. [erste Aufzeichnungen Juni 1899] In: SW VI, S. 9-103.

⁴⁶⁴ Hofmannsthal: Das Bergwerk zu Falun. 4. Akt. In: SW VI, S.73.

⁴⁶⁵ Torbern erinnert daran „wie dir das Weib so schal war wie ein Tier“: 4. Akt. In: SW VI, S. 72.

⁴⁶⁶ Hofmannsthal: Das Bergwerk zu Falun. 4. Akt. In: SW VI, S.74. Ein drittes Mal wird diese Gleichung: Weib = schales Tier von Anna wie ein Echo zu Torberns Rede dann nochmals wiederholt. (Ebd., S.75).

Lust, den anderen Leib zu töten, der im Besitz der äußeren Macht steht und der ihm als *alter ego* begegnet. Es handelt sich dabei zugleich um einen imaginären Körper des Eigenen. Der symbolische Tod des Tieres vollzieht sich an der Schwelle zwischen Wachen und Traum. Es gilt, in den Besitz des weiblichen Schattens zu gelangen. Semele muss verbrennen, damit Dionysos lebe.⁴⁶⁷

Das äußerste Bündnis mit dem anderen schattenhaften Selbst wird im Gleichnis durch jene zentrale Geste repräsentiert, die ich bereits auf sprachlicher Ebene analysiert habe: dem gedankenverlorenen Wühlen im Vliess des Widders. In diesem Nachfühlen eines Wirbels, in dem sich die beiden Geschlechter aufzulösen beginnen, kommt es zu einer kurzzeitigen Gleichmächtigkeit von weiblicher und männlicher Gestalt. Doch dieses leibhaftige Erlebnis eines hermaphroditischen Daseins wirkt, wie die anderen Wirbelformen auch, erstickend. Es muss sich in der symbolischen Tötung entladen.

Dieses unsichtbar Weibliche und sinnlich Mächtige wird augenscheinlich zur Bedrohung des männlichen Narziss. So ließe sich die Urszene der Symbolgeburt, wie sie Hofmannsthal im *Gespräch* konzipiert, auch als die Suche nach einem Ausweg lesen, einer Selbstfeminisierung zu entkommen. Der Selbstmord würde für den Opfernden eine Feminisierung des Selbst bedeuten. Er würde das phallische Messer gegen sich richten und so die weibliche Seite in sich für immer zu vernichten. Hofmannsthals Lösung liegt darin, stattdessen die Anima, den Schatten zu beschwören, wie er in einer Tagebuchaufzeichnung vom Juni 1903 zur „Vertheidigung der Elektra“ notiert:

Der Schauer des Mythos mit dem Meerwind herwehend, mit den Wolken oben hängend. Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu [Herv. d. Orig.] schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen.⁴⁶⁸

Hier wird der „opfernde“ Dichter zum „Schattenbeschwörer ohne Maß“⁴⁶⁹. Das neue hermaphroditische Erleben im symbolischen Tod - das gegenseitige Erborgen des anderen Leibes - dient somit einer Rettung von Männlichkeit: das bedrohliche Weibliche wird als Anima befreit, als Weib getötet und so gebannt.

Indem der Opfernde nicht sich tötet, sondern das Tier, wird das ‚weibliche Andere‘ zur Form „geprägt“ also maskulinisiert, zugleich wird eine Emaskulation des Opfernden vermieden. Nun kann es zum Wechsel zwischen weiblichem Schatten und männlichem Selbst kommen,

⁴⁶⁷ Immer wieder legen die dargestellten und durch die Texte strukturell getragenen Phantasmen nahe, dass Hofmannsthal einzig ein männliches Leser-Ich antizipiert.

⁴⁶⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom Juni 1903. Cortina d’Ampezzo. Vertheidigung der Elektra. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 443; auch In: SW VII. Elektra. Zeugnisse, S. 368.

⁴⁶⁹ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 140.15.

während eine ‚neutrale‘ Urnatur, nämlich das pneumatische Element, als Verbindendes in der Tiefe des Grundes immer präsent bleibt.

Die Opferung lässt sich also im Hinblick auf Vergleichsstellen aus dem Werk Hofmannsthals als das Metaphorisch-Werden des gegengeschlechtlichen Selbsts lesen. Demnach würde in der Tötung des femininen Teil-Ichs eine ‚Leere‘ geschaffen, in die sich eine ‚orphische Sinnlichkeit‘ (der Laut des Triumphes) ergießen kann, während zugleich dieses feminine Ich als Symbol ‚in die Welt kommt‘.

Wenn also Gabriel zu Beginn des *Gesprächs* meinte:

Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.⁴⁷⁰

dann ist diese Rückkehr auf Ebene dieser psychologischen Deutung nur möglich, weil in der Opferung der Anhauch eines vorher verdrängten Weiblichen zurückkehrt. Das Selbst (und zwar in erster Linie ein männliches Selbst) wird zu einer neuen Einheit mit seinem weiblichen, schöpferischen Potential geführt.

Insofern spiegelt sich in dieser Ästhetik eine klassische Argumentationslinie des Christentums wider, wie sie Christina von Braun herausarbeitet, indem „das Symbol der Fruchtbarkeit vom Logos vereinnahmt wird.“⁴⁷¹

Der Tod, das vergossene Blut, werden zum Beweis für die „Fruchtbarkeit“ des Logos. Damit das männliche Blut „Leben“ bedeutet, wird das weibliche Blut zum „Prinzip Tod“ erklärt.⁴⁷²

Die Idee eines beständigen Austausches zwischen einer im Text transportierten weiblichen Geschlechtlichkeit über das Opfer, das fortan im Symbol atmen kann mit dem vom Logos dominierten Textgefüge, wie sie das *Gespräch über Gedichte* vorschlägt, ist also auch als Versuch zu werten, das Unterwerfungsobjekt Materie (Frau), ohne das es ja keine Machtausübung des Logos gäbe, beständig am Leben zu erhalten, um es immer wieder aufs Neue töten zu können. Das Weibliche wird immer wieder Schatten und in jedem Text belebt durch ihr Opferblut. Während ihr Atem im Stöhnen des Opfertieres erlischt, darf er neu als männlich dominierter Laut des Triumphes im Text auferstehen, um sogleich wieder hypnotisch erstickt zu werden, nämlich im Rezeptionsvorgang verspeist und aufs neue geopfert zu werden.⁴⁷³ Das Weibliche lebt nun einzig in einem Kosmos der „Kunstrealität“⁴⁷⁴. Es ist im Opferprozess zum Blutschatten geworden, der zugleich dem Text die Kraft der

⁴⁷⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 76.

⁴⁷¹ Braun, Christina von: Nicht-Ich. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1985, S.114.

⁴⁷² Ebd., S. 121.

⁴⁷³ Ebd., S. 383.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 368.

Magie gibt. Wer diese weibliche Kunst-Magie in sich aufnimmt und mit seinem ‚männlichen Pneuma‘ mischt, kann sich in diesem Moment als höchster Priester und Hermaphrodit erleben.

Das Symbol birgt also nicht nur eine Zwitterbildung von Körper und Seele, wie Kassner in seinem von Hofmannsthal sehr verehrten *Mystik*-Aufsatz schreibt, sondern auch eine gewalttätige Verbindung von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Animus und Anima:

Ein Symbol ist eine Zwitterbildung von Körper und Seele, eine Stimmung, an der man ein Leben, ein Dauerndes, an dem man einen Augenblick wiedererkennt, eine gestimmte Saite, die doch nichts anderes als ein Compromiss zwischen dem Darne irgendeines geschlachteten Schafes und der großen Musik der Welt ist. Ein Symbol ist ein Compromiss, eine Verdichtung, ein gedeutetes Leben. Es steht zwischen der Form, die uns bannt, und der Musik, die uns von ihr erlöst, ja es ist eine Verschmelzung beider. In diesem Sinne ist nun Rossetti's Kunst symbolisch. Seine Cultur ist Cultus, - die Cultur schafft Dinge, der Cultus Symbole – er celebriert seine Liebe, das Leben ist ihm nicht ein Spiegel, sondern er führt es vor seine Spiegel.⁴⁷⁵

Insofern wird hier durch ‚Leiche‘ und ‚Spiegel‘ der „utopischen Erfahrung des Körpers“ nicht nur ein ‚Bezirk‘ zugewiesen, ein Raum, der einem „Zerfallen“ und „Verflüchtigen“ des Körpers entgegenwirkt, wie es Foucault in dem bereits erwähnten Vortrag zum „utopischen Körper“ beschreibt, sondern auch ein doppeltgeschlechtlich determinierter Raum.⁴⁷⁶

Es lässt sich möglicherweise folgern, dass ein über das Sinnliche hinausgehendes Ziel der poetologischen Opferkonstruktion Hofmannsthals das Erlebnis einer „Bisexualität“ darstellt, wie sie Weininger in der 1903 und damit kurz vor dem Gespräch erschienenen Schrift *Geschlecht und Charakter* visioniert.⁴⁷⁷

Der hermaphroditische Charakter des zu befreienden ‚pneumatischen Materials‘ spiegelt sich im griechischen Pneuma-Begriff wieder. Auch deshalb eignet er sich möglicherweise für diese Ästhetik so gut. Denn, so schreibt Dünzl in seiner ausführlichen Untersuchung zur Pneuma-Exegese:

Nicht zu vergessen ist, dass die griechischsprachigen Christen von Pneuma stets im Neutrum redeten, was eine personale Deutung dieser Größe zumindest erschwerte.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Kassner: *Die Mystik, die Künstler und das Leben*. In: *Sämtliche Werke* Bd. 1, S. 166.

⁴⁷⁶ Foucault: *Der utopische Körper*. (1966/2005), S.35.

⁴⁷⁷ Vgl.: „Nov. (1906): Über die wahre Kunst des Lesens. Ihre wahre Gattung wäre Charakterologie. Sie setzt Reife voraus. (cf. Weininger Cap. IV u VIII).“: Hofmannsthal. *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 28. In: *SW XXXI*, S. 335.

⁴⁷⁸ Dünzl (2000), S. 390. Dünzl führt weiter aus, bezeichnend hierfür sei, dass Tertullian den Personbegriff explizit auf die dritte Größe der göttlichen Trias anwende, ihn in der Regel lateinisch schreibe und an den maskulinen Terminus *spiritus* gewöhnt sei. Ebd., S. 390.

Ist also das *pneuma hagion* in der hermeneutischen Auslegung weiblich und männlich, dann ergibt sich die bezeichnende Semantik einer Zweigeschlechtlichkeit und die Frage ob Neutrum (= *pneuma hagion*), Femininum (*hagia sophia*) oder Maskulinum (heiliger Geist). Dabei ist zu beachten, dass das *pneuma hagion*

Hofmannsthal bedient sich gewissermaßen der Verweigerung des Begriffs einer personalen Deutung gegenüber, allerdings in einer Umkehrbewegung: Indem das Pneumatische geschlechtlich konnotiert wird, wird der Leser gezwungen sich dazu zu positionieren und im ästhetischen Empfinden eine Doppelgeschlechtlichkeit aufzubauen. Die im Gleichnis Hofmannsthals beschriebene Wechselbewegung zwischen Quäler und Gequältem, Präger und Geprägtem, weiblichem und männlichem Selbst, führt dem Leser seine potentielle ‚Bisexualität‘, beziehungsweise eine geschlechtliche ‚Offenheit‘ vor Augen. Erst hier kann damit der Hofmannsthalsche Protagonist ‚ganz Mensch‘ sein und zugleich ganz ‚Gott‘ und so die Macht des ‚Ur-Dämon‘ empfinden.

2.2.4.4. Männlicher Ton und telesmatische Kraft. Schuler und Hofmannsthal

In diesem Zusammenhang schärfen die Vorträge des im George-Kreis sehr populären und später von Rilke sogar hochverehrten⁴⁷⁹ Alfred Schuler, der um 1900 mit Klages zusammen die „Kosmische Runde“ bildete⁴⁸⁰, die Implikationen, die Hofmannsthals Gespräch enthält. Schuler stellt ein Begriffsinstrumentarium bereit, das durchaus auch auf die bei Hofmannsthal beschriebenen Vorgänge anwendbar ist. Mit Schuler ließe sich Gabriels Herleitung des Symbols aus dem Opfer als Versuch lesen, das Symbol als „cosmische Zelle“ des Textes aufzubauen, die als „Kraftkomplex“, gemischt aus einer aktiven wie passiven Potenz, die „Note des Gegengeschlechtlichen in uns“⁴⁸¹, anschlägt.

Als „Zwitterbildung“ wäre demnach das Symbol „Nährboden“ „menschlichen Substrats“, weil es im Sinne Schulers auf „hermaphrodisischer Ara“ leuchtet:

Wie nun muss das menschliche Substrat beschaffen sein/ wenn es zum Nährboden der telesmatischen Substanz (cosmischen Zelle) werden soll? Die Antwort lautet: Die Mischung

als heiliger Geist auch *hagia sophia* sein könnte, was die katholische Dogmatik in der männlichen Wendung des heiligen Geistes verschleiert.

⁴⁷⁹ Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis. 2 Bde. (Hg.): Ernst Zinn. Bd. 1 Zürich/Frankfurt 1951 S. 409f (zit. nach Schuler, Alfred: Gesammelte Werke. (Hg.): Baal Müller. Norderstedt: Telesma 2007. Einleitung, S. 45).

⁴⁸⁰ Alfred Schuler bildete um 1900 mit Klages zusammen die Kosmische Runde und gehört zudem zum George-Kreis. Der Eindruck, den Schulers Lese-„Performance“ im George-Kreis machte, fand Eingang in ein Widmungsgedicht Georges im *Jahr der Seele* (und damit eine der Grundlagen für das *Gespräch über Gedichte*), hierzu ausführlich: Baal Müller: Einleitung In: Schuler GW, S. 30-31).

⁴⁸¹ Schuler, Alfred: Vom Wesen der ewigen Stadt. Die Häuser des Lebens. Vortrag am 17.12.1917 in München. I. Abschnitt: Biologische Voraussetzungen im offenen und geschlossenen Leben. In: GW, S. 273-276. Hier S. 273.

der maennlichen und weiblichen Substanz im Individuum muss der Mischung der telesmatischen Pole entsprechen. Das Licht leuchtet auf hermaphrodisischer Ara [sic].⁴⁸²

Mit Verweis auf die Vorträge Fliess' „Vom Leben und vom Tod“ (1909)⁴⁸³ fährt Schuler fort:

Wenn Wilhelm Fliess in seinen Vortraegen: „Vom Leben und vom Tod“ das Gegengeschlechtliche in uns/das gewöhnlich in unserem Bewusstsein schlummere als Traeger jener ‚Traumphantasien‘ erkennt/welche der Künstler/ in dessen Seele sich Mann und Weib umarmten/ im Kunstwerk dem Lichte vermaehle/ wenn er ferne vom Kunstwerk selber spricht/ es schlage die Note des Gegengeschlechtlichen in uns an/ und lasse dadurch Vorstellungen und Gefühle erklingen/ die einem Dornröschen gleich tief verzaubert schliefen (,und wecket der dunklen Gefühle Gewalt/ die im Herzen wunderbar schliefen‘) so hat er allerdings ohne ihr Wesen zu wissen/ telesmatische Kraft und ihr Substrat berührt/ und auch das ist richtig/ dass // die Kunst aus der verklaerenden Quelle ihren Ursprung genommen hat. Der Blick durch den feurigen Flor der Aura hat die Kunst geschaffen.⁴⁸⁴

Die Suche nach einer Erschließung dessen, was bei Hofmannsthal auf beunruhigende Weise mit Schuler als „telesmatische Kraft“ bezeichnet werden kann, gewinnt im *Dichter und diese Zeit* an Intensität, wenn dort in Bezug auf die Art und Weise, wie von dieser „dichterischen Kraft“⁴⁸⁵ zu sprechen sei, der Hoffnung auf einen „männlichen Ton“ folgendermaßen Ausdruck verliehen wird: „ein Ton des Zutrauens und der freien ungekünstelten Ehrfurcht, eine Betonung dessen, was Männer an Männern am höchsten stellen müssen: Führerschaft.“⁴⁸⁶

2.2.4.4.1. Im Namen des Vaters...

Der Frage, ob nicht auf psychologischer Ebene das Gleichnis über die Idee eines ‚Körper – Erborgens‘ den Leser einer geschlechtlichen Offenheit zuführen möchte, oder ob es nicht eher das rezipierende Ich über ‚Ordnungen des Vaters‘ auszurichten versucht, müsste in einer eigenen Arbeit gesondert nachgegangen werden. Sicher ist, dass die ‚Führerschaft‘, die den Opfernden zum Opfer verführt, über die Magie des Hauchs funktioniert. Es wäre die Arbeit eines Psychologen, folgende Briefstelle fachgerecht zu überprüfen. Im Verbund mit dem Gleichnis aus dem *Gespräch* wird jedoch aus meiner Sicht die Deutung möglich, dass der ersehnte ‚naive Märchenblick‘, den Hofmannsthal hier im Juni 1895 Edgar Karg von Bebenberg gegenüber beschreibt, ein ödipales Begehren enthält:

Wenn man sich in sich selber verliebt und über dem Anstarren des Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narciß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen, wie

⁴⁸² Ebd., S. 273.

⁴⁸³ Fliess, Wilhelm: Vom Leben und vom Tod“. Biologische Vorträge. Diederich. 1909.

⁴⁸⁴ Schuler, Alfred: Vom Wesen der ewigen Stadt. Die Häuser des Lebens. Abschnitt I: Biologische Voraussetzungen im offenen und geschlossenen Leben (1917). Teil einer Vortragsreihe von Schuler unter dem Titel: Vom Wesen der ewigen Stadt. In: GW, S. 273-274.

⁴⁸⁵ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 129, 16.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 131.

kleine Kinder, die träumen sie fallen durch den Ärmel im Paletot ihres Vaters in das Märchenland hinein, zwischen dem gläsernen Berg und dem Froschkönig seinem Brunnen.⁴⁸⁷

Was diese Briefstelle aus dem Jahr 1895 noch nicht ermöglicht, ist die erneute „Selbstentfaltung“⁴⁸⁸ aus dem „Mantel des Vaters“ heraus, d.h. die unendliche Wiederholung des ‚Fall des Narciss‘ durch den bereitgestellten imaginären Körper, den das Gleichnis des *Gesprächs* über die Konstruktion des symbolischen Opfers - das möglicherweise auch als Vaternord deutbar ist - hinter dem ‚Textmärchen‘ imaginiert.

Eine Rückkehr in das „Reich der Mütter“⁴⁸⁹, ein Ausagieren der ödipalen Phantasie, so erklärt es das *Gespräch über Gedichte*, bedarf nicht eines „symbolischen Wartens“, wie es das *Tagebuch eines Willenskranken* beschreibt,

„Ich warte immer auf die Frau, auf das Werk, groß genug, meine Seele zu erfüllen und mir Ziel zu werden.“ Das ist das ewige, symbolische Warten, der große Trugschluß aller Raphaels ohne Hände, der „Künstler“ von Gotthold Ephraim Lessings Gnaden.⁴⁹⁰

sondern es bedarf des Stiches und des auf diese Weise erzeugten, erlösenden Blutbades,⁴⁹¹ das im Umkehrschluss eine Selbstbegrenzung enthält, ein „Geheimnis der Form“. Während der Opfernde (in der tötenden ‚Tat‘) den Schatten festhält, findet er eine ‚allomatische Lösung‘.

⁴⁸⁷ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni 1895. In: BW Karg Bebenburg, S. 83.

⁴⁸⁸ Hofmannsthal: Hebbels Eiland. In: SW XXIX, S. 154.

⁴⁸⁹ Hofmannsthal: „Der »Weg ins Unbetretene, nicht zu Betretende«, das schattenhafte Reich der Mütter, das ist sein Weg und sein Reich, sein eigenes reiches Reich.“: Hofmannsthal: *Das Tagebuch eines Willenskranken*. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 113.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 114.

⁴⁹¹ Vgl. Hofmannsthal: "Die freie Unbefangenheit des Schaffenden, der, im Rausch des Schaffens wenigstens, die Augen zugeedrückt und ganz will, sie ist vielleicht eine Offenbarung, wie es denen ist, die immer ganz wollen und sich nicht zusehen, den sehr naiven und sehr freien Geistern.“: Hofmannsthal: *Tagebuch eines Willenskranken*. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 114.

2.3. Die allomatische Lösung (Maack)

Aber alles ruhte darauf, dass auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang.
Dass sich sein Da sein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. –
Das ist die Wurzel aller Poesie⁴⁹²

Der Begriff der Allomatie findet sich bei Ferdinand Maack, einem Hamburger Arzt mit Verbindungen nach Wien.⁴⁹³ Er war einer der ersten Denker des Raumschachs und publizierte um die Jahrhundertwende mehrere Artikel zum Thema des Okkultismus in Verbindung mit Fragen zur Strahlung und Energie.⁴⁹⁴ Ich vermute, aufgrund der ideellen Nähe des *Gesprächs über Gedichte* zu den bei Maack verhandelten Themen, dass Hofmannsthal mit wesentlichen Ideen Maacks früher vertraut war, als bisher angenommen. Belegt ist die Nähe zwischen Maack und Hofmannsthal über dessen Notizen zu *Andreas*, in denen er den Begriff des „Allomatischen“⁴⁹⁵ verwendet. Einen weiteren Verweis gibt es in den Aufzeichnungen zu *Die Gespräche der Tänzerin*⁴⁹⁶, sowie in Notizen zu *Siebenbrüder*.⁴⁹⁷

⁴⁹² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81.

⁴⁹³ Maack, Ferdinand: Die heilige Mathesis. Beiträge zur Magie des Raumes und der Zahl. Leipzig: Talis. 1924. Darin bezieht sich Maack zweimal auf Adalbert Berny aus Wien, (Mathesis S. 30 und S. 46 (dieser Verweis lässt sich dahingehend deuten, beide hätten sich gekannt)) sowie auf die Wiener okkultistische Zeitschrift „Die andere Welt“. (Mathesis, S. 30.)

Maacks Schrift unter dem Titel: *Paracelsus* erscheint 1903 im Manz Verlag in Wien und damit genau in der Konzeptionsphase des *Gesprächs über Gedichte*. Mit Paracelsus hat sich Hofmannsthal eingehend beschäftigt. Siehe: Hugo von Hofmannsthal: Paracelsus u Dr. Schnitzler. (Hg.): Rudolf Hirsch In: Modern Austrian Literature 10 (3/4) S. 1977, S. 163-167.

Ich vermute außerdem, dass Maack Verbindungen zu Guido von List hatte. (vgl. Maack: Mathesis, S. 30.)

⁴⁹⁴ Maack: Die Weisheit von der Weltkraft. Eine Dynoposophie. Mit einem Vorwort über die Röntgen-Strahlen. Leipzig, 1897; Beiträge zum Neo-Okkultismus: I. Über Phosphoreszenz-Strahlen. II. Zur Entdeckung der beiden neuen chemischen Elemente Argon und Erd-Helium. Nebst einer neuen Gruppierung des periodischen Systems der Elemente auf einem machisch-quadratischen Zylinder-Mantel von der Wurzel 17. III. Das sichtbare Newton'sche Spektrum als Ausgangspunkt für dynamosophische Betrachtungen. Berlin, 1897; Wissenschaftliche Zeitschrift für ‚Okkultismus‘. Nr. 1-3, Berl., 1898/99; Wissenschaftliche Zeitschrift für Xenologie. Zur exakten Erforschung der sog. okkulten Tatsachen und der zur Zeit noch fremden Energieformen im Menschen und in der Natur. Hamburg 1899/1902; Polarchemiatie. Ein Beitrag zur Einigung alter und neuer Heilkunst. Leipzig, 1905

⁴⁹⁵ Hofmannsthal. Andreas. Notiz 68. In: SW XXX, S. 102.

Ich gehe nicht davon aus, dass Hofmannsthal diesen Begriff ausschließlich folgendem, in Hofmannsthals Bibliothek nachgelassenen, Band entnommen hat: „Ferdinand Maack: Zweimal gestorben! Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert. Nach urkundlichen Quellen, mit literarischen Belegen und einer Abhandlung über vergangene und gegenwärtige Rosenkreuzerei. Leipzig 1912“. Vielmehr gehe ich davon aus, dass Hofmannsthal Maacks Schriften bereits vorher kannte. Entweder durch dessen Publikation in Zeitschriften (z.B.: Möglicherweise aus einem Artikel aus der Zeitschrift: Wissenschaftliche Zeitschrift für Xenologie. Nr. 9. Oktober 1902, auf den Maack verweist In: Maack, Ferdinand: Zweimal gestorben! 1912. S. 12) oder durch andere Verbindungen. Ich meine, dies durch die Analogien zwischen Maack und Hofmannsthal gerade in Bezug auf das *Gespräch über Gedichte* belegen zu können.

⁴⁹⁶ Hofmannsthal. Die Gespräche der Tänzerin. Notiz 4. In: SW XXXI, S. 175-176. Erläuterungen In: SW XXXI, S. 466f. Zur Entstehungsgeschichte der Notizen aus dem Jahr 1907 s.: SW XXXI, S. 460-465.

⁴⁹⁷ Hofmannsthal: Siebenbrüder. Notiz 5 In: SW XXIX. S. 195. Zwar datieren die Notizen auf 1912, doch handelt es sich um eine Wiederaufnahme des Themas aus *Amgiad und Assad* (1895) (s. SW XXXIX, S. 372) das mit Maack als „allomatisch“ beschrieben werden kann.

Maack ediert 1912 die *Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert* unter dem Schlagwort: „Zweimal gestorben“⁴⁹⁸ und 1913 *Eine Sammlung seltener und älterer Schriften. Chymische Hochzeit: Christian Rosencreutz*⁴⁹⁹, die Hofmannsthal nachweislich bekannt waren.⁵⁰⁰ Der Rückverweis im *Andreas* auf das *Märchen der 672. Nacht* (1895)⁵⁰¹, der im Zusammenhang mit Hofmannsthals Hinweis auf die Vorstellung einer Allomatie steht, lässt jedoch aus meiner Sicht darauf schließen, dass dieses Konzept bereits früher bekannt war und verarbeitet wurde, wobei natürlich nicht auszuschließen ist, dass die teilweise erstaunlichen Ähnlichkeiten zwischen Maack und Hofmannsthal einem Zeitgeist geschuldet sein könnten, und Hofmannsthal Maacks Überlegungen nachträglich als Begriffsgerüst seinen eigenen Vorstellungen zuordnet.

Bei der „allomatischen Weltauffassung“, wie sie Maack beschreibt, handelt es sich um eine „Philosophie des Nicht-Ichs“⁵⁰², die auch als „Lehre vom Andern“⁵⁰³ bezeichnet wird:

Die Allomatik lehrt, dass es in der Welt kein isoliertes Sonder-Dasein gibt. Nichts Autonomes. Nur Allonomes. Kein abgegrenzter Bestandteil des Ganzen, kein Individuum, welcher Art es auch sei, steht und fällt „von selbst“. Nichts, außer Gott, ist per se. Alle Einzeldinge sind per aliud und von „einander“ abhängig. Jeder Inhalt kommt vom Aushalt.⁵⁰⁴

Maack geht dabei so weit, von einer Präfiguration auszugehen, anhand derer der gesamte Kosmos in seinen Gliedern voneinander abhinge.⁵⁰⁵ Ein Werden der Welt wird deshalb ausgeschlossen. Jegliches Werden sei vielmehr ein Schein, der nur als Folge einer begrenzten Weltsicht aufträte.

Ein Werden (des Ganzen) gibt es nicht. Aber die Pluralität jener Gitter ermöglicht eine ungeheure Variation der Formen und täuscht dadurch eine lebendige Beweglichkeit, eine „Entwicklung“ der Einzel-Individuen vor.⁵⁰⁶

Alles Geschehen wird als Folge einer von Außen initiierten Bewegung verstanden, die durch Druck entstände. Folglich, so Maack, „existieren nur Druckdifferenzen in der Welt“:

⁴⁹⁸ Maack, Ferdinand: *Zweimal gestorben! Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert.* Nach urkundlichen Quellen, mit literarischen Belegen und einer Abhandlung über vergangene und gegenwärtige Rosenkreuzerei. Leipzig 1912.

⁴⁹⁹ Maack, Ferdinand, hrsg. und eingeleitet: *Die Johann Valentin Andreaë zugeschriebenen vier Hauptschriften der alten Rosenkreuzer: Chymische Hochzeit Christiani Rosencreütz anno 1459 ; Allgemeine und general Reformation der gantzen weiten Welt ; Fama fraternitatis ; Confessio fraternitatis Chymische Hochzeit: Christian Rosencreutz.* Berlin: Hermann Barsdorf. 1913, ³1922 (Geheime Wissenschaften Bd. 1).

⁵⁰⁰ Pape, Manfred: *Aurea Catena Homeri. Die Rosenkreuzer-Quelle der Allomatik in Hofmannsthals „Andreas“* in: DVJs 49 (1975), S. 680-693. Dieser geht allerdings ausschließlich auf Maacks *Zweimal gestorben* ein.

⁵⁰¹ Hofmannsthal: *Andreas.* Notiz 68. In: SW XXX, S. 102.

⁵⁰² Maack, Ferdinand: *Die heilige Mathesis. Beiträge zur Magie des Raumes und der Zahl.* Leipzig: Talisverlag 1924, S. 32.

⁵⁰³ Siehe Maack Einführung zu dem Band: *Die Johann Valentin Andreaë zugeschriebenen vier Hauptschriften der alten Rosenkreuzer.* (1913/22), S.II.

⁵⁰⁴ Maack: *Mathesis* (1924), S. 26., siehe auch ebd. S. 32.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 34.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 48-49.

Jedes Atom, jeder Stein, jeder Planet wird nur durch äußere Einflüsse bewegt. Ebenso wird alles Lebende, jede Pflanze, jedes Tier, jeder Mensch nur durch äußere Faktoren gebildet und verändert. Alle exogenen, allomatischen Faktoren sind schließlich auf Druck zurückzuführen, der, räumlich verschieden gerichtet, entweder zunimmt oder abnimmt. Es existieren nur Druckdifferenzen in der Welt.⁵⁰⁷

Die Vorstellungen Maacks verbinden sich sowohl auf der Erfahrungsebene als auch im Hinblick auf den künstlerischen Leitgedanken mit denen Hofmannsthals. So ist es ja bei ihm gerade die Druckdifferenz der Luft, auf die der Dichter in seiner „unsagbaren Abhängigkeit von der Luftbeschaffenheit“⁵⁰⁸ besonders empfindlich reagiert.⁵⁰⁹ Erst der äußere Druck führt darüber hinaus den Opfernden dem Opfer zu. Das Symbol entspringt auf abstrakter Ebene demnach auch einer Druckdifferenz. Umgelegt auf eine historische Ebene bedeutet dies, dass der *Dichter und seine Zeit* an einem die Jahrhunderte durchlaufenden, „endlosen Seil“ zieht, das über Druckdifferenzen zwischen den symbolischen Zuständen gespannt ist. Indem er die Symbole „allomatisch“ verbindet, schafft er einen ständigen Druckausgleich :

Aber dies ist, was jeder für sich zu geben hat - doch ihrer sind viele und sie fühlen einander (wie könnten sie einander nicht fühlen, da sie jeden Druck der Luft fühlen, da sie das Wehen des Atems von einem fühlen, der seit tausend Jahren tot ist?), sie fühlen einander leben, fühlen ihrer aller Hände gemeinsam an einem Gewebe, ihrer tausend Hände nebeneinander im Dunkeln, ziehend an einem endlosen Seil. Und diesem Tun ist keine Formel zu finden, aber es

⁵⁰⁷ Maack: Einführung Rosenkreuzer (1913/22), S. II und III. (Anm. 499).

⁵⁰⁸ Hofmannsthal: Andreas. Die Damen mit dem Hündchen In: Gesammelte Werke in zwei Bänden. (Hg.) Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer .1957. Bd. 2, S. 164. Die entsprechende Notiz 218 der SW Bd. XXX enthält diesen Teilsatz nicht. Der wurde stattdessen in den Variantenapparat verbannt. SW Bd. XXX N 218, S.159 mit der Begründung die Notiz: „Hypochondrie. Danach (Unsagbare Abhängigkeit von der Luftbeschaffenheit.)“, sei mit dem Vermerk „nein“ versehen. (SW XXX, S.358). Hier wäre es sinnvoll sich den Autographen nochmals anzusehen. Immerhin spricht für die Bedeutung dieser Notiz sowohl N 74a (also das Faust Zitat „Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft!“ – (ein Zitat, das sich Hofmannsthal auch für Andreas notiert s. SW XXX S.353)- als auch die Passage aus *Der Dichter und diese Zeit*, die der Notiz 218 des *Andreas* sehr nahe kommt: „Indem er [der dichtende Leser Anm. R.S.] es erlebt, das Gedicht, das seismographische Gebilde, das heimliche Werk dessen, der ein Sklave ist aller lebendigen Ding und ein Spiel von jedem Druck der Luft [...] entswinden ihm der Begriff der Zeit [...]. : Hofmannsthal. *Der Dichter und diese Zeit*. In. SW XXXIII, S. 143.

In Aussee notiert sich Hofmannsthal am 1. September 1909: „Aus jedem Verhältnis abfließend neue schöne Verhältnisse, wie Ringe aus Ringen sich fortpflanzend. Jedes Zusammensein eine Sphäre, ein Wesen. [...] Hypochondrien (wovon der gegenwärtige Lebensmoment frei) eigentlich allgewaltig. Schicht unter Schicht: sie sammeln sich an den Schlagworten, an den falschen Meinungen wie Gewölk an den Bergen. (So wäre jener geplante Dialog über Sentenzen und Schlagworte umzuformen). Sie machen einen herankommenden im Augenblick Unbequemen zur Fratze. Zuviel Voraussicht, zu viel Bestimmen-wollen.“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 499- 500.

⁵⁰⁹ Dies ist wohl auch eigenen Erfahrungen geschuldet; denn Aussagen der Freunde Hofmannsthals zufolge, war dieser tatsächlich Luftveränderungen gegenüber besonders empfindlich. Fichtner, Helmut A. (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Wien: Humboldt 1949, S. 104, S. 162 und S. 196. Zu diesem Thema außerdem: Heumann, Konrad: „Stunde, Luft und Ort machen alles“ - Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten In: Hofmannsthal Jahrbuch 7 (1999), S. 233-289. Ähnlich: Brief Hofmannsthals an Eberhard von Bodenhausen vom 12.08.1913: „Der Sommer war so glücklich angefangen: 2 Arbeiten vor allem, die „Frau ohne Schatten“ und die große Erzählung [...] so zum greifen nahe, [...]. Alles steht jetzt da wie eine halbeschnittene Ernte, in die es vom erbarmungslosen Himmel hineinregnet. Ich habe manchmal Luft- und Sonnenhallucinationen wie ein Verdurstender.“ BW Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft (Hg.): Dora Freifrau von Bodenhausen Düsseldorf 1953, S. 151f, (zit. nach SW XXX S.366).

steht unter dem Befehl der Notwendigkeit. Und auf diesem ganzen lautlosen Tun und Treiben ruht, möchte es uns scheinen, der strenge fragende Blick der Zeit ...⁵¹⁰

So verbindet sich die Vorstellung des Dichters als „Seismographen“⁵¹¹ der unterschiedlichsten atmosphärischen Phänomene mit der der Allomatie. Der Dichter wird zum besonderen Gefäß, das nicht nur die Ereignisse im Raum der Gegenwart, sondern auch der Vergangenheit in sich aufnehmen kann. Genauso sind ‚Depressionen‘ als ‚unpersönliche Zustände‘, nämlich als Folge eines ‚Druckes der Anderen‘ zu verstehen, die lediglich ‚aufgezeichnet‘ werden. „Seine Schmerzen sind innere Konstellationen, Konfigurationen der Dinge ihm.“⁵¹² Aus seiner ‚schwammartigen Position‘ heraus schafft der Dichter wiederum ein anderes Gefäß, nämlich die Poesie, die diesen Druck ausgleicht, den ‚Dingen‘ neue Konstellationen ermöglicht und den im Dichter komprimierten ‚Geschichts-Raum‘ wieder in die Gegenwart entlässt.

Wie der Geist aus der Flasche Sindbads des Seefahrers, wird er sich ausbreiten wie ein Rauch, wie eine Wolke und wird Länder und Meere beschatten. Und die nächste Stunde wird ihn zusammenpressen in seine Flasche, und, tausend Tode leidend, ein eingefangener Qualm, der sich selber erstickt, wird er seine Grenzen, die unerbittlichen, ihm gesetzten Grenzen, spüren, ein verzweifelnder Dämon in einem engen gläsernen Gefängnis, durch dessen unüberwindliche Wände er mit grinsender Qual die Welt draußen liegen sieht, die ganze Welt, über der er vor einer Stunde brütend schwebte, eine Wolke, ein ungeheurer Adler, ein Gott.⁵¹³

Der Dichter erzeugt - und hier klingt durchaus wieder die Philosophie Giordano Brunos an - die Welt als kontrahiertes Minimum, deren aktive wie passive Potentialität über ihre Organähnlichkeit gewährleistet ist.⁵¹⁴ Der Dichter schafft durch die Lyrik ein Organ, das eine Atmung von Zeit und Raum kreieren kann und so die Druckdifferenzen ausgleichen kann. Daher nimmt sie Druck vom Leser weg, wie es Gabriel im Anschluss an das Gleichnis erklärt:

Clemens: Etwas Seltsames liegt in dem Gedanken, etwas Beunruhigendes.
Gabriel: Im Gegenteil, etwas unendlich Ruhevolles. Es ist das einzig Süße, einen Teil seiner Schwere abgegeben zu sehen, und wäre es nur für die mystische Frist eines Hauches. In unserem Leib ist das All dumpf zusammengedrückt: wie selig, sich tausendfach der furchtbaren Wucht zu entladen.⁵¹⁵

Noch klarer wird diese Stelle im Verbund mit einer gestrichenen Gesprächsvariante, in der Gabriel sagen sollte: „Jeder Vogel, dem du nachschaust, nimmt dir einen Theil dieser Last ab: in ihm fliegst du hin.“⁵¹⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, wird die Umsetzung der allomatischen

⁵¹⁰ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 143.

⁵¹¹ Ebd., S. 140, Z. 36, siehe auch: „Er gleicht dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibration versetzt“: Ebd. S. 140, Z. 41.

⁵¹² Ebd., S. 141, Z. 2f.

⁵¹³ Hofmannsthal: Über Charaktere im Roman und im Drama. In SW XXXI, S. 33. Z.10f.

⁵¹⁴ Vgl. Abschnitt 1.3.3.5: “h” in nuce: Coincidentia oppositorum. Bruno, Hamann, Hofmannsthal dieser Arbeit.

⁵¹⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 82.

⁵¹⁶ Hofmannsthal: Variante zum Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 328.

Idee notwendig, „die gegenseitige Verwandlung. Das allomatische Element“, wie Hofmannsthal in *Ad me ipsum* notiert.⁵¹⁷

Auch die Vorstellung eines Wurzelgeflechts, über das „die Erfahrungen des Lebens“ poetisch verknüpft werden,⁵¹⁸ wie es das *Gespräch über Gedichte* entwirft und bei Hofmannsthal immer wieder über das Schlüsselwort des „Gewebes“ auftaucht,⁵¹⁹ trifft sich mit dem Maackschen Modell einer innerhalb des gegebenen „Weltfadengewebes“⁵²⁰ existierenden Allomatie. Hierbei wird die im Opfer geschaffene ‚Entleerung‘ des Ich, durch das hindurch das ‚Andere‘ ziehen kann, wie sie Gabriel im Bild des „Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag“ zusammenfasst, zur notwendigen Bedingung des Systems. Die Parallele zu Maack ist verblüffend. Dieser schreibt:

Das Ich oder Selbst ist nur eine Täuschung. Es ist bloß ein vorübergehend vom Ganzen abgeschnürter Teil, der aber mit dem Ganzen als seinem Mutterboden gewissermaßen durch eine körperliche und geistige Nabelschnur zusammenhängt.⁵²¹

Das ‚Ich‘ als Taubenschlag würde mit Hilfe der Vorstellungen Maacks, ganz wie es Hofmannsthal über Andreas oder den Kaufmannssohn aus dem *Märchen der 672. Nacht* beschreibt, zum „geometrischen Ort fremder Geschicke.“:

Andreas ist wie der Kaufmannssohn [im „Märchen der 672. Nacht“]: der geometrische Ort fremder Geschicke. [...] (Die Lucerna oder Lebenslampe: eine Kugel aus Alabaster, worin das Blut eines fernen Abwesenden, das durch Bewegungen und Leuchten anzeigt, wie es diesem ergehe, bei Unglück aufwallt oder finster glüht, beim Tode erlischt oder das Gefäß zersprengt).⁵²²

Diese fremden Geschicke drücken sich in der Poesie aus, die Zustände aufzeigt, oder eben, wie es im Gespräch *Über Charaktere im Roman* heißt: Schicksale.

Der dramatische Charakter ist eine Verengerung des wirklichen. Was mich an dem wirklichen bezaubert, ist gerade seine Breite. Seine Breite, welche die Basis seines Schicksals ist. Ich habe es gesagt, ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale.⁵²³

⁵¹⁷ Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. In: GW in Einzelausgaben. (Hg.) Herbert Steiner: Aufzeichnungen (1959), S. 218, bzw In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 599f.

⁵¹⁸ "Die Menschen müssen poetisch werden durch die Erfahrungen des Lebens: wie alles entgleitet, nur an den Worten haftet": Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 14. In: SW XXXI, S. 326.

⁵¹⁹ Wie z.B.: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S. 138, Z. 22; oder: Balzac (1908) In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 391.

⁵²⁰ Maack: *Mathesis* (1924), S. 48.

⁵²¹ Maack: *Vorwort Rosenkreuzer* (1913/22), S. III.

⁵²² Hofmannsthal: *Andreas*. Entwürfe. In: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. (Hg.): Rudolf Hirsch. Zweiter Band. S.170. Die SW XXX listen eine andere Abfolge innerhalb obigen Zitats: „Die Lucerna... Gefäß zersprengt.“ Notiz 67. In: SW XXX. S.101-102. (Erläuterungen, S.424). „der geometrische Ort fremder Geschicke“: Notiz 68 In: SW XXX S. 102. (Erläuterungen, S. 425).

⁵²³ Hofmannsthal: *Über Charaktere im Roman und im Drama*. In: SW XXXI, S.31.

Ganz so wie fiktionales und reales Schicksal miteinander in Verbindung stehen, als seien sie nur zwei Varianten eines Elements, verhält es sich mit der Sprache: Eben dies hat Gabriel im ersten Teil des *Gesprächs* erklärt:

Denn sie [die Poesie Anm. R.S.] hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache.⁵²⁴

Gabriels berühmter Satz: „Draußen sind wir zu finden“⁵²⁵ wird also auch von Maack und der Idee des Allomatischen her verständlich. Aufgrund der von Maack angenommenen präfigurierten Weltgitterstruktur müssen sich schließlich ‚mein‘ leibsituerter Raum und ‚mein‘ Körper im „Draußen“ auf einander abbilden lassen: Nach Hofmannsthal kann so der Leib zum Behälter des Aushauchs des äußeren (anderen) Körpers werden:

Das Allomatische; das Dürftige des irdischen Erlebnisses. An der Gräfin zieht ihn an, dass das Andere in ihr für sie so bedeutend sei, - er vermutet eine auf dem Weg der Verwandlung weit vorgeschrittene Seele. An Andreas ist ihm anziehend, dass dieser von den Andern so beeinflussbar, der Andern Leben ist in ihm so rein und stark vorhanden, wie wenn man einen Tropfen Blutes oder ausgehauchte Luft eines Andern in einer Glaskugel dem starken Feuer aussetzt, - so in Andreas die fremden Geschieke.⁵²⁶

Die Vorstellung, die „ausgehauchte Luft eines Anderen“ in einer Glaskugel dem starken Feuer auszusetzen, findet im *Gespräch über Gedichte* ihre Entsprechung in der Beziehung zwischen dem „Ich als Taubenschlag“ und dem Symbolgleichnis. Das Symbol wird argumentativ zur Glaskugel, in der sich textstrukturell das zum Taubenschlag entleerte Ich des idealen Rezipienten, um den es hier geht, wiederfindet. Dementsprechend fungiert der Widder auf Ebene des Gleichnisses als der „Tropfen Blutes“ eines Anderen (des Opfernden). So ist das Tier im Tod untrennbar mit dem Opfernden allomatisch verbunden. Die Funktion der „Lucerna“ übernimmt der Kadaver, der von nun an das Schicksal des Opfernden und in weiterer Folge das des Textes anzeigen wird. Im symbolischen Tod wird das Opfer zum Schatten des Opfernden.

Der Opfernde wiederum handelt unter dem Druck der Magie eines Dämons/Transzendenten, der den Vorgang initiiert hat, von dem er allomatisch abhängig ist. Erst unter der drohenden Präsenz dieser außerweltlichen Kraft wandelt sich der innerweltliche Tod zum Opfer und damit in einen symbolischen Tod. Der jedoch ist eben bei Hofmannsthal nur möglich aufgrund der allomatischen Verwandtschaft von Opfertier und Opferndem.

⁵²⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 77.

⁵²⁵ Ebd., S. 76.

⁵²⁶ Hofmannsthal: Andreas. Notiz 68. In: SW XXX, S. 102 (vgl. Anm. 522).

So wie eine allomatische Beziehung zwischen Symbol und Opfer, Blut und Hauch aufgebaut wird, lässt sich ebenfalls eine Synchronizität zwischen Text und Leser ausmachen. Dem Leser sollen im Rezeptionsprozess ‚Ich‘ und ‚Mythos‘ zu Erscheinungsformen desselben werden, nur auf jeweils anderen Stufen der „Phänomenalität“:

Die Realität ist kein Raritätenkabinett voll Exempel, um uns die innere Welt verstehen zu lehren, sondern sie ist ganz dasselbe auf einer anderen Stufe der Phänomenalität. Deshalb sind metaphysische und physische Probleme untereinander zu betrachten nicht wie Ding und Bild, sondern wie 2 [sic] Erscheinungsformen desselben Dinges.⁵²⁷

Poesie und Leben verhalten sich zueinander allotrop.

2.3.1. Allotrope Modifikationen

Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte.⁵²⁸

Eine wesentliche Stütze dieser allomatischen Weltsicht ist die Erscheinung der „Allotropie“. Bei der Allotropie handelt es sich aus chemisch-physikalischer Sicht um ein Phänomen, bei dem ein Element mit gleicher Massenzahl je nach Kristallgitter und thermodynamischer Stabilität (im selben Aggregatzustand) unterschiedlich auftreten kann. Ein Beispiel, das im Zusammenhang des Atem-Themas interessant ist, bietet das Auftreten des Sauerstoffs als Ozon. Andere Elemente mit allotropen Modifikationen sind Schwefel, Phosphor, Kohlenstoff, Eisen.⁵²⁹

Hofmannsthal wendet die Idee der Allotropie bereits in dem „imaginären“ *Gespräch über Charaktere im Roman und Drama* von 1902 an:

Balzac: Ich weiß nicht, ob das Menschen sind, die in einem Drama leben könnten. Ist Ihnen gegenwärtig, was man in der mineralogischen Wissenschaft eine Allotropie nennt? Derselbe Stoff erscheint zweimal im Reich der Dinge, in ganz verschiedener Kristallisationsform, ganz unerwartetem Gepräge. Der dramatische Charakter ist eine Allotropie des entsprechenden wirklichen. Ich habe im Goriot das Ereignis „Lear“, ich habe den chemischen Vorgang „Lear“, ich bin himmelweit entfernt von der Kristallisationsform „Lear“.⁵³⁰

Umgelegt auf einen kulturellen Textkorpus ließe sich hieraus folgern, dass von einem Ur-Text ausgegangen wird, der in immer neuen Texten eine neue Gestalt annimmt, also nur seinen

⁵²⁷ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 17. Dezember 1893. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. S. 369. Dieses Zitat ist interessanterweise eingebettet in Überlegungen zur Wahrheit: „Alle Wahrheiten, die formulierten und die nur dunkel gefühlten, verhalten sich zur Wahrheit wie die Trümmer eines Spiegels zu dem ganzen großen Spiegel: sie sind dasselbe. [...] Es gibt nur eine Wahrheit, aber verschiedene Brennpunkte, in die sich ihre Strahlen sammeln lassen, verschiedene imaginäre Zentren des Daseins.“ (Ebd., S. 369).

⁵²⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80-81.

⁵²⁹ Vgl. u.a. Eintrag Allotropie. In: <http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/physik/385> (am 15.10.2008).

⁵³⁰ Hofmannsthal: Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. In: SW XXXI, S. 31.

jeweiligen Erscheinungszustand wechselt. Ein gegenwärtiger Text wäre damit nichts anderes, als das Aufleuchten der magischen Alabasterlampe eines vergangenen Textes, also auch nur ein „geometrischer Ort fremder Geschicke“, der eben aufgrund seiner Eigenschaft als allotrope Modifikation eines Elements dem Vergangenen wesensverwandt ist.

Gleichzeitig ist auch von hier aus die Konstruktion einer Lyrik des Hauchs erklärbar: Jede Ausformung der Lyrik wie des Lebens werden nun rückführbar auf ein Ur-Pneuma, das alles durchdringt und immer wieder neue Bindungskonstellationen einnehmen kann.

In seinem Versuch, die Idee einer Allotropie auf eine Beziehung von Rezipient und Symbol im Text zu erreichen – „ich habe den chemischen Vorgang „Lear“, ich bin himmelweit entfernt von der Kristallisationsform „Lear““ – muss Hofmannsthal notgedrungen an ein Problem stoßen: Denn auch wenn das Symbol den Kern eines Textes darstellt, der nichts weiter beschreibt als ein allomatisch mit mir verbundenes Schicksal, so haben doch eben die verschiedenen Modifikationen eines Elements unterschiedliche Bindungskonstellationen.

2.3.2. Wie hast Du mir die Poren aufgetan? Glaube. Haut. Hypnose

Der Leser beziehungsweise Zuschauer muss also zunächst seinen Elementarzustand verändern, bevor das dichterische Geschehen den Körper verwandeln kann, wie es Gabriel im Gespräch erklärt:

Gabriel: [...] Das ist die Wurzel aller Poesie: wie durchsichtig im Großen: denn was ist klarer, als dass sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? Aber wie durchsichtig auch im Kleinen: faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut? Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, dass es wirklich so ist! Diese Magie ist uns so furchtbar nahe: nur darum ist es so schwer, sie zu erkennen⁵³¹

Erst die Wirkmächtigkeit des Textes und der Glaube an diese „Magie“ führen den Leser einer neuen „allotropen Modifikation“ zu. Die Form der „Maske“ oder noch organischer gedacht: die „Haut“ des dramatischen Charakters schützt dabei, analog zum Körper des Opfertieres, den Rezipienten vor einem Zerfließen in der pneumatischen Energie des Werkes.

Was damit gemeint ist, wenn Gabriel von der hypnotischen Wirkung der Haut beziehungsweise einer die dramatische Persona umgebenden Hülle spricht, zeigt das *Vorspiel zu Antigone des Sophokles* (1900)⁵³².

⁵³¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81.

⁵³² Hofmannsthal: Vorspiel zur Antigone des Sophokles. In: SW III, S.209-219.Erläuterungen, S.721-734.

Ganz wie im Gleichnis Gabriels der Dämon das furchtbare Unsichtbare zum Opfer drängt, überzeugt hier der Genius den Studenten, der diesen bei Proben für Antigone „im Dunkeln“ entdeckt⁵³³ und als „fürchterliche Gegenwart“⁵³⁴ empfindet, vom „Glauben“: „Mich mußt Du glauben.“⁵³⁵ Eben als der Student spricht: „Ich möchte glauben“⁵³⁶, nämlich an das Wesen des Genius,⁵³⁷ „schwilt die Musik an“⁵³⁸ und der Genius antwortet: „So hauch ich deine beiden Augen an.“⁵³⁹ Durch diesen Akt wird der Student in die Gegenwart des Stücks versetzt und ruft dem Genius nach:

Zu welchem Amte hast du mich geweiht?
Wie hast du mir die Poren aufgetan?
Was für ein sehendes Geschöpf gemacht
Aus mir?⁵⁴⁰

Während der Student seinen Leib dem Text gegenüber öffnet, schützt ihn der Glaube als neues ‚Perisoma‘ wie ein „dunkler Mantel“, der „flattert um seinen bewegten Leib wie eine Wolke“⁵⁴¹. Innerhalb dieses Mediums kann ihm dann das Denken zu Musik werden und er selbst zum Resonanzkörper des Stückes:

Mein Unvergängliches rührt sich in mir:
Aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
Heraus und kreist funkelnd um mich her:
Ich bin der schwesterlichen Seele nah,
ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen
des Lebens sich die Schleier weggezogen:
einwühlen muß ich mich in meinen Mantel,
eh mich die übermäßigen Gesichte
erdrücken! Denn dem Hauch des Göttlichen
hält unser Leib nicht stand, und unser Denken
schmilzt dahin und wird Musik!⁵⁴²

Die Wirkmächtigkeit des Textes führt in ein ekstatisches Empfinden. Dieser tranceähnliche Zustand schützt vor der fürchterlichen werkimmanenten Katharsis (bei Hölderlin nämlich der totalen Zerrissenheit); einem Zustand

⁵³³ Die Frage des ersten Studenten, nach dem, „was da im Dunkeln steht“ leitet das Gespräch ein. Während der zweite Student nur „Das Gewand, das dort im Dunkeln hängt“ (SW III, S.211) erkennt, gilt für den ersten Studenten: „Du siehst ein Gewand? Ich sehe mehr.“ (SW III, S. 212), woraufhin der Genius, in „flutendem Gewand“ und mit „tragischer Maske auf dem Gesicht“ erscheint.

⁵³⁴ Hofmannsthal: Vorspiel zur „Antigone“ des Sophokles. In: SW III, S.213.

⁵³⁵ Ebd., S. 214.

⁵³⁶ Ebd., S. 217.

⁵³⁷ Dieser Moment steht in Korrespondenz zu der im *Dichter und diese Zeit* behandelten Frage nach der dichterischen Kraft, dem „Genius“, dem „männlichen Ton“ und der „Führerschaft“: Hofmannsthal. Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 131

⁵³⁸ Hofmannsthal: Vorspiel zur „Antigone“ des Sophokles. In: SW III, S.217.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 218.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd., S. 217-218.

als wären meine Pulse geöffnet und leise ränne mein Blut mit dem Leben hinaus und mischte sich mit dem Blut der Wiesen, der Bäume, der Bäche.⁵⁴³

So wie dem Opfernden die andere Form zur Verfügung steht, das Vliess des Widders, das zum einen den Stich induziert, zum anderen verhindert, dass sein Blut mit dem Leben hinausrinnt, rettet den Studenten hier ein Zweifaches: Einerseits die äußere Form des Vorspiels selbst, andererseits der Körper des fremden Textes. Dem Dahinschmelzen des Denkens in Musik begegnet die musikalische Textkomposition als Gegenform. Unter dem Schutz der Form kann das Mächtige, der „Brudersphären Wettgesang“ erlebt werden; das poetische Gitter wird indirekt zum Skelett, zur Prothese, das den zerfließenden Leib stützt, während die Symbole als Organe das ‚Fleisch‘ versorgen.

2.3.3. Das Geheimnis der Form. Aushalt. Inhalt. Perisoma

Mit Maack ließen sich diese bei Hofmannsthal im Sinne eines „Mantels“ wirkenden Modifikationen desselben Elements als „Aushalt“ bezeichnen. Nach Maack wirkt der Aushalt als Hülle, die jeweils dazu dient, eine Dimension von der anderen abzugrenzen :

Der Aushalt kann repräsentiert werden durch Rekapitulation, Netz, Gitter, höherer Raumbenen und –Sphären, mehrdimensionales Gebiet usw. Bei den Magischen Quadraten besteht der Aushalt aus Zahlen, geometrischen Figuren, Punktsystemen...; bei anderen Individuen aus grober und feiner (astraler) „Materie“, Strahlungen, Schwingungen, psychischen Dingen. [...] Dieser mannigfaltige Aushalt durchdringt, durchströmt und durchstrahlt das scheinbar abgegrenzte Individuum und wird hier zu einem „Inhalt“. Das Individuum ist ein Stück festgewordenes Nicht-Individuum. Der Inhalt ist fixierter, sedimentierter, kristallisierter Aushalt. Ebenso wie die Kristalle koagulierte Teile ihres Raumbitters sind.⁵⁴⁴

In Bezug auf den Menschen sei es die Haut, die diesen Aushalt markiere. Erst die Haut bewirke die Existenzmöglichkeit von Teilen. Während das „Kontinuum“ zwischen den Teilen nur bewirke, dass diese nicht zusammenfließen, schafft „das Kontinuum“, so Maack, „für seine diskontinuierlichen „Zwecke“ außerdem noch die „Grenze“, [Herv. d. Orig.] die Oberfläche der Teile. Es gibt ihnen eine „Haut“ [Herv. d. Orig.]⁵⁴⁵.

Maack führt weiter aus, dass es sich hierbei um ein „Geheimnis der Haut“ beziehungsweise um das „Geheimnis der Form“ handele:

Das Geheimnis der Haut - und damit zusammenhängend das Geheimnis der Form – ist das größte aller Welt-Geheimnisse. Und zwar deshalb das größte, weil nicht der Inhalt von sich

⁵⁴³ Hofmannsthal: Aufzeichnung Januar 1984. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.376. (vgl. Aufzeichnung von 1893: „Auf seine eigene Seele hinabschauen, wie auf den geheimnisvollen unerreichbaren Grund eines tiefen durchsichtigen Sees: hinuntertauchen. Lebensluft verlassen.“ In: Aufzeichnungen (Hg.) H. Steiner, S. 106.

⁵⁴⁴ Maack: Mathesis, S. 31.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 33.

aus die Form schafft, das Äußere, sondern weil umgekehrt die äußere Form den Inhalt allomatisch bestimmt.⁵⁴⁶

Es existiert demnach kein Inhalt, sondern nur „Aushalt“. Oder anders: aller Aushalt kann immer schon den Inhalt einer präexistenten Über-Form darstellen. Im präfigurierten Weltgitter existiert permanent eine nächste Dimension, von der aus alles ihr Eingeschlossene moduliert wird.

Auch hier sind Hofmannsthal und Maack nicht weit voneinander entfernt. Hofmannsthal benennt „sein“ „Geheimnis der Form“ in *Über Charaktere im Roman und im Drama* am Beispiel von Balzacs *Unsichtbarem Meisterwerk* als ein Spiel von Licht und Schatten, aus dem sich hypnotisch ein Körper löst:

Balzac: [...] Und kennen Sie Frenhofer, den Maler?
Hammer Den Helden des „Chef-d'oeuvre inconnu“? Gewiß.
Balzac Er ist der einzige Schüler des Mabuse. Er hat von seinem Meister das ungeheure Geheimnis der Form mitbekommen, der wirklichen Form, des aus Licht und Schatten modellierten menschlichen Körpers. Er weiß, dass die Kontur nicht existiert.⁵⁴⁷

Aus dem „Geheimnis der Form“ entsteht bei Hofmannsthal ein konturloser Körper, den man mit Maack auch als „Perisoma“ bezeichnen könnte. Beim „Perisoma“ handelt es sich nach Maack um einen

„Umkörper“, der noch relativ zum Individuum gehört, dessen Aufgabe es aber ist, den Zusammenhang des Individuums mit dem Ganzen zu vermitteln, und zwar hin und her zu vermitteln, zentripetal und zentrifugal, sensorisch und motorisch – [...] Das Perisoma bildet den Übergang von Entosoma (Inhalt) und Ektosoma (Aushalt), vom (scheinbaren) Autosoma zum (wirklichen) Allosoma. Es umgibt jeden Körper, unbelebten oder belebten, mit einer Schicht, Hülle, Sphäre, Aura von teils bekannten, teils unbekanntem Stoffen und Kräften“.⁵⁴⁸

Genauso einen „Umkörper“ erzeugt der Opfernde im Akt des Opfers. Das Opfertier wird zum Gefäß, das sein Blut über den Opfernden ergießt. Aus dem Nebeneinander von Opfertier und Opferndem wird ein Ineinander-Übergehen, d.h. in der Diktion Maacks: Es wird ein „Perisoma“ erzeugt.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Hofmannsthal: *Über Charaktere im Roman und im Drama*. In: SW XXXI, S. 34.

⁵⁴⁸ Maack: *Mathesis*, S. 49.

2.3.3.1. Blutvision

Indem sich das Blut des Tieres als schützende Säftehülle über den Körper des Opfernden ergießt, schützt nicht nur die „Form“ des Kadavers vor der totalen Auflösung im „Milieu“⁵⁴⁹, sondern in der Bluttaufe wird ein eigenes „Milieu“, mit Maack gesprochen ein „Perisoma“, geschaffen, das ebenfalls im Sinne eines Schutzmantels wirkt.

[...] -auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab.⁵⁵⁰

Das Nebeneinander von Form und „Formengeheimnis“ - das sowohl dem Formalen als auch einem konturlosen „Lichtzauber“ huldigt - ist zugleich zeittypisch, wie u.a. die Schriften Maacks zeigen.⁵⁵¹ Die Taufe auf Basis der Form reinigt zugleich von der Form.

Das leibliche Blut tauft (und reinigt) den Opfernden wie das Opfer, vor allem aber das Symbol, das von nun an innerhalb dieser ästhetischen Konzeption zum „neuen Kelch in Blut der Poesie wird“⁵⁵².

Es klingen die Verse aus 3. Moses 17 an:

Mose, 3.17.11: Denn des Leibes Leben ist im Blut, und ich habe es euch auf den Altar gegeben, dass eure Seelen damit versöhnt werden. Denn das Blut ist die Versöhnung, weil das Leben in ihm ist.⁵⁵³

Im Sinne des *Gesprächs* kommt es zu einer Versöhnung mit dem „doppelt Dämonischen“ in der „Blutvision“. Es ist eine Versöhnung von Form und Formaflösung. Text und Körper

⁵⁴⁹ Zur Mantelsymbolik bei Hofmannsthal vgl. u.a.: Requadt, Paul: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthal. In: DVJs 29 (1955) S. 253-283.; außerdem: Nicolaus, Ute: „Das Symbol des Mantels und Sigismunds Sprachproblem.“ In ihrer Arbeit zu: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthal's späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexion. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 227-230. Beide konzentrieren sich allerdings in erster Linie auf die Opposition von „bekleidet“ vs. „nackt“ in Analogie zu: „Sprache“ vs. „Sprachlosigkeit“. Nicolaus verbindet Mantel mit Macht. Ich meine, dass dieser Aspekt sekundär ist. Der Mantel bietet in erster Linie Schutz vor dem Hinüberfließen, fungiert als eine zweite Haut, nachdem die erste ihre Poren dem Hauch gegenüber geöffnet hat. Insofern wird der Mantel vielmehr zur fremden Hülle, zum erborgten Leib. Zur Frage der Mantel-Symbol siehe auch Anm. 58; Anm. 394; Anm. 857.

⁵⁵⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80.

⁵⁵¹ Eine andere Parallele im Medium der Fotografie ließe sich zu Arbeiten Heinrich Kühns ausmachen.

⁵⁵² Vgl: 1 Korinther 10,16; 1 Korinther 11,23; 2 Mose 24,8; Jeremia 31,31; Hebräer 9,15; Psalm 113,1.

⁵⁵³ Bernd Janowski bezeichnet diesen Vers als die „Summe der kultischen Sühnetheologie“: Janowski, Bernd: Sühne als Heilsgeschehen. Studien zur Sühnetheologie der Priesterschrift und zur Wurzel KPR im Alten Orient und im Alten Testament. Neukirchen-Vluyn: Neukirchner Verlag, 1982. (Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament; 55. Zugl. Tübingen. Univ. Diss. 1980), S. 242. Eine sehr gute Zusammenfassung der Forschung um diese Bibelstellen bietet: William K.Gilders: Blut, „Leben“ und Opferritual in der hebräischen Bibel. In: Braun, Christina von/ Wulf, Christoph (Hg.): Mythen des Bluts. Frankfurt/New York: Campus. 2007, S. 31-43. Darin der Hinweis auf Deutungsprobleme mit dem hebräischen Wort „kipper“, was nicht nur „sühnen“ sondern auch „erlösen“ bedeute. Gilders argumentiert, dass die Blut-Manipulationen einen besonderen Status erzeugen, anzeigen und bekräftigen. (S.40). Folglich würde der Opfernde Hofmannsthal im Ritual zum „Priester“, beziehungsweise: Nur als „Priester“ kann er an der symbolischen Blut-Manipulation teilnehmen.

werden porös; poetische Wahrnehmung tauteologisch, weil sie aus einer „Blutvision“ heraus „schafft“ und „wirkt“ – in das Material selbst eindringt, wie es Hofmannsthal nicht nur im *Gespräch über Gedichte*, sondern ebenso deutlich in einer Variante der Soldatengeschichte beschreibt, nämlich

alles erscheint ihm feindlich: alles verschlossen. Sich die Adern aufbeissen, an den Wunden bohren, wäre ein Mittel, einzudringen.
Im Walde
bei der Blutvision kann ihm einfallen, dass Blut alle diese Wesen erfüllt, erhält und trägt.⁵⁵⁴

Von hier aus kann eine „zauberhafte Transfusion lebendigen Blutes“⁵⁵⁵ möglich werden. Die allotrope Modifikation dieser „Blutvision“ bildet die Hauchvision des Textes und seines Perisomas. Wer in diese Text- beziehungsweise Körpergrenze eindringt, öffnet sich gegenüber einer ‚Neuordnung des Blutes‘.

2.3.3.2. Blutvision und Todesspiel

Es handelt sich hierbei allerdings, dies macht ein viel späteres Fragment noch einmal deutlich, um ein männerphantastisches Todesspiel. Erst die „Blutvision“, in der der Zusammenbruch von Schwarz und Weiß, dem klar hierarchischen Schach der Geschlechter, aufgehoben wird, erzeugt jene „wundersamen Todtengespräche“, in denen schließlich im Machtkampf des „doppelt Dämonischen“ das „reine Dasein“ den Sieg davon trägt:

[...] durchsichtiges Ding
geschwinder kleiner Dämon vogelhaft [...] Du fliegst zu wem du willst: [...] Stirbst am Fluss
des Kreuzes – opferst dich auf, schwingst ein ungeheures Richtschwert. - .du wirst
Mutterschaft gewahr in wundersamen Todtengesprächen. [...]
Das Spielerische: schwarz und weiss gemischt: wirft nah und fern durcheinander, verwirrt
alles, und siegt durch reines Dasein über alles verworrene.⁵⁵⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Hinführung auf ein „allomatisches“ Weltbild durchaus als Suche nach einer Kontrolle von Zerfalls- und Molekularisierungsvorgängen lesen.

Gerade im Vergleich zum Opfergleichnis tauchen bei Hofmannsthal Strukturen und Diktionen auf, die in frappierender Weise an jene Wahrnehmungsformen denken lassen, die Theweleit im Zusammenhang mit der Freikorpsliteratur nachzeichnet und aufdeckt. Die beschriebene Entgrenzungssehnsucht, ihre Reterritorialisierungsmechanismen und Erlösungsszenarien tragen unweigerlich das aggressive Potential in sich, in (Weißen) Terror umzuschlagen.

⁵⁵⁴ Hofmannsthal: Soldatengeschichte. Varianten. Notiz 2. In: SW XXIX, S. 300.

⁵⁵⁵ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SWXXXIII, S. 134. siehe Abschnitt 1.4.3 Eigenblutdoping.

⁵⁵⁶ Hofmannsthal: Dämon von Aussen, Dämon von Innen (1912/14). Notiz 1. In: SW II, S.179.

So, wie ich Hofmannsthal lese, mündet die Drohung der Auflösung,⁵⁵⁷ wie sie bei Chandos auftaucht, nicht in dem Diktat einer Gefühlskontrolle: Zum einen gerade weil die Spannung der Auflösung im *Gespräch über Gedichte* präsent bleibt, zum anderen weil Hofmannsthals Ästhetik einem neuen Rezeptionsmodell von Sprache entgegenstrebt,⁵⁵⁸ dass der Sprache nicht eine singuläre sie beherrschende Führer-Autorität⁵⁵⁹ aufoktroziert. Hofmannsthals Poetik bleibt in ihrer ambivalenten und dialogischen Struktur durchlässig. Noch friert die Ästhetik des Hauchs nicht in einen starren Körperpanzer ein, auch wenn ihre Nähe zu Schuler und Maack dies zuließe.⁵⁶⁰ Der „Traum von großer Magie“⁵⁶¹ aus dem ‚Kraftfeld des Todes‘⁵⁶² ist explosiv.

2.3.4. Im Kraftfeld des Todes. Mit dem Fleisch fertig werden. Den Ursprung verzaubern

Das ‚Blutgeheimnis‘ der Haut ist zugleich eine Verschleierung der Frage nach dem Ursprung, oder wie es Maack formuliert, nach dem „Erwachen des ersten Inhalts“. Hofmannsthals Gabriel hat die Absicht, „ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste [zu] reinigen. Weißt du, was ein Symbol ist?“⁵⁶³ Maack fragt: „Welchen Charakter besitzt der primitive, erstgeborene Inhalt einer Form?“⁵⁶⁴.

Diese Frage wird im Gleichnis des *Gesprächs* mehrfach beantwortet: Der Ursprung des Geheimnisses der Form liegt im sowohl im „Glauben“ (an seine Existenz), als auch in der sinnlichen Näherfahrung zum „Vertrauten“, im „Dunkeln atmen“ und schließlich im Blutpneuma des Tieres. Dieses „Perisoma“ wird fortan zum ‚erstgeborenen Inhalt‘ des Symbols.

⁵⁵⁷ Theweleit: Männerphantasien Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, S. 401; S.444.

⁵⁵⁸ Siehe hierzu die Abschnitte: 3.1.3: Durch das poröse Ich zur prophetischen Rede und 3.2.3: Offenen Mundes den Hauch tanzen (Sprachkritik).

⁵⁵⁹ Theweleit: Männerphantasien Bd. 2: Männerkörper –zur Psychoanalyse des weißen Terrors, S.129.

⁵⁶⁰ Und Hofmannsthal selbst den psychonalaytischen Mechanismus zu durchschauen scheint. Den sprachlichen Entladungsphantasien stehen Sätze wie dieser gegenüber: „Es ist eine unangenehme, aber notwendige Kunst, die gemeinen Menschen durch Kälte von sich abzuhalten. „Nur die Kälte bändigt den Kot, daß er dir den Fuß nicht beschmutzt“ sagt ein arabisches Sprichwort.“ (Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: Reden und Aufsätze 3, S. 245-246).

⁵⁶¹ Der Ausruf Fausts „Ach könnte ich Magie von diesem Pfad entfernen“ (Faust II, v. 11404) dient dem Gedichtfragment als Motto; hier sinniert Faust über das „düstre Reimwort“ „Tod“ (v. 11401).

⁵⁶² Vgl. Maack: Mathesis, S. 52-53.

⁵⁶³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80.

⁵⁶⁴ Maack: Mathesis, S. 34.

Das heißt aber, dass es eigentlich keinen ersten Inhalt gibt. Der Kern des Symbols ist weich, nämlich wie es Maack beschreibt: „Das Individuum ist festgewordenes Nicht-Individuum“⁵⁶⁵, also Sediment. Nur mit dieser Voraussetzung kann die Ästhetik des Hauchs funktionieren. Es verhält sich ähnlich wie mit dem Zwiebel-Ich Peer Gynts.

Der in einer ‚Todesstunde‘ „erstgeborene Inhalt“ ist eben gleichnishaft und insofern virtuell beziehungsweise hypothetisch.

Der Tod wird zum eigentlich „geometrischen Ort magischer Phänomene“⁵⁶⁶ (Maack), beziehungsweise zum „geometrischen Ort fremder Geschicke“⁵⁶⁷ (Hofmannsthal). Dass eben hierfür die „Todesstunde“ zur „hervorragenden Quelle okkultur Erscheinungen“ werde, betont dementsprechend auch Maack.⁵⁶⁸ Hier wird das Perisoma zum „Kraftfeld“⁵⁶⁹.

Während es bei Hofmannsthal zur „menschlich-magischen Exteriorisierung“ tierischen Inhalts kommt, kann eine „kosmisch-magische Interiorisierung“ desselben im Menschen möglich werden.⁵⁷⁰ Zugleich findet hier das Problem des Wahrnehmungsmodus – nah oder fern –⁵⁷¹ eine (allomatische) Lösung: Dieser ist sinnlich geworden. Unter dem Zeichen einer „Wollust gesteigerten Daseins“⁵⁷² - also eines gewandelten, und Hofmannsthal würde wohl sagen „orphischen“ „Sinnenbewusstseins“ (Lippe)⁵⁷³ - kann das „ungeheure Ensemble“⁵⁷⁴ erlebt werden. Erst im wechselseitigen Bezug ist auch die Besichtigung der Grenzen von Leib und Welt nicht mehr bedrohlich.

Chandos dagegen hatte ein Verschwimmen der Dimensionen noch als Beginn seiner Krise formuliert.

So wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Bachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen.⁵⁷⁵

⁵⁶⁵ Ebd., S. 31. Vgl. Anm. 544.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 51.

⁵⁶⁷ Hofmannsthal: Andreas. Notiz 68. SW XXX, S. 102. Vgl. Anm. 522.

⁵⁶⁸ Maack: Mathesis, S. 53

⁵⁶⁹ Ebd. S. 52.

⁵⁷⁰ Maack: „Es leuchtet ein, daß wie bei der primären Interiorisierung, dem Entstehen eines Inhalts, das Perisoma die Matrix ist, umgekehrt auch bei der Exteriorisierung, dem Vergehen eines Inhalt, das Perisoma als „Kraftfeld“ wieder die Hauptrolle spielt. Diese Annahme entspricht ja auch den mediumistischen Tatsachen. Aber ein großer Unterschied besteht doch zwischen der kosmisch-magischen Interiorisierung und der menschlich-magischen Exteriorisierung. Erstere führt zum Leben, letztere zum Tode. Die kosmische Magie ist Aufbau, die individuelle Magie ist Abbau. Erstere ist ein ektropischer Prozeß, letztere ein entropischer Vorgang.“: Maack: Mathesis, S. 52.

⁵⁷¹ Vgl. Abschnitt 1. Disparates behauchen zum ungeheuren Ensemble und Abschnitt 1.1. Aus Hindernissen Belebung: Dialogisch entdichtende Iterationen.

⁵⁷² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81

⁵⁷³ Lippe, Rudolf zur: Sinnenbewusstsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1987 (Rowohlts Enzyklopädie; 423).

⁵⁷⁴ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SWXXXI, S.86.

⁵⁷⁵ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 49.

Für ihn erweitert sich zwar das ‚Atomare‘ zum Kosmos, die „Haut des kleinen Fingers“ zum „Bachfeld“, er findet jedoch nicht den Weg einer Umkehr zurück durch das Opfer, das einen Beobachtungsort bezeichnet, durch den dieses kosmische Erleben wieder begrenzt wird und so einen ‚Aushalt‘ erhält. Im Erlebnis gesteigerten Daseins wird Nähe ‚aushaltbar‘.

Erst in der Analogie zum Opfermythos kann der Hauch der Texte ein ‚Kraftfeld des Todes‘ generieren, dem „Chaos des Fleisches“⁵⁷⁶, wie es Hofmannsthal einmal in einer Notiz zu *Eines Alten Malers schlaflose Nacht* formuliert, „lebende Materie“ entgegensetzen:

Rembrandts „Licht“ das gleiche was im Mund des Dichters das Wort. Die „Worte“ des Dichters sind was im Leben die Materie des Lebens ist. Wie die lebende Materie die Wesen abgrenzt und doch nirgends Grenze ist, so das Wort“.⁵⁷⁷

Eben hierin rettet das ‚Geheimnis der Haut‘ den Traum des Kontinuierlichen und gibt dem Leser die Möglichkeit, „mit der Zeit fertig zu werden“⁵⁷⁸. Denn: „Die Zeit steckt im Fleische.“⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Hofmannsthal: "Rembrandts schlaflose Nacht. [...] Aber: das Fleisch, das will das Chaos aus ihm machen. Das Fleisch setzt sich allem entgegen. [...]“: aus: *Eines alten Malers schlaflose Nacht*. Notiz 7. In: SW XXIX, S. 164. Das Fleisch ist in dieser Notiz mehrfach determiniert: „Fleisch – das gleiche Wort für Hendrikjes kleine Brüste für ihre starken Hüften ihre festen Schenkel – und für das blutige riesige vierfüßige Kopfabwärts hängende dort beim Metzger. (Ebd., Notiz 6).“ „Er meint zuerst die Bängniss komme daher, weil der Fleischhauer morgen den ausgeweideten Ochsen vom Nagel nehmen und ausarbeiten werde. Aber er sieht, die Bängniss geht tiefer. Schießlich erlöst ihn von der Bängnis sein eigen Fleisch und Blut, der verstorbene Sohn, der ihm mit dem Erlöser der Welt zusammengeht“ (Notiz 7, Ebd. S.164-165). Vergleiche dazu folgende Impression aus dem *Buch der Freunde*: Der Fleischhauer in Kaschau, der an seinem Hochzeitstag sich so fröhlich und glücklich fühlt, dass er - bevor er zu seiner Frau hineingeht – sich den stärksten Ochsen herführen lässt und ihn kunstgerecht abschlägt, seinen Gefühlen Lauf zu lassen“: GW Reden und Aufsätze 3, S. 247.

⁵⁷⁷ Hofmannsthal: *Eines alten Malers schlaflose Nacht*. Notiz 8. In: SW XXIX, S. 165.

⁵⁷⁸ Hofmannsthal: *Eines alten Malers schlaflose Nacht*. Notiz 7. In: SW XXIX, S. 164.

⁵⁷⁹ Ebd.

2.4. In der Chemotaxe ihrer Leuchte. Virtuelle Nicht-Geschichte. Schuler und Klages

Die Menschen müssen „poetisch“ werden durch die Erfahrungen des Lebens: wie alles entgleitet, nur an den Worten haftet. Wie die Gegenwart unwirklich, die durch den Hauch vermittelte Nicht-Gegenwart wirklich ist.⁵⁸⁰

Jedes Symbol verursacht ein partielles Sich-Verwandeln, ein kleines Drama [...] Eine Gruppe von Worten zwingt dich, dich partiell zu identifizieren⁵⁸¹

Der Schöpfungsmythos des Symbols, den Hofmannsthal aufbaut, führt die Vorstellung einer transversal zur historischen Zeit verlaufenden Energieachse, die - so die Utopie - einer vom Logos besessenen Zeit entfliehen kann, weiter.

Die Symbolleistung, wie Klages sie bereits in Georges Dichtung erfüllt sieht, liegt darin, den Leser mit Hilfe des im Symbol transportierten „Schimmer[s] ferner Glut“⁵⁸² in einen Raum zu leiten, „wo Visionen ohne Dazwischenkunft der Willkür sichtbar wurden. Sie wuchsen durch den Menschen hindurch oder wölkten im Dampf magischer Formeln“⁵⁸³.

In diesem Sinne erklärt Klages Symbole zu „Axen [sic], um die zu unabsehbaren Wirbeln Seelenstoff zusammenschießt.“⁵⁸⁴ Wer über das Symbol in den Text eintaucht, hat Teil an seinem Perisoma (Maack), oder um es mit Schuler auszudrücken, an einem „Telesma“. Das „Telesma“ umschließt nach Schuler die „Seelenwebe der Toten“⁵⁸⁵, durchleuchtet seinen Empfänger von „Erinnerungen aus den fernsten Zeiten der Menschheit“. Da es als „mannweibliches Wesen des Blutes“ „Traeger des aetherischen Lichts“⁵⁸⁶ ist, ist es nicht nur in sich polarisiert, sondern trägt zur Achsenbildung des Symbols bei.

Es ist dieser Rahmen zwischen Klages, Maack und Schuler, vor dem die semantische Weite des *Gesprächs über Gedichte* erfassbar wird.

In einem späten Vortrag unter dem Titel *Vom Wesen der ewigen Stadt. Vom offenen und geschlossenem Leben* verwendet Schuler einen Begriff, der die Idee einer Achsenbildung des

⁵⁸⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 14. In: SW XXXI, S. 322.

⁵⁸¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 16 In: SW XXXI, S. 327.

⁵⁸² Klages: „Nicht traumwandlerisch bannen wir urbildliches Leben mehr. Schlafloser Wille stellt in Stein und Wort ihm nach und zittert in Dankbarkeit, wenn nur ein Schimmer ferner Glut ihm spricht: solches Gebilde heißt uns Symbol.“ Klages (1902), S. 15.

⁵⁸³ Ebd., S. 14.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 16. Zu beachten ist die argumentative Nähe zu Gabriels Aussage, dass Symbole Wirbel seien, welche die Sprache nicht aufzuschließen verstünde.

⁵⁸⁵ Schuler: Serail und Caena. Vortrag vom 7. Januar 1918. Teil des Vortragszyklusses: Vom Wesen der ewigen Stadt. In: GW, S. 285.

⁵⁸⁶ Schuler: Vom offenen und geschlossenen Leben. Vortrag am 3. Dezember 1917 in München. Teil des Vortragszyklusses Vom Wesen der ewigen Stadt. In: GW, S. 263.

Symbols, über die das Ich durch die Dichtung ausgerichtet wird, sehr gut beschreibt: Schuler spricht von der „Chemotaxe“:

Ich will dabei die Frage unterdrücken/woran die Vergangenheit unterging und den Gedanken nur andeuten/ dass ich die Evolution als einen Vorbereitungsprozess erachte/ um die goldene Lichtfülle auf einer höheren Eben wenn das Wort erlaubt in reinerer Chemotaxe zu erneuern.⁵⁸⁷

Chemikalisch gesehen, handelt es sich bei dem Begriff der Chemotaxe um die „Bewegung längs eines Konzentrationsgradienten einer bestimmten Substanz (z.B. Nährstoffe wie Galaktose oder Lockstoffe zur Fortpflanzung). Analog bedeutet Phototaxis durch die Lichtrichtung bestimmte Bewegung.“⁵⁸⁸ Sie ist von essentieller Bedeutung für bioenergetische Transformationsprozesse. Ähnlich ließe sich für die vorliegende Poetik die Aufgabe des Symbols beschreiben, nämlich als ‚Erneuerung des Ich‘, das sich entlang eines über das Symbol induzierten bioenergetischen Transformationsprozesses chemotaktisch ausrichtet.

Die Dichtung, wie sie Hofmannsthal visioniert, möchte ein ‚utopisches Ich‘ stiften. Ziel ist es, ein Erleben dessen zu ermöglichen, was bei Schuler als „offenes Leben“⁵⁸⁹ bezeichnet wird und was Hofmannsthal im Abschluss des *Gesprächs* durch Gabriel als die zentrale Erfahrung des Augenblicks beschreibt, nämlich als ein „mehr als Gegenwart“:

Gabriel: Ein Augenblick kommt und drückt aus tausenden und tausendeseinesgleichen den Saft heraus, in die Höhle der Vergangenheit dringt er ein und den tausenden von dunklen erstarrten Augenblicken, aus denen sie aufgebaut ist, entquillt ihr ganzes Licht: was niemals da war, nie sich gab, jetzt ist es da, jetzt gibt es sich, ist Gegenwart, mehr als Gegenwart; was niemals zusammen war, jetzt ist es zugleich, ist es beisammen, schmilzt ineinander die Glut, den Glanz und das Leben.⁵⁹⁰

Dies erinnert sehr an die Art und Weise, wie Klages seinen „Glauben“ an die „außerpersönlichen Wirklichkeiten des glühenden Augenblicks“ zum Ausdruck bringt:

Wenn nun Rauschglut solcher Haft entstürmend Rückkehr sucht ins EINE ALL, mag sie liebend DIE Formen wieder füllen wollen, aus denen einst ihre Lohe schlug: Tempeltrümmer des Altertums. Das ist nicht Flucht in irgendeine Vergangenheit, sondern ein Akt geheimnisvoller Befruchtung, der außer der Zeit geschieht. [Herv. d. Orig.]⁵⁹¹

⁵⁸⁷ Ebd., S. 266 (Zweiter Abschnitt: Das Telesma im Menschendasein).

⁵⁸⁸ Vgl. Walter Hoppe (Hg.): Biophysik. Berlin, Heidelberg, New York: Springer. 1982, S.385.

⁵⁸⁹ Schuler: Vom offenen und geschlossenen Leben. Vortrag vom 3. Dezember 1917 als Teil einer Vortragsreihe unter dem Titel: Vom Wesen der ewigen Stadt. In: GW, S. 261-271.

⁵⁹⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

⁵⁹¹ Klages (1902), S. 31.

In ähnlicher Weise umschreibt Schuler seine Vision des „offenen Lebens“ als den Moment einer „Lichtfülle“⁵⁹²:

Draußen vor den Porten [sic] der Geschichte eine gewaltige Lichtzentrale/ an der alle Menschen gleichen Anteil haben und in der sie sich bewegen als in einem verklärten/ sie rings umschließenden Sein.⁵⁹³

Die Rede von einem Akt geheimnisvoller zeitungebundener Befruchtung, der eine „Lichtzentrale“ hervorbringt, kommt Hofmannsthals Idee eines im Opfer erzeugten ‚Kairos‘, durch den aus der Vergangenheit ein verborgenes Lichtpneuma befreit wird, sehr nahe. In der Idee eines poetischen Ereignisses, das in eine „Glut, Glanz und Leben“ schmelzende Offenheit führt, treffen sich Klages, Hofmannsthal und Schuler.

Diese Nähe Hofmannsthals zu Schuler⁵⁹⁴ zeigt umgekehrt, wie schnell diese Poetik in ihrer Pneuma-Faszination kippen kann, nämlich in ein Gedankengut, das in seiner ‚Blut-und-Boden-Mentalität‘ ein enormes Potential hat, totalitäre Ideologien zu speisen.

Ein wesentliches Moment ist dabei der Versuch, ‚Zeit‘ außer Kraft setzen zu wollen.

Dass diese ‚neue Kunst‘ auf eine „Befreiung des Individuums von Geschichte“ herausläuft, sieht Mauthner in all ihrer Konsequenz fast prophetisch voraus:

Und heute - was die Hyperästhesie von heute neu empfindet und neu bezeichnet, das wissen wir so wenig zu sagen, als man vor eintausendneuhundert Jahren wußte, dass das Christentum, vor fünfhundert Jahren, dass die Naturanschauung der Renaissance, vor 150 Jahren, dass die Sentimentalität entstand. Es wird wohl auf etwas wie Befreiung des Individuums von der Geschichte, auf Befreiung des Subjekts hinauslaufen, auf einen Individualismus oder Subjektivismus unhistorischer Art.⁵⁹⁵

Vor diesem Hintergrund stellt die Einleitung zu der Goethe-Ausgabe von 1916 von Friedrich Gundolf viel eher einen Kommentar zum Hofmannsthalschen Verständnis von Sprache und Dichtung dar, als dass sie auf Goethe oder dessen Verbindung zu Herder passen würde. Die zentrale Idee eines sich in der Dichtung bewahrenden „göttlichen Pneumas“, und damit ein ‚Ursprüngliches‘ stiftendes Element kehrt hier in der für die Zeit typischen Diktion wieder, genauso wie die Sehnsucht nach einer durch die Dichtung mit der Natur im Sinne eines „Gewächses“ verbundenen Gesellschaft:

Wenn Sprache und Dichtung nicht mehr bestimmt und gewertet wurden von den menschlichen Zwecken (wiederum bloßen Konventionen der allgültigen, beweisbaren, meßbaren, erkennbaren Vernunft) sondern Auswirkungen des geschichteschaffenden göttlichen Pneumas

⁵⁹² Schuler: Vom offenen und geschlossenen Leben. Zweiter Abschnitt: Das Telesma im Menschendasein. Vortrag am 3. Dezember 1917 in München. Teil des Vortragszyklusses Vom Wesen der ewigen Stadt. In: GW S. 265.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Interessanterweise erscheint das „Gepräch über Gedichte“ nur wenige Monate nach dem Höhepunkt der sogenannten Kosmikerkrise vom Januar 1904, in der sich George und Klages (Schuler) trennen .

⁵⁹⁵ Mauthner: Sprache und Psychologie (1923), S. 414-415. Hierzu vgl. Anm. 274.

waren, dann hatten sie ihren selbständigen Sinn, ihr oberstes Kriterium war dann nicht mehr ihre Zweckmäßigkeit und Vernünftigkeit, sondern ihre Lebensfülle und Ursprünglichkeit: menschliches Werk war nicht mehr ein Machen, sondern ein Zeugen und Wachsen, und Dichtung mußte aufgenommen werden nicht mehr wie Fabrikate zu bestimmten Nutzzwecken, sondern wie die Geschöpfe Gottes in Tier und Pflanzenreich. Die Gesellschaft war nicht mehr das Gesetz, sondern selbst Gewächs, sie stand nicht über der Natur, sondern innerhalb der Natur und höchstens ebenbürtig neben dem großen nackten Menschen mit seinem Gefühl und seiner wirkenden Fülle.⁵⁹⁶

Laut des *Gesprächs über Gedichte* ist es das aus dem Opferakt entstehende „poetische Organ“, das durch die Dichtung das „Gesellschaftsgewächs“ erhöht, indem es „ewige Gegenwart herzaubert“⁵⁹⁷. Wer „gläubig liest“, wird zum „Menschen 2^{ter} Potenz“, der das „Mysterium“ des „Hauchs“ als „hochheilige“ Handlung erlebt.⁵⁹⁸ Das ‚Theater des Ritus‘ Hofmannsthals wirkt chemotaktisch.

⁵⁹⁶ Gundolf, Friedrich: Goethe. Leipzig/Berlin: Bondi 1916, S. 92-93.

http://www.archive.org/stream/goethevon00gunduoft/goethevon00gunduoft_djvu.txt (5.2.09)

⁵⁹⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 7. In: SW XXXI, S. 324.

⁵⁹⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 12. In: SW XXXI, S. 326.

2.5. Zusammenfassung des zweiten Teils

Der im zweiten Teil entworfene Ursprungsmythos um das Symbol zeigt die wichtige Verbindung, die Hofmannsthal zwischen dem Symbolbegriff und dem Pneumabegriff aufbaut. Das Symbol stellt den Transit zu einem im Hintergrund des Gedichtes gedachten Blutpneuma dar.

Es umreißt einen ‚heiligen Bezirk‘, durch den eine vortextuelle (symbolische) Opferung - eine „Blutvision“ - magisch erlebt wird. Der Leser wird zum Zeugen, aber auch zum Mittäter einer Opferung. Die Herleitung des Symbols aus dem Opfer etabliert dabei eine wichtige Unterscheidung zwischen einem unbegrenzten Fluid (Blut), dessen Pendant der diffuse Hauch ist, und einem durch die symbolische Form gehaltenen Atem, der im Text zirkuliert.

Eine implizite Frage, die im Zuge des Gleichnisses behandelt wird, ist die, wie weltimmanent die leibliche Erfahrung eines unendlichen Seins für ein nur mit einem endlichen Atem begabtes Wesen möglich ist. Dichtung wird nun zum Medium erklärt, das einen Zugang zu einer prinzipiell offenen, (blut)pneumatischen Dimension erlaubt.

Argumentativ werden innerhalb der mythischen Erzählung bei Hofmannsthal der Leib des Opfertieres und der Körper des Opfernden zu verschiedenen Ausdrucksformen des Gleichen reduziert. Sie werden „poröse“ Materialien. (Feuerbach/Hegel). Das andere „blutwarme“, „atmende“ Lebewesen als potentiell Eigenes wahrzunehmen, ermöglicht erst das Opfer. Das Tier fungiert als Spiegel, den der Opfernde blind in einer zyklischen Bewegung, die sich in kunstvoller Weise in der Syntax des Textes abbildet, ertastet. Tötung und Öffnung des anderen Körpers bedeuten eine Berührung mit dem eigenen ‚Lebensstoff‘. Dabei handelt es sich auch um ein symbolisches Selbstopfer, das zugleich eine Selbstgewinnung erwirkt. „Für die Dauer eines Atemzuges“, beziehungsweise für die „mystische Frist eines Hauchs“ kann der Opfernde seine Position wechseln und vom Fremden her das Eigene wahrnehmen, mithin den ‚eigenen‘ Tod erfahren. Dieses Fühlen einer chiastischen Verschränkung von Selbst und Fremdem wird als „orphische Sinnlichkeit“ bezeichnet. Für die „mystische Frist eines Hauchs“ weist Hofmannsthal dem „utopischen Körper“ des Lesers in der Konfrontation mit Leiche und Spiegel einen Ort zu. Er befindet sich hier in erstaunlicher Nähe zu Foucaults Rede „Le corps utopique“ aus dem Jahr 1966.

Die „Lyrik des Hauchs“ stilisiert die Poesie zu einem Medium, das den Rezipienten an einem „wundersamen Todtengespräch“ teilnehmen lässt, das an dem Ort einer Überkreuzung von „Jetzt“, „Hier“ und „ungeheurem Jenseits“ stattfindet.

Auf psychologischer Ebene lässt sich der Opferakt als Gleichnis für die Umarmung des einen Selbst mit seiner dunklen, bei Hofmannsthal als „tierisch“ bezeichneten, Seite lesen. Eine unter dem Anhauch des poetischen Wortes erzeugte „autoskope Halluzination“ wandelt sich zu dem Erlebnis einer ‚Einheit der Seele‘. Es ist jedoch eine flüchtige, unbeständige Einheit. Sie entspringt einer im Opferakt immer wieder aufs Neue gesuchten kurzfristigen Gleichmächtigkeit eines mächtigen und ohnmächtigen Selbst, mit Kassner der Zwitterbildung von „Quäler“ und „Gequältem“, von „Präger“ und „Geprägtem“.

Zugleich berührt die Herleitung des Symbols aus dem Opfer eine Genderthematik. Während der Leitgedanke einer „Kommunikation mit der Natur aus erborgtem Leib heraus“ den Anschein erweckt, dass es Hofmannsthal darum ginge, über die Poesie den Leser einer neuen Offenheit zuzuführen, wie sie eine geschlechtliche Offenheit analog zum neutralen Begriff des Pneuma impliziert, scheinen wiederholt Denkfiguren auf, welche die ‚Lyrik des Hauchs‘ als Affirmation und Stabilisierung einer ‚Ordnung des Phallischen‘ erscheinen lassen.

Es lassen sich Ansätze erkennen, die dann besonders bei Alfred Schuler, der zentralen Figur der sogenannten „kosmischen Runde“ um George und Klages, bedeutsam werden. Demnach ließe sich Hofmannsthals Bestimmung des Symbols mit Schuler als „cosmische Zelle“ fassen, die den Leser einem „offenen Leben“ zuführen möchte, in dem er sowohl an einer „hermaphrodisischen Ara“ teilhaben kann als auch an einer telesmatischen Kraft.

Darüber hinaus bieten besonders die okkultistischen Schriften des Arztes Ferdinand Maack einen interessanten Schlüssel für das *Gespräch über Gedichte*. Sein Begriff der Allomatie, der als Antonym zu dem der Autonomie funktioniert und einen aus Druckdifferenzen bestehenden Kosmos bezeichnet, lässt sich bei Hofmannsthal in späteren Notizen nachweisen, deutet sich jedoch sinngemäß bereits im *Gespräch* an. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Maack Hofmannsthal früher bekannt war, als bisher angenommen.

Weitere zentrale Begriffe Maacks, wie der des „Aushalts“, unter dem er eine Art Gitterstruktur versteht, die sich, sobald sie die „Sphäre des Individuums“ durchdringt, als Inhalt gedacht werden kann, und der des „Perisomas“, der Vorstellung eines zum Individuum gehörenden „Umkörpers“, der in „allomatischer“ Abhängigkeit zum „Weltganzen“ steht, haben sich als fruchtbares Instrumentarium für die Analyse dieses Gesprächsabschnittes erwiesen. Demnach würde das Symbol, wie Hofmannsthal es kontextualisiert, zum „geometrischen Ort magischer Phänomene“. Als ‚Kraftfeld des Todes‘ eröffnet es ein männerphantastisches Todesspiel, dessen blutvisionärer Machttraum, das aggressive Potential in sich trägt, in Terror umzuschlagen.

Der Tötungsakt resultiert bei Hofmannsthal in einer ‚allomatischen Lösung‘, bei der sich die differenten Strukturformen des Pneumas neu konstellieren. Die sich hier abzeichnende, auf einer ‚allonomen‘ Sicht basierende Kunstauffassung, radikalisiert sich in ihrer Fokussierung auf das Material so weit, dass sie sich mit Hilfe des Opfermythos auf die Suche nach einer Art Ur-Element (Blut/Hauch) macht. Sie benötigt den chemischen Begriff der Allotropie, der die Simultaneität verschiedener Modifikationen des gleichen chemischen Elements bezeichnet. Innerhalb des Gesprächs werden nicht nur Hauch und Atem wie allotrope Modifikationen desselben Elements behandelt, die sich zueinander verhalten wie in der Chemie z.B. Ozon und Sauerstoff, sondern auch Blut, Sprache und Gefühl fungieren als Modifikationen derselben pneumatischen Substanz. Ließ sich bereits in der Analyse des ersten Teils des Gesprächs zeigen, dass Hofmannsthal das Pneumatische und dessen Funktion für die Dichtung analog zu thermodynamischen Vorgängen beschreibt, so wird dieser Aspekt nun im zweiten Teil des Gesprächs weitergeführt.

Bedingung ästhetischer Wahrnehmung wird eine physische Veränderung. Bevor der Leser zum Teilhaber am dichterischen Geschehen wird, muss ihn der Text hypnotisch ergreifen und ihm die ‚Poren‘ öffnen. Von hier aus kann die Textform den Leser in ein ‚Geheimnis der Form‘, das mit Maack auch als ‚Geheimnis der Haut‘ bezeichnet werden kann, einweihen.

Die Poetik Hofmannsthals versucht, einen Körper bereitzustellen, durch den das rezipierende Ich immer neue Formen der Autoskopie erleben kann. Dichtung wird argumentativ zum Induktionsort bioenergetischer Transformationsprozesse. Ziel ist es, ein ‚neues Ich‘ zu stiften, das sich entlang einer ‚Symbolachse‘ (Klages) ‚chemotaktisch‘ (Schuler) ausrichtet.

Während der Rezipient im ‚Geheimnis der Form‘ atmet, kann er den Anhauch verdrängter Räume der Psyche gefahrenfrei erleben.

3. Atemperformanz

3.1. Die Gewalt der Mythenbildung

Der nächste Teil des Gesprächs überführt das „Geheimnis der Form“ in ein „Geheimnis des Eros“. Dementsprechend wendet sich das Gespräch mit Hinblick auf den literarischen Kanon einer „Phänomenologie der Komposition“⁵⁹⁹ zu. Gabriel gebraucht Clemens gegenüber eine Art „Symbolgeometrie“⁶⁰⁰. Die im Folgenden vorgetragenen Texte sind beispielhaft für die hypnotisierende, „verlockende“⁶⁰¹ Wirkung idealer Poesie, die dem Leser aus dem Dunkeln begegnet, wie das Opfertier dem Opfernden. Dafür werden nun die als erstarrt empfundenen Formen eines kulturellen Korpus der Texte durch eine unter das Zeichen des Eros gesetzte *ars combinatoria* aufgebrochen. Die Hoffnung liegt darin, in dem so erzeugten Paroxysmus der Formen eine Ebene der Sinnlichkeit freizusetzen, die schließlich den Leser angreift und verwandelt.⁶⁰²

Dieser Gesprächsteil widmet sich also rezeptionsästhetischen Fragen.⁶⁰³ Nicht die Entstehung von Werk und Symbol, sondern die Verbindung von Lesen und Dichten stehen im Blickpunkt der Unterhaltung, die nun u.a. Texte aus der *Anthologia Graeca*⁶⁰⁴ und Goethes *West-östlichen Divan* aufgreift.

Die Argumentation negiert allerdings die Existenz eines nachträglich etablierten Schemas. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass sich die symbolischen Formen, die *eidola*⁶⁰⁵ des

⁵⁹⁹ Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik (1951) In: Gesammelte Werke in vier Bänden. (Hg.): Dieter Wellershoff. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. Wiesbaden: Limes 1959, S. 494-532, hier S. 497.

⁶⁰⁰ So möchte ich diese Technik in Anlehnung an Hockes Ausdruck der „Wortgeometrie“ nennen. Vgl.: Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Hamburg: Rowohlt 1963, S. 181ff.

⁶⁰¹ „Vielleicht griff er nach „Romeo und Julia“; er blätterte darin, aber das Buch ließ ihn kalt. Es verlockte ihn nicht: [...]“ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S. 80.

⁶⁰² „Gabriel: Das ist die Wurzel aller Poesie: wie durchsichtig im Großen: denn was ist klarer, als dass sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? Aber wie durchsichtig auch im Kleinen: faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut?“ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81.

⁶⁰³ Und führt insofern zurück zum Anfang, siehe Abschnitt 1.1.3 Zwischen Werk und Selbst: Der Leser.

⁶⁰⁴ Griechische Anthologie: Anthologie lyrischer und epigrammatischer Dichtungen der alten Griechen. Unter Zugrundelegung der Friedrich Jacobs'schen Auswahl. (Hg.): Edmund Boesel. Leipzig o.J. (Hofm. Bibl).

⁶⁰⁵ Dieser Gedanke taucht bereits in einer Tagebuchaufzeichnung Hofmannsthals von 6. Oktober 1893 auf: „Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma, der Wahrheit. Götzendienst, Anbetung eines eidolon, Sinnbildes, das einmal für einen Menschen lebendig war.“ In: Aufzeichnungen (Hg.): Herbert Steiner. 1959, S. 105-106, bzw in: GW Reden und Aufsätze 3, S. 390 (dort undatiert für die Jahre 1894/95 verzeichnet).

Textes und die ihnen zugesprochene hypnogene Wirkung von selbst aus dem Textgrund herauslösen.

Die Form ‚ex-poniert‘ sich. Erlebt als einziger Transit zwischen Arché, Natur und Gegenwart, wird Dichtung zur lebenserhaltenden Funktion. Hier kann sich das ereignen, was Hofmannsthal in den *Drei kleinen Betrachtungen* die „Gewalt der Mythenbildung“ nennt:

Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, die Region wo das Individuum aufhört Individuum zu sein, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit. Von ihm aber geht das geheimste und tiefste aller Lebensgefühle aus: die Ahnung der Unzerstörbarkeit, der Glaube der Notwendigkeit und die Verachtung des bloß Wirklichen, das nur zufällig da ist. Von ihm, wenn er einmal in Schwingung gerät, geht das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. Vor diesem dunklen Blick aus der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist.⁶⁰⁶

Der folgende Gesprächsabschnitt, der sich wie ein *basso continuo* unter den ersten Teil legt, kann als Versuch gelesen werden, eben diesen „Wurzelgrund des Lebens“ in Schwingung zu bringen.

3.1.1. Anordnung des Stoffes gemäß der „tiefen Erotik der Form“

Ein Schlüsseltext zum Verständnis des letzten Abschnitts des Gesprächs ist Hofmannsthals Rede auf *Algernon Charles Swinburne* (1892). Was Hofmannsthal bereits dort fasziniert, ist etwas, dass er als „tiefe Erotik der Form“ bezeichnet:

Der Inhalt dieser schönen Formen ist eine heiße und tiefe Erotik, ein Dienst der Liebe, so *tieftastend*, [Herv. R.S.] mit solchem Reichtum der Töne, so mystischer Eindringlichkeit, dass er im Bilde der Liebesrätsel die ganzen Rätsel des Lebens anzufassen scheint.⁶⁰⁷

Man beachte die hierbei so essentielle Tastbewegung, die ja bereits ein wichtiges Element der Opferhandlung des „im wolligen Vliess des Opfertiers“ tastenden Opfernden darstellte.

In Korrespondenz zur Annäherung des Opfernden an das im Dunkeln atmende Opfertier, dessen Pneuma essenzielles Leben (Hauch und Blut) symbolisiert, wird nun im letzten Teil des *Gesprächs* der Grund der Texte „tastend“ erschlossen. Gabriel und Clemens extrahieren dem ‚Grund‘ ein Pneuma, nachdem der Leib dieser Texte als lebendig, organisch erfasst worden ist. Dafür werden Textausschnitte gewählt, die eine Atmung suggerieren und die im „Bilde der Liebesrätsel“, die zugleich ‚Opferrätsel‘ sind, das „Rätsel des Lebens anzufassen“ scheinen.

⁶⁰⁶ Hofmannsthal: *Drei kleine Betrachtungen*. Der Ersatz für die Träume. In: *GW Reden und Aufsätze 2*, S. 145.

⁶⁰⁷ Hofmannsthal: *Algernon Charles Swinburne*. In: *GW Reden und Aufsätze 1*, S. 147.

Clemens: Es gibt Lieder von Goethe, welche leicht sind wie ein Hauch und einfach wie eine Mozartsche Melodie. Es gibt antike Gedichte, welche so sind wie ein dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel. Die Anthologie ist voll von solchen. Du kennst sie besser als ich.⁶⁰⁸

Gabriel antwortet mit einem Stilleben:

Gabriel: Ich kenne sie: Der Gärtner Lamon opfert dem Priapus die schönsten Früchte: in den Bastkorb legt er schöne gezackte Blätter und darauf den Granatapfel, den aufgesprungenen, dem das feuchte, zitternde, purpurne Fleisch die tausend süßen Kerne umhüllt; runzlige Feigen legt er dazu und die rötlich schimmernde erdbeerduftende Traube und flaumige Quitten, die reifende Nuß, die schon ihr grünes Gehäuse sprengt, und saftgeschwellte Gurken: so legt er es auf den Altar des Gottes anstatt eines Gebetes für sein eigenes Leben und für die Gesundheit seiner Bäume.⁶⁰⁹

Die in ihrer Organhaftigkeit schwülstig überzeichneten „geschlechtlichen Formen“ sollen den Leser „berühren“. Das sprachliche „Stilleben“ möchte den Leser in den „Wurzelgrund des Lebens“⁶¹⁰ zurückführen, ihn damit verbinden und ihn so in die „Gewalt der Mythenbildung“⁶¹¹ formgestaltend einbinden.

3.1.2. Die große Kunst des antiken Hintergrundes erleben

„Komm in den totgesagten Park und schau“, die Zeile aus dem zu Gesprächsanfang vorgetragenen George-Gedicht, wird nun im Rahmen des Gesprächs zur impliziten Aufforderung, den Garten antiker Texte zu betreten, um sie im lesenden Atmen neu zu beleben: „Clemens: Es gibt antike Gedichte, welche so sind wie ein dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel.“⁶¹² Hier zeigt sich, wie sich die innerhalb des Gesprächs vorgetragenen Gedichte und ihre intertextuellen Verweise durch die zyklische Gesprächskomposition wie in einer Partitur zu einem Akkord zusammensetzen. Der Korpus antiker Texte und die Texte der Gegenwart verhalten sich nun zueinander, wie Blut- und Hauchpneuma. Dabei kommt es zu einer Verschränkung von Schwere und Leichtigkeit.⁶¹³ Das Gedicht, „leicht wie ein Hauch“⁶¹⁴ und die Lyrik einer als dionysisch empfundenen Antike („dunkles Weinblatt gegen den blauen Abendhimmel“) werden zu allotropen Formen

⁶⁰⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.82.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. Der Ersatz für die Träume. In: GW. Reden und Ausätze 2, S. 145.

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.82.

⁶¹³ Auf textimmanenter Ebene legt sich zudem die Kontrastwirkung: „dunkles Weinblatt gegen blauen Abendhimmel“, als Grund unter das anfängliche „der Wolken unverhofftes Blau“. Insofern kommt es im Text zu immer neuen Reflektionen und Spiegelungen in der fugenähnlichen Textkomposition.

⁶¹⁴ Hierbei handelt es sich außerdem um eine Anspielung auf Goethes Verse zur *Kunst*: „Bilde, Künstler! Rede nicht!/Nur ein Hauch sei Dein Gedicht.“ Goethe. *Kunst*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 1, S. 325. Hofmannsthal zitiert diese Verse in einer Notiz zum *Gespräch*: „Das Symbolische. „Edelsteine“, diese

einer „magischen“ Sprache. Im „Zyklizismus“⁶¹⁵ des Gesprächs werden die semantischen Räume der Anthologien, auf die der Dialog referiert,⁶¹⁶ geweitet.

Die stillgestellte *natura morta* der Texte wird in Bewegung gebracht, indem die ihnen inhärenten ‚Ur-Formen‘, die wiederkehrenden *eidola*⁶¹⁷, miteinander verknüpft und kombiniert werden. So wird künstlich über eine Art ‚Bildatlas‘ der ‚erotischen Formen‘ eine Kontinuität der Texte erzeugt und ein ‚Formengitter‘ erstellt. Auf diese Weise wird das bestehende Sprach- wie Textmaterial mit ‚Sauerstoff‘ aufgeladen und kann nun im Leser als ein „Widerspiel ewiger Kräfte“ „herrlich wie Musik und Algebra“ wirken, also das leisten, was sich bereits Chandos erträumte:

Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, dass sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra.⁶¹⁸

Der Dichter übernimmt hierbei die Rolle eines ‚Gärtners der Formen‘. Über die algebraische Kunst der Kombination, die zugleich einer Kunst des Ausschnitts bedarf, wie sie Gabriel hier vorführt, wird ein „Stimmungszauber“⁶¹⁹ generiert, der jenseits von Stofflichkeit zu greifen versucht und immanent pneumatisch gedacht wird.

antiken Gedichte sind für uns Gebilde, nicht geredet. (Herv. d. Orig.) Goethe hat manchmal wundervoll geredet. Und doch war er's der sagte: bilde Künstler [...].“ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 12. In: SW XXXI, S. 325-326.

⁶¹⁵ Benn: Probleme der Lyrik. In: GW (Hg.): Dieter Wellershoff. Bd.1, S. 500.

⁶¹⁶ Georges *Jahr der Seele*, Goethes *West-östlicher Divan*, die *Anthologia Graeca*.

⁶¹⁷ Hofmannsthal: „Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma, der Wahrheit. Götzendienst, Anbetung eines eidolon, Sinnbildes, das einmal für einen Menschen lebendig war, Mirakel gewirkt hat, durchflammende Offenbarung des göttlichen Geheimnisses der Welt gewesen ist; solche *eidola* sind die Begriffe der Sprache. Sie sind für gewöhnlich nicht heiliger als Götzenbilder, nicht wahrhaftiger „reich“ als eine vergrabene Urne, nicht wahrhaftiger „stark“ als ein vergrabenes Schwert. Alles was ist, ist, Sein und Bedeuten ist eins, folglich ist alles Seiende Symbol.“ Hofmannsthal. Tagebuchaufzeichnung vom 6. Oktober 1893. In: Aufzeichnungen (Hg.): Herbert Steiner (1959), S.105-106, bzw: GW Reden und Aufsätze 3, S. 390.

⁶¹⁸ Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 46.

⁶¹⁹ Hofmannsthal: „Schönheit der Form bannt und erhält den Stimmungszauber wie das Gefäß den Wein: ein Aphorisma, einst lebhaft gefühlt, kann uns unverständlich werden; die abgeschlossene Form soll es organisch, lebensfähig machen.“ Hofmannsthal: Tagebuchaufzeichnung vom 27. November. 1890. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 315.

3.1.3. Durch das poröse Ich zur prophetischen Rede

In dem ersten von Gabriel gewählten Bild der *Anthologia Graeca* mutiert das dichterische Stillleben allerdings zu einer fast kitschig obszönen Organschau. Das ‚poröse Ich‘⁶²⁰ zerfällt in genitale Metonymien. Es wird geschlechtlich ausgerichtet und zugleich darauf reduziert, nämlich „anstatt eines Gebetes für sein eigenes Leben.“⁶²¹

Während der Leser im tastenden Nachvollzug der Formen ein- und ausatmet, kommt er jedoch, anders als es das Symbolgleichnis verspricht, nie vor den Spiegel seines ‚ganzen Selbst‘. Vielmehr bleibt die Erfahrung seines ‚utopischen Körpers‘ immer reduziert auf das genitale Symbol.

Im Rahmen des Pneumadiskurses enthält diese Rückführung des rezipierenden, porösen Ichs auf den Unterleib eine interessante Verbindung zu antiken Vorstellungen bezüglich des Sitzes des *pneuma profetikon*. Nach Leisegang ließe sich nach dem alten in der hellenistischen Zeit noch lebendigen Volksglauben,

der das Organ prophetischer Rede in den Unterleib verlegte, sehr wohl verstehen, warum man die Wirkung einer pneumatischen Empfängnis gerade in der Fähigkeit sah, prophetische Worte hervorzustoßen. Die Griechen stehen dabei mit ihrer Anschauung durchaus nicht allein; sie gehört vielmehr innerhalb der Völkerpsychologie in den weiten Kreis einer sehr alten Schicht des primitiven Animismus hinein, nach dem der Sitz der Seele sich in den Eingeweiden, in den Nieren und den Geschlechtsteilen befindet.⁶²²

Insofern stellt Gabriels Vortrag der Lamon-Passage aus der *Anthologie* einen Versuch dar, den Leser seinem ‚Sitz der Seele‘ zuzuführen, um schließlich, wie es dann im Abschluss des Gesprächs heißt: „die Landschaften der Seele“ zur Geburtstätte eines Sinns werden zu lassen, „der über alle Sinne ist“:

Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, [...].⁶²³

Regress wird zur Vorbedingung einer Öffnung, jedoch nicht eines Progresses. Die Prophetie ist in diesem Fall also nicht zukunftsgerichtet, sondern retrospektiv, beziehungsweise sogar zirkulär.

⁶²⁰ Feuerbach, Ludwig: Einige Bemerkungen über den „Anfang der Philosophie“ von Dr. J.F. Reiff (1841). In: Gesammelte Werke (Hg.): W. Schuffenhauer. Bd. 9, S. 147-151. (Anm. 395).

⁶²¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 82.

⁶²² „Auf diese Seele, die selbst als Pneuma gedacht wird, soll das göttliche Pneuma wirken, nur dass hierbei die menschliche Seele nach unseren Begriffen sehr seltsam lokalisiert wird.“ Leisegang (1922), S.38. Hier verweist Leisegang auf: Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie. eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. 2 Bde. II. Teil: Mythos und Religion. Leipzig: Engelmann 1906, S.12ff.

⁶²³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

Hier tritt Hofmannsthals *Gespräch* als poetisch-prophetische Führung zum ‚Inneren der Seele‘ in unmittelbare Nähe zur Redesituation faschistischer Propaganda, wie sie Theweleit analysiert.⁶²⁴ In der Symbiose von „erleuchtetem“ Redner und „gegriffenem Zuhörer“⁶²⁵ wird der einzelne Zuhörer zusammengefügt. Beispielfhaft beschreibt Goebbels dieses Erlebnis in seinem Roman *Michael*: „Was in mir seit Jahren lebte, hier wird es Gestalt und nimmt greifbare Form an./Offenbarung! Offenbarung!“⁶²⁶

Die symbolische Form der Poesie erscheint bei Hofmannsthal als Kontraktion dieses „tausendfachen Lebens“. Seine Abgründe „kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen.“⁶²⁷ Das „Leben, das sich selber verschlingt“⁶²⁸, kann also befreit werden durch die Hinführung an einen Ort der „Manie“⁶²⁹. Von dort aus kann eine „Glossolie“⁶³⁰ erlebt werden, eine Zungenrede.⁶³¹

Hier zeigt sich noch einmal, wie die Rede vom Pneumatischen der Poesie eine implizite, sinnlich durchgeführte Sprachkritik enthält. Es wird versucht, einen haptischen Weg zu einem vorsprachlichen Ort zu finden, von dem aus Sprache gestisch neu aufgebaut werden kann. Dabei geht es bei Hofmannsthal allerdings, anders als bei der „unmittelbar erlebten Ansprache des Kommandeurs an die Truppe“ im öffentlichen Saal,⁶³² nicht um die „Produktion der Masse“, sondern um die Organisation der massenhaften Ich-Fibern zum Selbst. Sie wird noch von der Hoffnung getragen, dem Hörer/Leser nicht nur vorzugaukeln, Akteur innerhalb einer Ganzheitsformation zu sein,⁶³³ sondern tatsächlich eine Sprachschöpfung zu induzieren.

⁶²⁴ Theweleit: *Männerphantasien* Bd. 2 (1980), S. 119f.

⁶²⁵ Ebd., S. 125.

⁶²⁶ Goebbels, Joseph: *Michael*. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. München: Eher/Zentralverl. d. NSDAP. 1929, S. 102 (zit. Nach Theweleit Bd. 2 (1980), S. 125 (sowie ebd., S. 122).

⁶²⁷ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 86.

⁶²⁸ Ebd. Vgl. Theweleits Analyse: „Die Seele ist ja etwas „Inneres“, und dahin muß der Redner vordringen und dann kann etwas geschehen, was der Mann hier sucht: „dem gibt er sich hin“ – bei Gefahr des Verschlungenwerdens.“ (Theweleit (1980) Bd. 2, S. 123).

⁶²⁹ Leisegang führt aus, dass bereits griechische Ärzte im Unterleib die Ursache der *mania* suchten. In: *Leisegang* (1922), S. 39.

⁶³⁰ Hierzu Leisegang (1922), S.114-121.

⁶³¹ Vgl. Hofmannsthals Aufzeichnung im Kontext der *Elektra*: „Ich las die sophokleische einmal im Garten und im Wald, im Herbst 1901. Die Zeile aus Iphigenie fiel mir ein, wo es heißt „Elektra mit ihren Feuerzungen“ und im Spaziergehen phantasierte ich über die Figur der Elektra, nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatz zu der „verteufelt humanen“ Atmosphäre der Iphigenie“. Hofmannsthal: *Aufzeichnung vom 17. Juli 1904*. In: *Aufzeichnungen* (Hg.): Herbert Steiner. (1959), S. 131, bzw. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S. 452.

⁶³² Theweleit (1980), Bd. 2, S. 119.

⁶³³ „[Die faschistische Rede] läßt ihn [den Teilnehmer] zu zu einer Produktion, die er als seine eigene erfährt. Von der Gestalt berührt wird er zum Akteur. Er macht etwas mehr als der Eisenspan im Magnetfeld: er nimmt den Platz im Muster selbst ein, er fügt selbst zusammen zur Ganzheit und er sagt zum Nachbarspan: Kamerad, wir müssen zusammenstehen.“ Theweleit (1980), Bd. 2, S. 130.

Dennoch lassen sich die zwei Bewegungen, die Theweleit im Zentrum des faschistischen Agierens sieht, nachverfolgen: „Zusammenfügen (in der Eigengruppe) zu Hierarchien; Abstoßen, was sich nicht einfügen läßt, also es töten.“⁶³⁴

3.1.4. Verführt, sich auszukrampfen

Gabriels Beispiele aus der *Anthologia Graeca*⁶³⁵ zeigen, dass Wort- und Bildstellung im Text zu einem Instrument werden, das den Leser in ein Wechselspiel von Spannung und Entspannung einbindet. Lesen und ästhetische Wahrnehmung überhaupt, soll sich in Abwandlung der berühmten Worte Goethes aus dem *West-östlichen Divan* im Austausch von „Pressen und Entladen“ vollziehen:

Im Athemholen sind zweyerley Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entläßt.⁶³⁶

In diesem Kontext fällt in dem von Gabriel gewählten Stilleben die Überreife der Früchte auf. Sie verlocken zum Verzehr, kurz sie strahlen ein maximales Moment des „Hingespantseins“ aus: Sie sind „aufgesprungene“⁶³⁷ Opfergaben vor ihrer Entladung.

Wieder zeigt sich die zyklische Struktur des Dialogs. Bereits im ersten Teil des Gesprächs war das Moment eines inneren Gespanntseins, eines rezipierenden Mitatmens im Verbund mit einem sich an alltägliche Erlebnisse knüpfenden rhizomatisch *fibrigen* Ich-Gefühl thematisiert worden. Doch während es dort um das „Hingespantsein“ des Lesers *auf* den Gegenstand seiner Imagination ging, das den vom Kunstwerk eingeschlossenen Atemraum eröffnete - die Lebenswurzeln, das Erlebnis des Lebens, das sich mit dem Text verbindet und „zwischen dem Einzelnen und dem verworrenen Dasein“ eine Harmonie herstellt⁶³⁸ - dreht sich hier die Richtung um: Es handelt sich um eine Spannung des Textes, beziehungsweise dessen symbolischen Materials, auf den Leser zu.

Der Leser (Hörer Clemens) wird von Gabriel in die gleiche Situation versetzt wie der Opfernde: So wie im Gleichnis das „im Dunkeln atmende, blutwarme“ Tier den Opfernden

⁶³⁴ Ebd., S. 126.

⁶³⁵ Griechische Anthologie: Anthologie lyrischer und epigrammatischer Dichtungen der alten Griechen. Unter Zugrundelegung der Friedrich Jacobs'schen Auswahl. Hg.: Edmund Boesel. Leipzig o.J. (Hofm. Bibl).

⁶³⁶ Goethe: Talismane. West-Östlicher Divan. In: Münchner Ausgabe Bd. 11.1.2, S. 12.

⁶³⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.82.

⁶³⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 24. Januar 1904. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.451.

aus einem Gefühl „bewölkter lebenstrunkener Sinnlichkeit“ heraus zum Opfer drängte, zum „Messerzucken“, so übernimmt jetzt die Beschreibung der „Früchte“ diese „Verführungskraft“. Die Formen verströmen eine „atemberaubende, sinnliche Gegenwart“⁶³⁹, während sie eine starke „fleischliche“, lebendige Qualität ausstrahlen.⁶⁴⁰ Die im Aufspringen begriffene Frucht spiegelt den Moment des Opfers vor dem Tod. Gerade weil es sich um noch nicht „angetastete“, noch nicht verzehrte „Gaben“ handelt, liegt darin eine ins Maximale gesteigerte inhaltliche Oberflächenspannung.

Der Leser braucht nur mimetisch der Spannung der Formen zu folgen: Der aufgesprungene „Grantapfel“, die „reifende Nuß, die schon ihr grünes Gehäuse sprengt“; sie alle drängen⁶⁴¹ den Leser zur Opferhandlung, die zugleich eine Formerborgung bedeutet. Hier wird er selbst zum Poeten: „Poesie ist Communizieren aus erborgtem Leib heraus“⁶⁴². Gleichzeitig wird der Leser zum Machthaber über das „poetische Organ“⁶⁴³. Im inneren Nachvollzug der ‚anatomischen Form‘ kann sich der Leser ihres Inhaltes, nämlich des ‚Fleisches‘ bemächtigen, während er zugleich der Verführung des Fleisches verfällt, wie Persephone Hades durch den Genuss der Granatapfelkerne.

In dem beständigen ‚Kommen-zur-Oberfläche‘⁶⁴⁴ werden, um in der Metapher des Granatapfels zu bleiben, die „tausend süßen Kerne“ der Texte und ihrer Symbole geöffnet. Es sei dabei auf die Analogie der Granatapfelkerne mit der *Anthologie* verwiesen, die Hofmannsthal indirekt in einer Notiz zum Gespräch aufstellt:

Edelsteine wirken gleich als zweite Potenz als symbolisch gewordene Naturprodukte so auch die durchs Alter zu Edelsteinen erkalteten Gedichte der Anthologie⁶⁴⁵.

Was diese „erkalteten Gedichte“ pneumatisiert ist ein inneres Nachempfinden der ihnen inhärenten „gespannten“ Materie.⁶⁴⁶ Eine Stelle aus den *Augenblicke[n] auf Griechenland* erläutert diese Erfahrung einer ‚intentionalen Spannung‘ des ‚geformten Materials‘, die in

⁶³⁹ Hofmannsthal: *Augenblicke in Griechenland. Die Statuen*. In: SW XXXIII, S.684.

⁶⁴⁰ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S.82.

⁶⁴¹ Insofern ist es interessant, dass es auch hier einen physikalischen Bezug gibt. Denn das Formelzeichen der Spannung ist U – abgeleitet vom lat. *urgere* (drängen, treiben, drücken).

⁶⁴² Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Notiz 10*. In: SW XXXI, S. 325.

⁶⁴³ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Notiz 9*. In: SW XXXI, S. 324 und Notiz 7, S. 324.

⁶⁴⁴ Parallel hierzu siehe Hofmannsthals Schilderung der *Augenblicke in Griechenland*, in denen die Entstehung der „Oberflächen“ der Statuen im Rezeptionsprozess als „Geheimnis der Form“ beschrieben wird: „Diese Oberfläche ist gar nicht da – sie entsteht durch ein beständiges Kommen zu ihr, aus unerschöpflichen Tiefen. Sie sind da, und sind unerreichlich. So bin auch ich. Dadurch kommunizieren wir.“: Hofmannsthal: *Augenblicke in Griechenland. Die Statuen*. In: SW XXXIII, S. 686.

⁶⁴⁵ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Notiz 5*. In: SW XXXI, S. 323. Vgl. Notiz 12: „Das Symbolische „Edelsteine“, diese antiken Gedichte sind für uns Gebilde, nicht geredet.“ Ebd., S. 325.

⁶⁴⁶ Die Distanz der Kälte (siehe hierzu Anm. 560) wird im inneren Nachvollzug überwunden.

Folge zu einer Spannung des Betrachters führt und den Blick in ein, mit Schuler gesprochen, „offenes Leben“ gewährt:

Wie schön sie sind! [die Statuen. Anm. R.S.] Ihre Körper sind mir überzeugender als mein eigener. Es ist in dieser geformten Materie eine tiefsinnigere Belehrung, als ich je von meinen Gliedern empfangen habe. Es ist eine Intention in ihr, so stark, dass sie auch mich spannt. Ich habe nie zuvor etwas gesehen wie diese Maße und diese Oberflächen. Schien nicht für ein Wimperzucken das Universum mir offen?⁶⁴⁷

Die Spannung soll sich also in den Körper des Rezipienten übertragen, um schließlich eine momentane Entkrampfung, beziehungsweise eine „Entladung“, um den Parallelbegriff aus dem *Gespräch* zu verwenden, auszulösen:

Ein Hauch das ist unendlich viel.
Es ist a) von außen her der ganze Frühling der uns anweht
b) von innen die mystische [Herv. d. Orig.] Handlung sich der Welt entladen.⁶⁴⁸

Hofmannsthal beschreibt diese Erfahrung eines im Lesen möglich werdenden sich „Auskrampfens“ in einem Brief an Jakob Wassermann vom 26. Februar 1903, also während der Arbeitsphase am *Gespräch*. Der Brief zeigt, dass Hofmannsthal in seiner Poetik des Hauchs nicht nur ein allgemeines Ideal von Dichtung und ästhetischer Rezeption formuliert, sondern zugleich eine Ästhetik entwirft, die seinen eigenen Erfahrungen geschuldet ist. Im Hinblick auf seine Lektüreerfahrung von Wassermanns *Alexander in Babylon* (1905)⁶⁴⁹ berichtet er von dem Gefühl, an einer „grenzenlosen Anspannung“ der Figuren teilgenommen zu haben, die schließlich in einem finalen Ausatmen, einer „erlösenden“ „Entkrampfung“ gemündet habe:

Ich denke doch, es ist Ihre bedeutendste Leistung. Ich wüßte keines Ihrer Bücher, in welchem ein so fortgesetzter starker Druck künstlerischer Anspannung von innen heraus durch die Materie hindurch fühlbar wird. [...] Sie scheinen die ungeheure Gestalt nicht sowohl zeichnen zu wollen, als uns in ihren inneren wirbelnden Herzensabgrund hineinzuworfen: ich fühlte mich teilnehmen an einer Anspannung, einer grenzenlosen Anspannung, einer so ungeheuern, dass sie von Zwecken und Zielen nichts mehr weiß, dass sie sich ausbrüllt, auskrampft, ausatmet wie der Krampf der Elemente – bis sie, entkrampft, ihren innersten Kern entblößt: das namenlose Wehgefühl, das alles [Herv. d. Orig.] menschliche Tun in sich birgt. So werden wir von dem dumpfen Druck dieses kaum mehr faßlichen Schicksals durch ein Aufblitzen des Symbolischen erlöst.⁶⁵⁰

Dieses „Ausbrüllen“, „Auskrampfen“ und schließlich „Ausatmen“ elementarer Spannung wird durch die symbolische Form möglich. Sie weist dem „Liquidien“⁶⁵¹ der Materie eine

⁶⁴⁷ Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. Die Statuen. In: SW XXXIII, S. 685.

⁶⁴⁸ Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte. Notiz 12 In: SW XXXI, S.326.

⁶⁴⁹ Wassermann, Jakob: *Alexander in Babylon*. Berlin: S. Fischer. 1905. Das Manuskript lag Hofmannsthal allerdings bereits 1903 vor.

⁶⁵⁰ Brief Hofmannsthals an Jakob Wassermann vom 26. Februar.1903. In: Hofmannsthal. Briefe 1900-1909. Wien: Bermann-Fischer 1937, S.103-104.

⁶⁵¹ Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. Die Statuen. In: SW XXXIII, S. 685.

Richtung und bringt damit das in den Formen und Begriffen enthaltene, kontrahierte Pneuma in Fluss. Diesen Vorgang beschreibt Hofmannsthal in Bezug auf *Die Statuen*⁶⁵² in den *Augenblicken auf Griechenland*: „Diese Materie da vor mir, sie ist nicht ernüchert, so fest sie scheint, es ist etwas Liquides an ihr, etwas Sehnsüchtiges, sie kommt irgendwoher und sie verrät, dass sie irgendwo hin will.“⁶⁵³

Die intentionale Spannung des Materials im Medium der Kunst (sei es Skulptur oder Text) löst also eine Überspannung des Körpers aus, die einer Entspannung zustrebt. Und eben dieser Moment der Entspannung (der Erschlaffung des Leibes, der totalen Erschöpfung) ermöglicht eine Spannung der Psyche. Dies ist dann der Moment, der den Körper von seiner „Schwere“⁶⁵⁴ erlöst und in dem sich die Seele „intentional“ „wie der wesenlose Regenbogen über den Sturz des Dasein“⁶⁵⁵ spannt.⁶⁵⁶

Der Eindruck der Kunst führt zu der Erfahrung einer Dehnung des Seins, einem „rhythmischen Weiterwerden der Atmosphäre“⁶⁵⁷. Es wird ein Wechselprozess ausgelöst, durch den „für ein Wimpernzucken“⁶⁵⁸ das Dasein in seiner ‚Offenheit‘ wahrnehmbar wird, das ‚Sein‘ ins ‚Seiende‘ hereinbricht.

3.2. Unter dem Anhauch der Masken der Elfenleib der Dichtung

Das in den „Früchten“ der Lamon-Passage eingeschlossene Pneuma, dessen intentionale Spannung den Leser zur Öffnung der Form drängt, kündigt von einem heroischen Ereignis in einem den Texten ‚präexistenten Raum‘. Hier beginnt eine Art doppelter Cursus. Die ‚Organschau‘ des Stilllebens zeugt für einen anderen geschlossenen Opferkreislauf, in dem der Dichter im Kampf mit der erhabenen Natur agiert.⁶⁵⁹

Die den Formen inhärente Spannung entspringt jener intimen Opferung, die bereits das Gleichnis dargestellt hat und die nun noch einmal durch Beispiele aus der *Griechischen Anthologie* wiederholt wird.

⁶⁵² Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. Varianten. 9 D⁴ III: Die Statuen. In SW XXXIII, S. 678-686.

⁶⁵³ Ebd., S. 685.

⁶⁵⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte SW XXXI, S. 82.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 76.

⁶⁵⁶ An dieser Stelle sei noch mal verwiesen auf Abschnitt: 1.3.3.5: „h“ in nuce: Coincidentia oppositorum. Bruno, Hamann, Hofmannsthal (besonders Anm. 234).

⁶⁵⁷ Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland. Die Statuen, In: SW XXXIII, S. 685.

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Das Prozessuale der „vollkommenen Gegenwart“ beruht auf einem abgeschlossenen Handlungsraum. Nur so kann sich das Ich im Rezeptionsprozess fibrig brechen. Vgl. Abschnitt Ein Hauch der Heimat

Gabriel: Und Niko, die Zauberin, opfert der Kypris den amethystnen Kreisel, umspinnen mit Fäden purpurner Wolle, den zauberkräftigen Kreisel, mit dem sie Männer heranzieht über das Meer, Mädchen hervorlockt aus der Kammer. Ein Mädchen setzt der toten Zikade, die zwei Jahre in ihrer Schlafkammer wohnte, ein Grabmal. Fischer ziehen das schwere Netz empor und finden einen vom Meer verschlungenen Mann, zur Hälfte verzehrt von Fischen. Und sie begraben ihn und die Fische mit ihm unter dem spärlichen Sand des Felsenstrandes; dass die Erde ihn ganz zurücknehme, begraben sie mit ihm die Fische, die ihn angenagt, die von ihm gezehrt haben. Eine schwellende Traube liegt auf dem Altar der Aphrodite, das Dankgeschenk für eine süße, gnädig gewährte Nacht, liegt da, überantwortet der göttlichen Gewalt, nackt, allein, und nicht mehr breitet die Mutter um sie die freundlichen Ranken, umschattet nicht mehr ihren nackten jungen Leib mit Blättern, die süß duften, voll lauen heimlichen Dunkels.⁶⁶⁰

Der Dichter wird hier zum Meister eines hermaphroditischen Maskenspiels: Er schöpft bukolische Geschlechtlichkeit als Gärtner Lamon, er wird zur phallischen Zauberin Niko, die dem Text ihren Kreisel opfert, mit dem von nun an der Leser an das Werk gebunden wird.

Aber der Dichter ist auch der im großen Uterus des Meeres ertrunkene Fischer, der aus der Reise ins Unbewusste wieder erwacht, den gordischen Knoten, der um seinen Körper geschlungen ist, löst und sich als Geliebter der Aphrodite wieder selbst ermächtigt. Hier zeigen sich Männerphantasien wie sie Theweleit folgendermaßen beschreibt:

Auf der Seite der Koppelung erotische Frauen/Wasser können wir jetzt [...] sehen, welche Frau es ist, die die bürgerlichen Männer mit der Entgrenzungssehnsucht in den Meeren, Quellen, Brandungen, Flüssen ihrer poetischen Produktionen haben fließen lassen. Es ist die entgrenzte reine Frau, die erotische „schmutzige“ bleibt auch hier ausgeschlossen. Das Wasser wird so zu einer ideologischen wie praktischen Waffe gegen die historische Möglichkeit sich befreiender Sexualität.⁶⁶¹

So wie die Poesie von ihrem Ausflug in die Natur und ihrer Begegnung mit dem „flimmernden Licht eines einzelnen Sternes“⁶⁶² über dem „zitternden Lichtabgrund im Westen“⁶⁶³ nichts anderes zurückbringt, so Gabriel, als den „zitternden Hauch menschlicher Gefühle“⁶⁶⁴, bringt nun im letzten Gesprächsabschnitt der Dichter aus seinen „heroischen“ Verwandlungen nichts anderes zurück, als die Sinnlichkeit magischer „Zauberworte“: Unter seiner „Medusenmaske“⁶⁶⁵ schöpft er den „Elfenleib“⁶⁶⁶ der Dichtung, die Form, durch deren

⁶⁶⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 82.

⁶⁶¹ Theweleit: Männerphantasien (1980) Bd. 1, S. 437.

⁶⁶² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 77.

⁶⁶³ Ebd. Hier handelt es sich mit Sicherheit um eine Referenz auf Nietzsches: Also sprach Zarathustra: „Vor Sonnen-Aufgang: O Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht- Abgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden./ In deine Höhe mich zu werfen – das ist meine Tiefe! In deine Reinheit mich zu bergen – das ist meine Unschuld!“ In: Nietzsche Werke. Werke in drei Bänden. (Hg.) Karl Schlechta. München: Hanser 1954. Bd. 2, S. 414.

⁶⁶⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 77.

⁶⁶⁵ Zur „Meduse“ vgl. Theweleit (1980) Bd. 1, S. 431. Siehe u.a. Hofmannsthal: Algernon Charles Swinburne. In: GW Reden und Aufsätze 1, S.146. Hierzu korrespondiert folgende Notiz 1 zu dem Fragment: Hebbels Eiland (1903): „Es giebt keine blossen Träume. Man muss nur stark genug sein, zu bannen, dann wird jede Landschaft (im weitesten Sinne) Realität, Drama.“ Hofmannsthal: Hebbels Eiland. Notiz 1 In: SW XXIX, S. 154.

⁶⁶⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 85.

Prisma der Leser schließlich das Wechselspiel von Spannung und Entspannung, Einatmen und Ausatmen erfahren kann. Es folgt einer Bewegung, die immer auch die Durchdringung eines Raumes des Todes (den der Dichter in seinem Cursus erfährt) und eines Raumes des Lebens (des Lesers) impliziert:

Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich. Ein Elfenleib ist es, durchsichtig wie die Luft, ein schlafloser Bote, den ein Zauberwort ganz erfüllt.⁶⁶⁷

Stellvertretend für den Leser setzt sich der Künstler der Gefahr des Alles-Ertastens, Alles-Erfahrens aus.⁶⁶⁸ Von seinem Ausflug in den „Abgrund der Welten“⁶⁶⁹ bringt der ideale Dichter jedoch noch „vor Sonnenaufgang“⁶⁷⁰ der „abgeleiteten Seele“⁶⁷¹ des Lesers eine ‚reine Sprache‘ zurück, die von jenen ‚heroischen Taten‘ kündigt, denen sich der Dichter im Außenraum ausgesetzt hat. Im Unterschied zu Zarathustra soll Hofmannsthals idealer Dichter nicht „auf den Füßen des Zufalls - tanzen“⁶⁷², sondern bereits vor Erscheinen des ‚Werks‘ das Werk des Opfers bestimmen und vollbringen. Die Bewegung des Dichters im anderen Raum, im anderen Cursus, ist es, die der Leser im Prisma der symbolischen Form zu erschließen hat: Es ist ein Opfertanz, ein *sacre du printemps*, den Hofmannsthal letztlich in die Tiefe eines jeden Werkes setzt: Der Tanz des (maskierten) Dichters mit dem „Ungeheuren“.

Die eigentliche Handlung hat also immer schon stattgefunden, lange bevor das Gedicht „im Leser seine Augen aufschlägt“⁶⁷³, oder anders formuliert: Das, was im Leser die Augen aufschlägt, ist das ‚göttliche Geschehen‘ in einem anderen Raum, hinter der Ikonostase des Gedichts.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Hofmannsthal: „Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen.“ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 138.

⁶⁶⁹ Hofmannsthal: „Gabriel: [...] laß sie aus Geisternähe, aus einer Höhe, die kein Adler kreisend erklimmt, dies Schauspiel in sich saugen –[...] wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!“ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 77.

⁶⁷⁰ s. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Vor Sonnen-Aufgang. In: Nietzsche Werke. Bd. 2 (Hg.) Karl Schlechta, S. 414 - 416.

⁶⁷¹ Hofmannsthal: „Es gibt so unendlich viel mögliche Gedichte als es wundervolle Abendeffecte giebt, Stimmen des Windes, heroische Attituden der Wolken und wie ungedichtet ist das alles: Die Menschenseele scheint abgeleiert, sucht man sie aber draußen so erkennt man die unerschöpflichen Möglichkeiten.“ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 13. SW XXXI, S. 326.

⁶⁷² s. Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Vor Sonnen-Aufgang. In: Nietzsche Werke. (Hg.) Karl Schlechta. Bd. 2, S. 416.

⁶⁷³ Hofmannsthal „Im Leser: da schlägt das Gedicht die Augen auf.“: Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 17. In: SW XXXI, S.331.

3.2.1. Die Flut ballen, die Bewegung entfluten

Das, was sich in der ‚anderen Sphäre‘ des Opfertanzes vollzieht, ist immer ein Doppeltes. Der Kampf des Dichters mit dem Ungeheuren ist nicht nur ein Opfer, sondern auch ein „Dienst der Liebe“. „Geheimnis der Form“ und „Geheimnis des Eros“ werden in eins gesetzt.

Genau deshalb kann die symbolische Form zur Passage einer mystischen Welterschließung werden:

Der Inhalt dieser schönen Formen ist eine heiße und tiefe Erotik, ein Dienst der Liebe, so tiefastend, mit solchem Reichtum der Töne, so mystischer Eindringlichkeit, dass er im Bilde der Liebesrätsel die ganzen Rätsel des Lebens anzufassen scheint.⁶⁷⁴

Der Opferakt bedarf des vollkommenen Einswerdens mit dem Erhabenen: Der „vom Meer verschlungene Mann“⁶⁷⁵ wird gemeinsam mit seinem Henker geborgen.

Im Rückblick auf Bruno hieße dies: Erst als ‚Verschlungene‘ sind Diana und Actaion das wahre Eine und Seiende:

Daher rühmt der Schwärmer sich, Beute der Diana geworden zu sein, der er sich ergab; um deretwillen er sich für einen beseligten Gatten schätzt und für einen glücklichen Gefangenen, der keine andern Menschen oder selbst Götter mehr zu beneiden brauche, der ein Ziel erlangt hat, das unmöglich von einer anderen Natur werden kann [...].⁶⁷⁶

Nur derjenige, der einmal ganz das ‚Andere‘ wird, in die „Blutwärme“ des eigenen oder in die ozeanische Kälte des Ungeheuren, die *terra incognita*, untertaucht, kann, wie es Hofmannsthal an einer Stelle in Bezug auf das Narcissusmotiv beschreibt, die „Welt dafür empfangen“:

Endlich ertrinken in dem spiegelnden Dasein, die Seele hergeben, die Welt dafür empfangen, welch ein Gastmahl des Lebens, welche Grotten des lebensbeherrschenden Traums, welch ein Garten der Erkenntnis.⁶⁷⁷

Gerade aus dieser Erfahrung heraus wird es dem Künstler möglich, den ‚Eindruck‘ der Natur als ‚Ausdruck‘ ins Werk zu bringen. Er schafft dem unbegrenzten Pneuma des „Göttlichen“ einen Rahmen. Dem Druck des „Ozeans“⁶⁷⁸ ringt er eine Form ab.

⁶⁷⁴ Hofmannsthal: Algernon Charles Swinburne. In: GW Reden und Aufsätze I, S. 147.

⁶⁷⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 82.

⁶⁷⁶ Bruno: Eroiçi furori oder Zwiegespräche vom Helden und Schwärmer. (Hg.): Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1898: 2. Teil, Dialog II, S. 213-214. Vgl. außerdem: Abschnitt Eroiçi furori im synthetischen Atemraum und Anm. 679.

⁶⁷⁷ Hofmannsthal: Undatierte Tagebuchaufzeichnung 1895-96. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 410 Referenz auf Adrians *Garten der Erkenntnis*. Der Satzesatz über den namenlosen Fürsten lautet dort: „Er starb, ohne erkannt zu haben.“

⁶⁷⁸ Insofern schafft er die Möglichkeit für einen Druckausgleich, „Freie Energie“ wird verfügbar. Das Motiv des Druckes, von dem die Dichtung befreit, der jedoch zugleich zur Bedingung der Möglichkeit dichterischen Schaffens wird, findet sich auch in *Der Dichter und diese Zeit*. Dieser hat „[...] zu schaffen in jeder Sekunde,

Den „Seemann hat seine Geliebte, die See, getötet“, wie es Hofmannsthal seinem Freund Karg von Bebenburg im September 1894 schreibt:

Es ist also eigentlich gar keine Allegorie, wenn man sagt, einen Seemann hat seine Geliebte, die See, getötet: und so ist alles wahrhaft Poetische nur ein verschleierter Ausdruck für eine sehr tiefe Wahrheit und wenn man tief bohrt, schwindet die Bildlichkeit. Dass aber alle, alle Dinge im Dasein (die Menschen mitgerechnet) auf einander zu beziehen, [...] das mit der Seele zu spüren [Herv. d. Orig.], nicht mit dem Verstand, das nenn ich ungefähr das Begreifen des Lebens.⁶⁷⁹

Dieser zweifache Kontakt in einem ‚anderen Raum‘, die Wandlung von Eros in Thanatos, macht schließlich den transzendentalen Rhythmus des Werkes, seinen ‚Takt‘ aus. Eben darin liegt dann die „Steigerung der Magie“ durch den Dichter: Wenig später wird es Clemens im Gespräch über Goethe sagen: „In den Euphrat kühn zu greifen, die Flut in den Händen zu ballen, das war ihm Dichten.“⁶⁸⁰ Eine Aufzeichnung vom 14. Juli 1895 enthält bereits diese Vorstellung einer Formung des ‚Ungeheuren‘, die dann im *Gespräch über Gedichte* seine eloquente Ausformulierung findet:

Lebensweg. Steigerung der Magie darstellen. Auf der höchsten Terrasse eritis sicut Deus, fähig aus allem etwas zu machen, denn für Gott, der die Welt ist, ist keine Bildung schlechter Stoff. Dies so ausdrücken: der so weit Gestiegene greift mit Fingern in die Erde, wie durch Wasser, Wasser aber ballt sich ihm wie Kristall,⁶⁸¹ Fernes zieht er heran⁶⁸² (Menschen und Tiere durch eine Allee heran), schwebt in der Luft Früchten zu⁶⁸³, liegt im Rasen wie am Rücken schwimmend; Vergangenes zieht er an sich; tief ergreift ihn die Idee der Bewegung (Beispiel: wie die Schlange links, der Engel rechts gegeneinander harmonisieren auf dem Sündenfallsbild von Michelangelo, solche Visionen hat er fortwährend), auch fortwährend enthüllen ihm seine eigenen Bewegungen ihre großen Architypen [sic, Herv. d. Orig.].⁶⁸⁴

Diese Passage weist auf eine sehr wichtiges Moment hin, nämlich auf die immer schon in den ‚Formen‘ versteckte ‚Opfer-Bewegung‘: „Vergangenes zieht er an sich; tief ergreift ihn die Idee der Bewegung.“ Die „mythischen Erzählungen“ beherbergen vor allem eine Art „Ur-

mit jedem Pulsschlag, unter einem Druck, als liege der Ozean über ihnen, zu schaffen, [...]“: Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SWXXX III, S. 143.

Ebenso Elektra, die bevor sie den „Reigen anführen kann“, das Gefühl hat, „Ich kann nicht, der Ozean, der ungeheure,/ der zwanzigfache Ozean begräbt/ mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich/ nicht heben!“ Siehe: Hofmannsthal: Elektra. v. 1207-1218. In: SW VII, S. 110.

⁶⁷⁹ Brief Hofmannsthal's an Karg von Bebenburg vom 27. September 1894 In: BW Karg Bebenburg, S. 58. Zuvor heißt es in demselben Brief: „Dasselbe Meer, das Dich einmal zufällig töten kann, gibt Dir fortwährend etwas minder Reales als den Tod, etwas mehr gleichnishafte und doch sehr großes: die wechselnden Schwingungen der Seele, die sein wechselndes Bild in Dir hervorruft.“ Ebd, S. 58.

⁶⁸⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 84. Dies stellt zugleich eine Referenz auf Goethes „Lied und Gebilde“ aus dem *West-östlichen Divan* dar, in dem die 2. Strophe lautet: „[...] Aber uns ist wonnereich/In den Euphrat greifen/Und im flüss'gen Element/Hin und wider schweifen.“ Goethe. Weimarer Ausgabe Abt. I.6, S. 22

⁶⁸¹ Schon hier die Anspielung auf Goethes „Lied und Gebilde“.

⁶⁸² Diese Funktion übernimmt im *Gespräch* der Kreisel der Kypris.

⁶⁸³ Wie der „Gärtner Lamon“, siehe: SW XXXI, S. 82.

⁶⁸⁴ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 14. Juli 1895. In: Aufzeichnungen (Hg.): Herbert Steiner (1959), S. 125; bzw. in: GW Reden und Aufsätze 3, S. 405-406. Dieselbe Notiz ist auch Hofmannsthal's *Eine Novelle deren Held sich sucht...* als Notiz 2 zugeordnet. In: SW XXIX, S. 48-49.

Bewegung“, in einem dem Gedicht „prä-existenten“ Raum. Diese Bewegung hat der Leser zu entschlüsseln. Die eigentlich „Steigerung der Magie“, das wird Gabriel im Folgenden erklären, bedeutet nicht nur die „Flut in den Händen zu ballen“, wie es Clemens an Goethe bewundert, sondern umgekehrt, den „geformten Gedanken“ zu pneumatisieren, die erstarrte Bewegung in Fluss zu bringen.

3.2.2. Lesend den Hauch ertasten, das „göttliche Pneuma“ befreien

Gerade im Hinblick auf die Möglichkeit dieses Bewegungsnachvollzugs im Lesen gewinnt das Bild des Zauberkreisels der Kypris, mit dem Gabriel den „Cursus“ der Dichtermasken beginnt, besondere Bedeutung:

Und Niko, die Zauberin, opfert der Kypris den amethystenen Kiesel, umspinnen mit Fäden purpurner Wolle, den zauberkräftigen Kiesel, mit dem sie Männer heranzieht über das Meer,⁶⁸⁵

Dieses Bild des amethystenen Zauberkreisels, umspinnen mit den Fäden purpurner Wolle, wiederholt die kreisende Suchbewegung des Opfernden im „wolligen Vliess des Widders“ auf einer neuen „erkalteten“ Ebene.

Die Bewegung des Opfernden, der sich im Tasten, im ‚leiblichen Sehen‘, das ‚eigene‘, fremde Pneuma erschließt, hat sich im Text verselbständigt, ist im Symbol geronnen und Form geworden. Der „amethystene Kiesel“⁶⁸⁶ wird zum *Icon* dieser zentralen Geste. Er lässt sich als ‚absolutes Symbol‘ des Opferaktes lesen.

So wie der „zauberkräftige Kiesel“ mit seinen „Purpurfäden“ die Männer über das Meer zu sich heranzieht und bannt, so soll das Symbol den Leser „verführen“ und durch das Meer der Texte wie der Natur zu sich heran und in seinen Bann ziehen: „Bücher verlocken. [...] Das Buch ist da und in ihm der Inbegriff der Weisheit und der Verführung.“⁶⁸⁷

Im Quelltext, auf den Gabriel sich im Gespräch bezieht, tritt diese verführende Zaubervirkung des Kreisels noch stärker hervor: Dieser „Kiesel der Niko“, der schließlich jenes „Hingespantsein“ des Lesers bewirkt, das ihn in Folge ‚überspannt‘ und so in die entladende Opferhandlung mündet, ist das Symbol der eingeschlossenen Bewegung. Die im

⁶⁸⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 82.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 144

Symbol eingeschlossene „Fiber“, der Faden, führt den Leser über einen ‚Weg des Begehrens‘ zur ‚Dechiffrierung‘ der im Symbol eingeschlossenen Geste.⁶⁸⁸

„Der Kreisel der Kypris“ ist textimmanent semantisch dreifach determiniert: Er ist (1) Zeichen der berührenden, erotisierenden Wirkung des argumentativ dem Tierkörper entspringenden Symbols, (2) ein Symbol des rituellen Tötungsaktes und (3) Symbol des dazugehörigen Tötungsinstruments der *femme tentaculaire*.⁶⁸⁹

Von hier aus wird die Translationslinie, die diese Poetik anstrebt, sehr klar. Die Kette lässt sich folgendermaßen beschreiben: Der Dichter tastet in die Natur. Dieser Tastbewegung entspringt die erotisch tödliche Umarmung mit dem Erhabenen, deren Folgen die Organgabe im Text das Symbol ist. Dem ‚führenden Blick‘ des Dichter-Narciss in die Natur entspringt das Werk als Spiegel seiner Ohnmacht und „Angstlust“⁶⁹⁰. Es wird zum Zeugen der Einswerdung mit dem pneumatischen Material und der anschließenden Ermächtigung des Dichters. Der Leser geht diesen Weg „sinnlich, unbewusst“ zurück: Das Symbol greift ihn gemäß dem Kreisel der Kypris auf einer Ebene der „Verführung“ an. Im sinnlich unbewussten Zurücktasten oder Nachtasten des im Vorfeld der Textproduktion (auf einer ihm angedachten mythischen Ebene) stattgefundenen Ereignisses kommt es zur Erschließung des ‚Ur-Sprungs‘:

Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewusst, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders.⁶⁹¹

Hier zeigt sich, dass das Symbol im Text eine ‚gefrorene Bewegung‘ darstellt. Wenn also der Leser gegenüber dem Text eine ähnliche Opferhandlung vornimmt wie der Dichter vor dem Text, nämlich die Form ertastet und diese in der Aneignung für sich öffnet, befreit der Leser

⁶⁸⁸ Es ist in diesem Zusammenhang meiner Ansicht nach sehr wahrscheinlich, dass sich die Referenz auf den Kreisel der Kypris, nicht allein auf die *Anthologia Graeca* bezieht, sondern Hofmannsthal ebenso die unter dem Titel *Classische Blumenlese* von Eduard Mörike herausgegebenen Idyllen Theokrits bekannt waren. Mörike, Eduard (Hg.): *Classische Blumenlese*. Eine Auswahl von Hymnen, Oden, Liedern, Elegien, Idyllen, Gnomen und Epigrammen. Der Griechen und Römer nach den besten Verdeutschungen, theilweise neu bearbeitet mit Erklärungen für alle gebildeten Leser. Erstes Bändchen. Stuttgart, 1840. Somit wäre die inhaltliche Kontrastsetzung von antiker zu gegenwärtiger Poetik noch stärker hervorgehoben. Georges *Nach der Lese* stünde im Vordergrund zur *Classischen Blumenlese* im Hintergrund. Bei Theokrit findet sich als siebte Idylle, von Mörike übrigens als „kleines dichterisches Gemälde“ angekündigt (S.86), eine Formel der Zauberin, die sich mehrfach wiederholt: „Rolle mir Kreisel wieder zurück zu dem Hause den Jüngling“. (S.114f) Dem Zauberwerkzeug wird demnach eine Formel zur Seite gegeben. Im Quelltext sichert diese Zauberformel, mit der der Jüngling Delphis (der übrigens als androgyn beschrieben wird) beschworen wird, eine zyklische Struktur. Formell erhält das inhaltliche Bildsymbol (Kreisel) einen analogen Ausdruck (Formel). Mit Hofmannsthal ließe sich diese Formel als strukturell wiederkehrende „erotische Form“ verstehen. Indem Hofmannsthal selbst die gleichen Bilder in immer neuen Variationen in seinem *Gespräch* wiederkehren läßt, wendet er das gleiche Sturkturprinzip an. Er umwindet „seinen“ Kreisel mit immer neuen „purpurnen Fäden“. Die Bewegung des Opfernden ist nur ein Beispiel dafür.

⁶⁸⁹ Zu dem in der Zeit Hofmannsthals beliebten Motiv der *femme tentaculaire* siehe: Schorske, Carl E.: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Random House 1981, S. 223-225; bzw. Kapitel 5: Gustav Klimt: *Painting and the Crisis of the Liberal Ego*.

⁶⁹⁰ Theweleit (1980) Bd. 1, S. 247.

⁶⁹¹ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 80.

somit immer auch eine Bewegung, es gilt: „Tief ergreift ihn die Idee der Bewegung [...] fortwährend enthüllen ihm sein eigenen Bewegungen ihre großen Architypen [sic].“⁶⁹²

Lesen erzeugt eine hypnotische Regression, die sich in einer inneren Bewegung entlädt, einem lustvoll erlebten ‚Sich-Aushauchen‘.

Insofern beinhaltet der ideale Text nicht nur einen fremden Korpus, den sich der Leser erborgern kann, und durch dessen Lunge (das Symbol) der Leser den Hauch des Außen (der Natur) einatmen kann, sondern der Text hält durch die im Symbol immer schon enthaltene Handlung, zugleich eine fremde Bewegung, bereit, die der Leser für sich zu erschließen hat. Im Leseprozess wird die Form dynamisiert und schließlich ihr pneumatischer Inhalt, der aber zugleich ein bewegter Inhalt ist, freigesetzt. Das in den Worten „versiegelte“, „göttliche Pneuma“ wird geöffnet.⁶⁹³

3.2.3. Offenen Mundes den Hauch tanzen (Sprachkritik)

Die eigentliche „Erkenntnis der Form“, die diese ‚Poetik des Hauchs‘ anstrebt, liegt demnach darin, über den Text zu einer ‚Ur-Bewegung‘ zurückzukehren, einen Ursprung zu finden, von dem aus ein „erster Atemzug“ und zugleich ein „taumelnder Tanz“ möglich wird:

An dieser Stelle sei nochmals an Hamanns *Aesthetica in nuce* erinnert:

Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerey, – als Schrift: Gesang, – als Deklamation: Gleichnisse, – als Schlüsse: Tausch, – als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen; und ihre Bewegung, ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillschweigen des Nachsinns oder Erstaunens saßen sie; – – und thaten ihren Mund auf – zu geflügelten Sprüchen. [...]Wagt euch also nicht in die Metaphysick der schönen Künste, ohne in den Orgien und Eleusinischen Geheimnissen vollendet zu seyn. Die Sinne aber sind Ceres, und Bacchus die Leidenschaften; – alte Pfliegeltern der schönen Natur.⁶⁹⁴

Ich habe bereits im Hinblick auf die Bezüge zwischen Hofmannsthals und Hamann auf die Verbindung dieser Passage zu der Handschrift 2 H² sowie 3 H³ des *Furcht* Dialogs, der dort unter dem Titel: *Die Tänzerinnen*⁶⁹⁵ geführt wurde, hingewiesen. Im Verbund mit dem letzten Teil des *Gesprächs* erschließt sich, was Hofmannsthal daran fasziniert haben muss, nämlich die Idee einer in der Poesie eingeschlossenen Bewegung, über die nicht nur die Erfahrung

⁶⁹² Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 14. Juli 1895. In: Aufzeichnungen (Hg.): Herbert Steiner (1959), S. 125; bzw. in: GW Reden und Aufsätze 3, S. 405-406, siehe auch: SW XXIX, S. 49.

⁶⁹³ Hofmannsthal: Tagebuchaufzeichnung vom 6. Oktober 1893: In: Aufzeichnungen (Hg.): Herbert Steiner (1959), S. 105-106; vgl. Anm. 20.

⁶⁹⁴ Hamann: *Aesthetica in nuce* In: N II, S.201.

⁶⁹⁵ Hofmannsthal: *Furcht*. Varianten. 3 H³ (7-9. Juli 1906). In: SW XXXI, S. 383-384. Handschrift 2 H² In: SW XXXI, S. 382 (Vgl. Abschnitt: 1.3.3.1 Korrespondenzen. Taumelnder Tanz und der Othem in der Nase).

einer idealen Koinzidenz der Gegensätze möglich wird, sondern zugleich eine Anamnese ursprünglicher (non-verbaler) Welterfahrung. Im Medium der Poesie kann diese Bewegung im Präsentischen eine *Arché* aufscheinen lassen, die dem „heimatlos“ gewordenen Ich⁶⁹⁶ eine neue Heimat schenkt, nämlich eine Gebärdensprache und einen dynamischen Raum:

Ihr ganzes Leben mündet in diesen Tanz; sie haben keine Scheu und Furcht vielmehr die ungeheuerste Furcht haben sie 7 Tage und Nächte sitzen sie vorher auf einer Matte – aber im Augenblick wo sie tanzen ist alle Furcht in ihnen drinnen, auch alle Mütterlichkeit und alle Wahl, [Herv. d. Orig.] dass sie alle zusammen sind: sie sind das Gebären der Insel. Wir wenn wir tanzen ist es um einem Lust zu machen. Später: sie opfern ihr erstes Kind⁶⁹⁷

Dieser Tanz, der, wie die Analyse des *Gesprächs* zeigt, im Symbol eingeschlossen ist, kreierte einen ‚utopischen Ort‘ der Poesie. Wer ihn nachvollzieht, „gebiert“ im Lesen, wie es der *Furcht*-Dialog entwirft, eine „Insel“, einen „heterotopen Raum“.

Der „Ozean“, in dem der Dichter für den Leser ertrunken ist, um ihn zur Form „ballen zu können“ und dessen „Last“⁶⁹⁸ Elektra trägt, um den „Reigen“ anführen zu können, kann im Nachvollzug der Poesie von innen neu aufgebaut werden. Im Lesen und Dichten entstehen spiegelnde dynamische Bewegungsräume.

Doch sowohl diese Spiegelung als auch der Nachvollzug der im Prisma des Textes eingeschlossenen Bewegung kann immer nur über das Opfer zu Stande kommen. Das zeigt der Hinweis: „Später: sie opfern ihr erstes Kind“⁶⁹⁹. Erst das Opfer des „Naiven“⁷⁰⁰ schenkt der Gemeinschaft die Möglichkeit einer symbolischen Feier „neuer“ Naivität:

„Im Höchstvergeistigten noch ist es die Naivität, das irrational Körperhafte, wodurch das Geistige Bestand hat.“⁷⁰¹ Dieser Bestand des „Geistigen“ wird bei Hofmannsthal über die Sakralisierung der irrational körperlichen Sprach-Bewegung seiner Kunst gesichert.

Man könnte sich gedankenexperimentell vorstellen, dass die ins Kleinste kontrahierte Bewegung, der „Augenblick wo sie tanzen“ und in dem die „Insel“ geboren wird - nämlich das ‚Exil‘, das die Dichtung durch ihre ‚pneumatische Qualität‘ darstellt - ein meditierendes

⁶⁹⁶ Hofmannsthal: „Was die Freunde nach des Verfassers Tod (1881) von diesem Testament der Öffentlichkeit übergeben haben, ist die Leidensgeschichte eines gespaltenen Ich, eines „der in sich selbst heimatlos geworden ist“ (Ola Hansson, „Parias“).“ Hofmannsthal: *Tagebuch eines Willenskranken*. In: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. (Hg.): Rudolf Hirsch. Zweiter Band. S. 279-281; (= GW Reden und Aufsätze 1, S. 115).

⁶⁹⁷ Hofmannsthal: *Furcht*. Handschrift 2 H²: In: SW XXXI, S. 382.

⁶⁹⁸ Hofmannsthal: *Elektra*. In: SW VII, S. 110.

⁶⁹⁹ Hofmannsthal: *Furcht*. Handschrift 2 H²: In: SW XXXI, S. 382.

⁷⁰⁰ An Karg zu Bebenburg schreibt Hofmannsthal am 18. Juni. 1895 „Wenn man sich in sich selber verliebt und über dem Anstarren des Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narciß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen, wie kleinen Kinder, die träumen sie fallen durch den Ärmel im Paletot des Vaters in das Märchenland hinein, zwischen dem gläsernen Berg und dem Froschkönig seinem Brunnen. „In sich selbst verliebt“, ist mein Halt ins Leben, oder wohl auch in Gott, wie man will.“ In: BW Karg von Bebenburg, S. 83.

⁷⁰¹ Hofmannsthal: *Buch der Freunde*. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 265.

Atmen ist. In der Stille des Kunstwerks⁷⁰² vollzöge sich ein *hesychastisches Gebet*, das darin kulminiert, „die Luft mitten im Herzen“ zu erfahren; „sich selbst ganz in Licht getaucht.“⁷⁰³

Von hier aus muss jedes Vibrieren, Zittern⁷⁰⁴, Flimmern⁷⁰⁵ zum Schauspiel werden, kann gelten, wie Hofmannsthal notiert: „Ein Hauch ist ein Gedicht und als solches heiligste Handlung“.⁷⁰⁶

Dabei muss es allerdings, wie es Blanchot in *Le rire des dieux* (1965) beschreibt, zu einer Zerstreuung und Ursprungslosigkeit kommen. Nun gilt in Wahrheit: „Es gibt kein Original mehr, vielmehr ein ewiges Flimmern, in dem sich im Glanz der Abkehr und der Wiederkehr die Ursprungslosigkeit zerstreut.“⁷⁰⁷

Das ‚organische Wort‘, das Symbol, wird bei Hofmannsthal zum Ort des Transits, der zwischen einem „paradiesischen Zustand“ und der „Metaphysik der schönen Künste“ vermittelt. Das Symbol führt zurück zu einem „taumelnden Tanz“, zu einer ihre Ursprungslosigkeit verdrängenden „Ursprungsstimmung“, von der aus die eigene „Seelenlandschaft“⁷⁰⁸ neu entworfen werden kann.

Lesen, so die Hoffnung, führt zu dem zurück, was Hamann das „Wissen um die eleusinischen Geheimnisse“ nennt:

Wagt euch also nicht in die Metaphysick der schönen Künste, ohne in den Orgien und Eleusinischen Geheimnissen vollendet zu seyn.⁷⁰⁹

⁷⁰² „Ein gutes Kunstwerk muß in seinem Innern die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren: [...]“ Hofmannsthal. Undatierte Aufzeichnung ca. zwischen 1897-1899. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 426.

⁷⁰³ Beim Hesychasmus handelt es sich um eine idiorhythmisch gelebte mönchische Frömmigkeit der Ostkirche wie sie u.a. der Mystiker Symeon (gest. 1022) entwickelte und die ihren Höhepunkt im 14. Jh. fand. Die Gebetsmethode umfasst eine bestimmte Atemtechnik in Verbindung mit dem Jesusgebet: „In dem Augenblick, in dem der Geist den Ort des Herzens gefunden hat, versteht er, was er bisher nie erfahren hat. Er erblickt die Luft mitten im Herzen und sich selbst, ganz in Licht getaucht.“ Zitiert nach: Hage, Wolfgang: Das Christentum im frühen Mittelalter (476-1054). Vom Ende des weströmischen Reiches bis zum west-östlichen Schisma. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1993, S. 26.

⁷⁰⁴ Siehe: Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 77, 1-2: „zitternde Wipfel der Bäume“, „zitternder Hauch menschlicher Gefühle“ (77, 7), „das flimmernde Licht eines einzelnen Sternes“ (77,4-5).
⁷⁰⁵ Ebd., S. 77, 4-5.

⁷⁰⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 12. In: SW XXXI, S. 326.

⁷⁰⁷ Blanchot, Maurice: *Le rire des dieux* in: *Nouvelle Revue Française*, Juli 1965. Zitiert nach Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink. 2007, S. 164.
Das Pneumatische zerstört paradoxerweise bei Hofmannsthal also das Auratische im Sinne Benjamins, das bei diesem an Originalität geknüpft wird. Die ‚Originalität‘ liegt bei Hofmannsthal im künstlich erzeugten Ursprungsmythos, das Auratische in der ‚Emanation‘ des Kunstwerks, sowie der persönlichen Öffnung seiner ‚pneumatischen Gefängnisse‘. Zum Aura Begriff vgl. Anm. 842

⁷⁰⁸ Hofmannsthal: „Dass es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrechen, die unermesslich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist. Und dennoch entstehen solche Gedichte ...“ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 86.

⁷⁰⁹ Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: N II, S. 201.

Hofmannsthal fasst dieses Leseideal einer Teilhabe an einer „zerrüttenden und stummen inneren Orgie“ am klarsten in seiner Rede *Shakespeares Könige und große Herren*:

Um den Leser Shakespeares war es Ihnen zu tun, um einen, von dem Sie jene „ganz bestimmte Produktivität“ voraussetzen und fordern dürften; und mir ist, wenn ich Ihre Nachsicht nicht verscherzen will, so darf ich Ihnen von nichts sprechen als von dem, was eine Lust ist und eine Leidenschaft, eine bewußtlos empfangene Gabe, eine angeborene Kunst vielleicht wie Flötenspielen oder Tanzen, eine zerrüttende und stumme innere Orgie: vom Lesen Shakespeares.⁷¹⁰

Es ist wichtig zu betonen, dass das Symbol bei Hofmannsthal keine Choreographie enthält. Stattdessen transportiert es einen Zustand, belebt eine (individuelle) Expression, ein Tasten, eben einen „taumelnden“, mithin unbestimmten Tanz. In dieser Unbestimmtheit wäre wieder eine Analogie zum Hauch gegeben. Aus dem hypnotischen ‚Wiedererleben‘ eines Gefühls, aus einem Tasten ins „heimliche Dunkel“, welches jedoch das Gewaltpotential des Tötungsaktes beherbergt, entsteht eine ‚eurythmische Bewegung‘.

Von hier aus kann sich der Leser eine über „Hauche interim atque iterim“⁷¹¹ rhythmisierte Bewegungssprache neu aufbauen. Intendiert wird durch Sprache eine Befreiung von Sprache. Die Lyrik des Hauchs versucht Lesen als Akt immanenter Sprachkritik zu formulieren. Was Mauthner fordert, nämlich: „Auch die Sprache muss sterben können, wenn sie noch einmal lebendig werden will“,⁷¹² versucht das *Gespräch* über den Umweg des Opfergleichnisses umzusetzen. Diese „Selbstbefreiung“⁷¹³ von Sprache im Medium der Sprache mündet bei Hofmannsthal in Bewegung und schließlich in einem Konzept von Tanz, der nur noch Seelenbewegung ist, also nicht nur eine Sprache jenseits des Verbalen, sondern zugleich eine Bewegungssprache jenseits des Figurativen. Im Kontext zu *Furcht* notiert sich Hofmannsthal in dem Buch: *La Volonté de Métamorphose*⁷¹⁴ folgende Randnotiz: „Verteidigungsschrift: warum Tanz gesucht; nicht befremdend, ein Moment der Sprachkritik!“⁷¹⁵

Interessanterweise handelt es sich hier nur noch um einen minimalen Tanz der Regungen und Berührungen.⁷¹⁶ Konzeptuell wird hier über die Ebene der Poesie vorbereitet, was der sogenannte „postmoderne“ Tanz der 1960er Jahre bis in die Gegenwart fortführt.⁷¹⁷

⁷¹⁰ Hofmannsthal: *Shakespeares Könige und große Herren*. In: SW XXXIII, S. 77.

⁷¹¹ „Ein Hauch das ist unendlich viel. [...] ein Hauch ist ein Gedicht und als solches heiligste Handlung. Hauch kommen bei Goethe interim atque iterim vor.“ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 12. In: SW XXXI, S. 326. Das ist dann eine Hauch-Sprache im Rhythmus des Opfers.

⁷¹² Mauthner, Fritz: *Sprache und Psychologie*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung. 1901, S. 657.

⁷¹³ Ebd.: „Die Kritik der Sprache muß Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren.“

⁷¹⁴ Baruzi, Joseph: *La Volonté de Métamorphose*. Paris: Grasset, 1911.

⁷¹⁵ Hofmannsthal. Eintrag auf S. 202 des Bandes: Baruzi, Joseph: *La Volonté de Métamorphose*. Paris: Grasset, 1911. zitiert nach : Hofmannsthal. *Furcht*. Erläuterungen. In: SW XXXI, S.378.

⁷¹⁶ Hofmannsthal befindet sich hier in großer Nähe zu Mauthner, der 1901 schreibt: „Jede wirkliche Sprachäußerung ist eine Bewegung. [...] Wenn ein Mensch deutlich und distinkt ein Wort denkt [...] so ist damit [...] ein Bewegungsgefühl verbunden, welches bei sehr bewusstem Denken bis zu einem

3.3. Kelterfest. Im Taumel der Zeremonie

Wenn Gabriel im *Gespräch* als letzten Ausschnitt aus der *Anthologia Graeca* die Beschreibung eines Kelterfestes wählt, dessen Tänze schließlich Aphrodite zur Erscheinung bringen, so lässt sich dies als bildliche Umsetzung eines geglückten Lese-Erlebnisses deuten:

Die, welche keltern, fühlen sich wie die Götter. Es ist ihnen, als wäre Bacchus mitten unter ihnen beim nächtlichen Werk. Als stampfte er neben ihnen, das lange Gewand hinaufgenommen bis übers Knie, im roten Saft, dessen Hauch schon trunken macht. Gleichzeitig sind sie Badende und Tanzende: [...] Da schlug jeglichem höher die Brust, und keiner von uns war,/Welcher dem Bacchus nicht und Aphroditen erlag./ Im dunstigen Dunkel, unter Schreien, unter taumelndem Fackelschein, unterm Sprühen des Blutes der Traube, ist auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren [...] ⁷¹⁸

Dieses Fest ist das Pendant zu dem namenlosen Tanz Elektras, die die Gemeinschaft der Anderen, und das sind eben die Leser oder Zuschauer, zum ‚Keltern‘ der Formen, zum bewegenden Nachempfinden, aufruft. Als Zauberin und Larve des Dichters generiert sie, „begraben vom Ozean“ und der Erfahrung der Schwere ⁷¹⁹, aus einer inneren Gegenbewegung heraus mädalische Tänze:

Schweig und tanze. Alle müssen
herbei! hier schließt euch an! Ich trag die Last
des Glückes, und ich tanze vor euch her.
Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:
schweigen und tanzen! ⁷²⁰

Diese „Wonne des ungehemmten Zueinander (Entscheidende Prädilektion, worauf Glückseligkeit beruht,)“ ⁷²¹ wie Hofmannsthal in einer Notiz 1911 über den Tanz schreibt, erfordert den „partiellen Tod die Wurzel des Lebens“ ⁷²² im Zentrum des Rituals.

In Elektras Schreiten wird das letzte Zucken ⁷²³ des „Opfertieres“ ⁷²⁴, das bereits Kadaver geworden ist, aufgehoben. „Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester“ äußert Elektra

Fühlbarwerden dieses Bewegungsgefühls sich steigern kann. [...] Noch einmal: wo die Sprache wirklich ist, da besteht sie aus Bewegungszeichen.“ Mauthner (1901), S. 186.

⁷¹⁷ Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen der ‚kritischen‘ Erkundung des Bewegungs- und Körpermaterials des Gegenwartstanzes in Hofmannsthal's Rezeptionsästhetik, die sich als *minimal dance* vollzieht, wären in einer eigenen Arbeit zu untersuchen. Stichworte: Abwendung von einem expressionistischen „Ausdrucks“-Tanz, von der Starre des in ein äußeres Koordinatenkreuz eingefügten Balletts, Entwicklung stattdessen vom Index zu einer Erfahrung des Implex (siehe Ausblick dieser Arbeit).

⁷¹⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁷¹⁹ „Ich kann nicht, der Ozean, der ungeheure,/ der zwanzigfache Ozean begräbt/ mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich/ nicht heben!“ Siehe: Hofmannsthal: Elektra. v. 1207-1218. In: SW VII, S. 110. die Parallele dazu im Gespräch lautet: Gabriel: Fischer ziehen das schwere Netz empor und finden einen vom Meer verschlungenen Mann, zur Hälfte verzehrt von Fischen.“ In: SW XXXI, S.82.

⁷²⁰ „Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.“ Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII, S. 110 .

⁷²¹ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 25.08.1911 In: GW Reden und Aufsätze 3, S.508.

⁷²² Ebd., S. 509.

gegenüber Orest früher.⁷²⁵ Ihre „Balance einer Schreitenden“ nach der Tat erzeugt ein „inneres Gleichgewicht“, das durch ihren Sturz schließlich an den Leser (Orest) übertragen und weitergegeben wird.⁷²⁶

Sobald sie zusammenstürzt, ist der Vorgang der Übertragung auf den Teilnehmer des ‚Kelterfestes‘ innerhalb der Kunst abgeschlossen. Es wäre eben jener zentrale Moment aus Goethes *Märchen*, auf den Hofmannsthal wie beschrieben zu Beginn des *Gesprächs* anspielt, in dem der vierte König, ausgesaugt von den Irrlichtern, in sich zusammensackt.⁷²⁷

Dabei ist zu beachten, dass sich nur innerhalb dieses von dem willenslosen „Kadaver“ umschriebenen und markierten ‚heiligen Ortes‘ die Glückseligkeit „ungehemmten Zueinanders“⁷²⁸ erfüllen kann. Der von Efrith ergriffene Kadaver wird zum Opfergefäß für das „Sprühen des Blutes“⁷²⁹ im Bad der Menge. Es ist der Augenblick der Tyche.⁷³⁰

Erst das Zucken des „Tieres“ setzt „das System in Bewegung“, wie es in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1906 heißt: „Ein Nerv, gezuckt, setzt das ganze System in Bewegung.“⁷³¹

Das „System der Bewegungen“, das im Kelterfest installiert wird, ist ohne eine repräsentative Vernichtung des Ich nicht möglich. Erst der triumphale Sturz der von innen verbrannten

⁷²³ Vgl. Elektra: Du möchtest schreien, doch die Luft erwürgt/den ungeborenen Schrei und läßt ihn lautlos/zu Boden fallen, wie von Sinnen hältst du/ den Nacken hin, fühlst schon die Schärfe zucken/ bis in den Sitz des Lebens, doch er hält/ den Schlag zurück: die Bräuche sind noch nicht erfüllt.“: (dieses Du bezieht sich sowohl auf Elektra, als auch auf Klytämnestra). Hofmannsthal. Elektra In: SW VII, S.85(v. 613f.) siehe hierzu auch: Baumann, Gerhart: Hugo von Hofmannsthal: „Elektra“. Das Drama der Konfiguration. In: Ders. (Hg.): Vereinigungen. Versuche neuerer Dichtung. München: Fink 1972 S. 75 – 114 (besonders S.83f).

Ganz ähnlich auch folgende Stelle in der *Frau ohne Schatten*: „Ein Zucken ging durch den Leib Baraks; er stand auf seinen mächtigen Beinen, sein Blick war ohne jedes Wissen, blöde wie eines Toten; es riß ihn hin und her, er taumelte, als ob er eine Binde vor den Augen hätte. In ihm kämpfte das Zaubergift mit dem furchtbar gewaltigen Willen der Feentochter.“ Hofmannsthal: Die Frau ohne Schatten. In: GW Erzählungen, S. 404.

⁷²⁴ In „Ad me ipsum“ stellt Hofmannsthal die Gleichung auf: Elektra: Opfer. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 606.

⁷²⁵ Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII, S. 102 (v. 1042f).

⁷²⁶ Vgl.: „Die Schrecknisse des Abgrundes, in den er [der Schriftsteller, Anm. R.S.] jeden Augenblick stürzen könnte, scheinen für ihn nicht da, und die plumpe Schwerkraft, die uns alle niederzieht, scheint an seinem Körper machtlos. Mit Entzücken folgen wir seinem Schritt, mit um so höherem, je mehr es scheint, als ginge er auf bloßer Erde. So wie dieser wandelt, genauso läuft die Feder des guten Schriftstellers. Ihr Gang, der uns entzückt und der so einzigartig ist wie eine menschliche Physiognomie, ist die Balance eines Schreitenden, der seinen Weg verfolgt, unbeirrbar durch die Schrecknisse und Anziehungskräfte einer Welt, und eine schöne Sprache ist die Offenbarung eines unter den erstaunlichsten Umständen, unter einer Vielheit von Drohungen, Verführungen und Anfechtungen aller Art bewahrten inneren Gleichgewichtes.“: Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. Schöne Sprache. In: GW Reden und Aufsätze 2, S. 149.

⁷²⁷ Vergleiche Anm. 256 im Abschnitt:1.4.1 Ein Hauch der Heimat

⁷²⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 25.08.1911 In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 508.

⁷²⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁷³⁰ „Circe, wie Zerbietta, ist der Welt-dämon, Tyche ein Element gleich dem Efrith.“

„Tyche ist immer ein unerträglicher Dämon. sic: „verworrener Traum entsteigt der dunklen Schwelle/und Glück ist alles, Stunde Wind und Welle““, notiert Hofmannsthal hier aus dem *Tor und der Tod* zitierend in *Ad me ipsum*: GW Reden und Aufsätze 3, S. 607.

⁷³¹ Hofmannsthal: Aufzeichnung undatiert aus dem Jahr 1906. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.470-471.

Elektra⁷³² ermöglicht den Bacchus-Taumel der Gemeinschaft. Man mag hier an das „Semele-Schlagwort“⁷³³ denken, beziehungsweise an das Opfer des Einzelnen (wie im *Gespräch über Gedichte*). Das Semele Motiv weht das dionysische Fest:

Das Weiterspringen der Flamme von Objekt zu Objekt, das Abblättern der Hüllen, grelle Herausschälen des Kernes, momentane Zusammenschweißen getrennter Dinge, starke Offenbaren und Zutagetreten der Individualitäten im Todeskampf.⁷³⁴

Erst dieser Todeskampf entreißt das Leben dem Kerker, wie er beispielhaft im Chandos *Brief* beschrieben wurde. Es ist also jene „modrige Mauer“, an der im Chandos Brief die Ratten im „süßlich scharfen Geruch des Giftes“ verenden und die Elektra ebenfalls in sich erlebt, die im ‚Kelterfest‘ des *Gesprächs über Gedichte* durchbrochen wird. Hier ist schon die politische Dimension des Textes zu beachten, die gesondert im Abschnitt 3.3.3.1 „Todesnetze und Bio-Macht“ untersucht wird: Das, was in diesem Dambruch⁷³⁵ aufgehoben wird, ist immer das tödliche Zucken jener Existenzen, die wie Ratten zugrunde gehen. Sie haben im Rahmen der Poetik bereits ihr Recht auf Leben verloren, weil es ihre Aufgabe ist, Ekstase zu erzeugen:

Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdampfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander gekälten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen.⁷³⁶

Wenn also im Kelterfest erst unter „Schreien“ und „Sprühen des Blutes der Traube“ Aphrodite geboren wird, so enthält dieses ‚Glücksgefühl‘ ein grausiges, inhumanes Moment, wenn man es als das nach außen projizierte Todesfest⁷³⁷, „der Ratt‘ im Kellernest“ (Faust I, V. 2126) in Auerbachs Keller des Chandos⁷³⁸ liest: „Da lachte die Vergifterin noch:/ Ha! sie pfeift auf dem letzten Loch,/ Als hätte sie Lieb‘ im Leibe.“⁷³⁹

⁷³² Elektra: „Da war mein Leib/eiskalt und doch verkohlt, im Innersten/verbrannt. Und als ich endlich alles wusste,/da war ich weise, und die Mörder hielten - / - die Mutter mein ich, und den, der bei ihr ist,-/nicht einen meiner Blicke aus!“ (Elektra. In: SW VII, S. 102 (v. 1042f) siehe hierzu auch: Gerhart Baumann: Vereinigung. Versuche zur neueren Dichtung. München: Fink 1972, S.93.

⁷³³ Zum Semele-Motiv vgl.: Anm. 445, Abschnitt 2.2.4.2 Poesie ist Kommunizieren mit dem großen Du aus erborgtem Leib heraus. Quäler und Gequälter im selben Atemzug, sowie Abschnitt 2.2.4.3 Zwitterbildungen. Der Text als Initiation zum androgynen Selbsterleben.

⁷³⁴ Hofmannsthal: Aufzeichnung unter dem Titel: Ein Brand als Bild des Dramas. (1893/94) In: GW Reden und Aufsätze 3, S.373.

⁷³⁵ Zum „Dambruch“ vgl. u.a. Theweleit (1980), Bd. 1; S. 241.

⁷³⁶ Hofmannsthal: Ein Brief In: SW XXXI, S. 51

⁷³⁷ vgl.: „Bedient man sich des Symbols (z.B. im „Orest“ der Furien) so hat jede Kleinmalerei des Innern aufzuhören: denn dieses Innere ist ja in die symbolischen Gestalten hinausprojiziert.: Aufzeichnung von 1903. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.445.

⁷³⁸ Solche Adaptionen Hofmannsthals von Texten Goethes zeigen wie er selbst als Leser die „Abgründe“ ihrer psychischen Landschaften durchleuchtet, Schichten abträgt und ihren psychischen „Wurzelgrund“ zur Erscheinung bringt. Insofern bringt er den Leser dazu, den Gewaltphantasien seines eigenen kulturellen Kanons gewahr zu werden, („Wir gehen auf staubverhüllten Perlen“ (GW Reden und Aufsätze 3, S.315)) mit dem Ziel „unbekannte Kräfte“ in ihm zu regen. (Tagebuchnotiz vom 6. Juli 1891 In: GW Reden und

Erst die unterschwellige Präsenz dieses Szenarios ermöglicht die Erfahrung des großen „Ich“ im gemeinsamen Blutbad der erborgten Leiber. „Alle,/ die leben, sind mit Blut bespritzt und haben/ selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle/umarmen sich-“⁷⁴⁰

Erst nach den Todesschreien der Ratten, beziehungsweise dem „ersterbenden Stöhnen des Tieres“⁷⁴¹ im Gleichnis Gabriels, erst nach dem inneren Verbrennen Elektras, die wie ein „Hund“⁷⁴² auf der Schwelle ihrer Rache harrt, kann der unartikulierte „Laut wollüstigen Triumphes“⁷⁴³ die tanzende Rezeptionsbewegung des Lesers/Zuschauers möglich werden.

Dann kann das Kelterfest als Blutfest beginnen: „Frech zertreten, schäumend, sprühend mischt sich’s widerlich zuerquetscht.“ (Faust II, V. 10029) „Alle Sinne wirbeln taumlich, gräßlich übertäubt das Ohr“ (Faust II, V. 10035), wie Goethe das ‚Geisterfest‘ der Phorkyas (Mephistopheles) in *Faust II* imaginiert. Genau wie der „widerwärtige“ Klumpen⁷⁴⁴ des vierten Königs in Goethes *Märchen*, wird auch diese „gräßliche“ ‚Hexenküche‘ als Intertext für Hofmannsthal zur Bedingung der Möglichkeit der „zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes“⁷⁴⁵ zum Leser: „Denn um neuen Most zu bergen, leert man rasch den alten Schlauch!“⁷⁴⁶

Während sich Hofmannsthals Figuren „dem Tode entgegen enthüllen“, wie Hofmannsthal einmal in einem Brief äußert,⁷⁴⁷ waten die Leser im „Blut“ ihres Perisomas. Indem sie schließlich dem „Astralleib“⁷⁴⁸ des aus dem verborgenen Ritual erzeugten Wortes erliegen, tatsächlich aber, und das zeigt der Beginn des *Gesprächs über Gedichte*, den Hologrammen ihrer eigenen psychischen Phantasien - „Draußen sind wir zu finden, draußen.“⁷⁴⁹ - reinigen sie sich von den „Abgründen ihrer Seele“⁷⁵⁰. Über Elektra schreibt Hofmannsthal einmal:

Aufsätze 3, S.335. Zu seinen eigenen Gedichten notiert Hofmannsthal in einer Tagebuchaufzeichnung 1896: „Ein zweimal wiederkehrender Ausdruck: von den Falten und Spalten unserer Seele scheint anzudeuten, dass ein heidnischer Zustand für uns nur als etwas Erobertes herzustellen ist, das andere, problematische, dem Tod verwandte Gesinnungen erst hinunterzuschlucken, durch seine Poren und Spalten hindurchlassen musste.“ (Ebd., S. 417).

⁷³⁹ Goethe: Faust I, V. 2146. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 69.

⁷⁴⁰ Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII, S. 109 (v. 1200f).

⁷⁴¹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80-81.

⁷⁴² Elektra über den Traum, den sie Klytämnestra geschickt habe: „Und ich bin wie ein Hund an ihrer Ferse: wie sie in eine Höhle, spring’ ich sie/von seitwärts an, so treiben wir sie fort, bis eine Mauer alles sperrt, und dort im tiefsten Dunkel, [...] da sitzt der Vater.“ In: SW VII, S. 74. Elektra übernimmt also die Rolle der Hunde Dianas, (der inneren Gedanken), die Actaion jagen.

⁷⁴³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S.80-81; vgl. „Sie tut noch einige Schritte angespanntesten Triumphes und stürzt dann zusammen.“ Elektra. In: SW VII, S.110.

⁷⁴⁴ Siehe Anm. 258.

⁷⁴⁵ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: SW XXXIII, S. 134. (Siehe Anm. 271).

⁷⁴⁶ Goethe: Faust II. Schattiger Hain. V. 10038, u.a. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 301.

⁷⁴⁷ „Meinen Figuren stößt nichts zu, als dass sie sich ihrem Tode entgegen enthüllen.“: Briefäußerung Hofmannsthals (Jahrbuch des freien dt. Hochstifts (1930), S. 342) zitiert nach: Baumann (1972), S. 106.

⁷⁴⁸ „Das geistig-gesellige leuchtende Element, das der prosaischen Äußerung ihren Astralleib gibt“: Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. In: GW Reden und Aufsätze 2, S. 148.

⁷⁴⁹ In einer Aufzeichnung von 1905 schreibt Hofmannsthal „Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. In der „Elektra“ wird das Individuum in der empirischen Weise

Und Elektra ist gleichfalls ein Geist, ein exteriorisiertes, materialisiertes Wesen, abgesprengt von mir, von dem Weltwesen in mir, und Kreon gleichfalls: eine mit Gesicht versehene Tendenz, Gemütsvefassung.⁷⁵¹

In einer dialektischen Bewegung, die eigentlich erst beginnt, nachdem der Vorhang gefallen ist und die ‚Tat‘ der Poesie vollbracht wurde, möchte Hofmannsthal die Erfahrung der Gemeinschaft auf ein „zu-sich-selber Kommen“⁷⁵² lenken. Dem ‚synthetischen Selbst‘, welches das Opferfest des Ich-Du erzeugt, soll das Erlebnis eines „Nicht-Wiederkehrenden“⁷⁵³ Intensitätszustands möglich werden. Das „Durchdringen zum Einzelnen“⁷⁵⁴ zielt auf eine Hinführung auf Singularitäten nach dem Verdampfen der Individualität:

Was kann der Besondere lehren, dem seine Besonderheit, sein Ich, sein Schicksal (Tyche nannten es die Hellenen, das zufällig Zugefallene) verdampft wie ein Tropfen auf heißem Eisen?⁷⁵⁵

Trance wird zur Passage in ein „höheres Leben“ das allerdings bei aller Rede vom Selbst eine „allomatische“ Erfahrung anstrebt, nämlich eine der „Totalität“, die nur im Dichten erfahrbar wird,⁷⁵⁶ beziehungsweise im inneren Nachvollzug der „Tat“.

Zielgedanke: Das höhere Leben muß die Steigerung des Selbst sein [...] es muß sich einstellen als richtige Schicksalserfüllung nicht als Traum oder Trance.⁷⁵⁷

Das Kelterfest, das Gabriel im *Gespräch* beschreibt, artikuliert damit nicht nur den höchsten Moment geglückter *Kunsterfahrung* an der Schwelle zwischen Leben und Tod, sondern formuliert zugleich Hofmannsthals implizite *Leseanleitung*. In diesem Teil des *Gesprächs* wird also jener Hergang des Rituals nachgezeichnet, dem der Leser *nach* dem Moment der Bewegungsentschlüsselung (des Opfers), seinem Ankommen im Hauch, folgen soll.

aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdischen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte. Das Individuum kann nur scheinhaft dort bestehen bleiben, wo ein Kompromiß zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird.“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S.461.

⁷⁵⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

⁷⁵¹ Hofmannsthal: Aufzeichnung ca. 1907/08. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 493.

⁷⁵² Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.601; S. 604; vgl. auch: „Tyche: die Welt, die das Individuum von sich selbst entfernen will, um es zu sich zu bringen.“ Ebd., S. 603.

⁷⁵³ Hofmannsthal: Andreas. Notiz 82, SW XXX, S. 113 vgl. Anm. 417.

⁷⁵⁴ „Alles geht auf Totalitäten/demgegenüber schwer zum Einzelnen durchzudringen“: Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 610.

⁷⁵⁵ Hofmannsthal: Tagebuch eines Willenskranken. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 112.

⁷⁵⁶ „Totalität. Im Leben ist alles auseinander – nur im Dichten, im Dichten, im Abbilden, ists beisammen – in einer Figur wie dem Malteser scheint alles in der Tat (Herv. d. Orig.) zusammen zu sein. (Hofmannsthal: Andreas. Notiz 295. In: SW XXX, S. 189.

⁷⁵⁷ Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 606.

Dieses ‚opfernde‘, nämlich die Formen erschließende Mitatmen, das nach ‚Ergründung‘ der Schlüsselbewegung (dem Hauch) in einem rauschhaften Ritual endet, vollzieht sich in drei Schritten:

(1) Im gemeinschaftlichen ‚Kelterungsprozess‘, werden die Formen geöffnet, ihr Inneres ‚erborgt‘ „Poesie ist Kommunizieren aus erborgtem Leib heraus“⁷⁵⁸ – die Gemeinschaft bemächtigt sich des ‚Blutpneumas‘.

(2) Es wird das ‚Wort‘ geschaffen, (metaphorisch Aphrodite geboren), eine ‚Seelensprache‘ geschöpft und

(3) endlich am Höhepunkt der Feier durch den ‚Lenker‘ des Rituals (Bacchus) das Wort mit einem ‚Schleier der Sinnlichkeit‘ umhüllt; er schafft „aus einem Mädchen die Göttin“, aus dem Wort, das Symbol.

Diese drei Schritte verbinden sich zur zentralen Aufgabe des Hauchs, nämlich der Erzeugung von ‚Wortmächtigkeit‘. Angestrebt wird in letzter Konsequenz die Lenkung der Psyche des sozialen Korpus in eine Intensitätserfahrung des Selbst im Text.

3.3.1. Gemeinschaft des Blutes

Das gemeinsame „Keltern“ führt in eine Machterfahrung hinein. Im Öffnen der Trauben wird der Leser/Kelterer zum Teilhaber des machterzeugenden Pneumas. Damit beschreibt das *Gespräch* auf dieser Stufe die öffentliche Ebene des Opfergleichnisses.

„Die, welche keltern“, so Gabriel, „fühlen sich wie Götter“⁷⁵⁹. Nach der ‚Oblate‘ der Form im Werk kann sich die ‚Communio‘, die Gemeinschaft, des ‚Kelches‘ bemächtigen. Das ästhetische Erlebnis soll sich gemäß einer Eucharistie gestalten.⁷⁶⁰

Denn: „Durch Glauben wird Leben erst zum Leben, auch in seinen zartesten Gliedern.“⁷⁶¹

In der Kongregation der Lesenden materialisiert sich im Dialog zum Werk ein ‚Heiliges‘. Die geglaubte Anwesenheit des Heiligen („Es ist ihnen, als wäre Bacchus unter ihnen beim nächtlichen Werk“⁷⁶²) weiht im Umkehrschluss die Gemeinschaft.⁷⁶³

⁷⁵⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 10. In: SW XXXI, S. 325.

⁷⁵⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁷⁶⁰ Vgl. Lk 22, 19: „In der Nacht, in der er verraten wurde, nahm er das Brot, sagte Dank, brach es u. gab es ihnen mit den Worten: Das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird; tut dies zu meinem Gedächtnis. Und ebenso nahm er nach dem Mahle auch den Kelch mit den Worten: Dieser Kelch ist der Neue Bund in meinem Blute, das für euch vergossen wird.“

⁷⁶¹ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.270.

⁷⁶² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

Sie wird zum Teilhaber an der Macht des Poetischen. Es ist eine Erfahrung der Potenz, die ein kirchliches Verständnis von Eucharistie auf die Poesie überträgt:

1. Korinther 10:16: Der gesegnete Kelch, welchen wir segnen, ist der nicht die Gemeinschaft des Blutes Christi? Das Brot, das wir brechen, ist das nicht die Gemeinschaft des Leibes Christi?

Die Frage nach Pneumabegabung und Pneumabesitz und dem damit einhergehenden Autoritätsgewinn ist eine zentrale in der kirchengeschichtlichen Diskussion um den Pneuma-Begriff, wie Dünzl in seiner umfangreichen Studie zum *Pneuma. Funktionen des theologischen Begriffes in frühchristlicher Literatur*⁷⁶⁴ nachweist:

Durch das Pneuma kann der Christ an Gott, an der göttlichen Sphäre teilhaben und in gewisser Weise göttlich werden – besonders deutlich kommt das zur Geltung, wenn die göttliche Eigenschaft der Unvergänglichkeit dem Menschen gerade wegen seiner Verbindung mit dem Pneuma Gottes zugesprochen wird – dennoch bleibt die Transzendenz Gottes (des Vaters und die des erhöhten Christus) gewahrt. Im Spannungsfeld zwischen göttlicher Weltenthobenheit und Weltzuwendung kommt dem Pneumabegriff also entscheidende Brückenfunktion zu.⁷⁶⁵

Hofmannsthal nutzt diese Brückenfunktion, indem er den Pneumabegriff als wesentlichen Faktor in die Ästhetik integriert und gleichzeitig die Idee einer Teilhabe an einer wirkmächtigen Größe in die Poesie einschaltet. Was in kirchlichen Auslegungen auf den Bezirk der ‚Ecclesia‘ beschränkt bleibt, wird nun auf das Feld der Poesie übertragen.

Den kirchlichen Standpunkt fasst Dünzl zusammen:

Pneuma im theologischen Sinn signalisiert die Erwählung, Begnadigung und Auszeichnung durch Gott; es beschreibt eine fundamentale Kontaktmöglichkeit zwischen göttlicher und menschlicher Welt in den verschiedenen Phasen der Heilsgeschichte und vermittelt die Gaben, die Gott dem Menschen zgedacht hat (prophetische Schau der Vergangenheit und Zukunft, Erkenntnis, Unvergänglichkeit, Heiligkeit usw.). Mit Hilfe des Pneumabegriffs lässt sich die Immanenz des transzendenten Gottes bei den Menschen darstellen. Es handelt sich freilich nicht um naturhafte Immanenz: Die soteriologisch relevante Mitteilung von Pneuma ist aus Sicht der kirchlichen Autoren – trotz des universalen Anspruchs, der ihr zuerkannt wird – an die Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen (den atl. Patriarchen und Propheten bis hin zu den Gestalten der lukanischen Kindheitsgeschichte) bzw. zu einer bestimmten Gemeinschaft (der Kirche) gebunden und wird auch nicht grundsätzlich als unwiderruflich betrachtet.⁷⁶⁶

Bei Hofmannsthal wird die durch Literatur vermittelte Sprache zum ‚heiligen Ort‘, an dem sich Heilsgeschehen ereignen, und die „Immanenz eines transzendenten Gottes bei den Menschen“⁷⁶⁷ dargestellt werden kann.

⁷⁶³ Dieses Thema kreist um die theologisch immer wieder umstrittene Frage nach der Realpräsenz und der ‚wahrhaften‘ Verleiblichung Christi in der Eucharistie, auf die in diesem Rahmen einzugehen jedoch nicht möglich ist.

⁷⁶⁴ Dünzl, Franz: *Pneuma. Funktionen des theologischen Begriffes in frühchristlicher Literatur*. Münster: Aschendorff (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 30) 2000.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 297.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 382. (atl.=alttestamentlich)

⁷⁶⁷ Ebd.

3.3.2. Badende und Tanzende zugleich: Es ist ihnen, als wäre Bacchus unter ihnen

Einen wichtigen Part des Kelterfestes stellt das sich Einschwingen des gemeinschaftlichen Körpers auf eine Frequenz dar. Hier kann sich der einzelne Leib auflösen (Taubenschlag werden). Der Rhythmus der Gruppe, des sozialen Körpers, taktet das Individuum. Im Gleichtakt wird ein repräsentativer Körper in Erscheinung gebracht, Bacchus nämlich. „Die, welche keltern, fühlen sich wie Götter. Es ist ihnen als wäre Bacchus mitten unter ihnen“⁷⁶⁸. Nun kann die Gemeinschaft im Takt des „Festordners des Daseins“ im von der Sinnlichkeit des durch Bacchus (eigentlich des Gemeinschaftsgefühls) angeleiteten Tanzes ein Bad erzeugen. Der Kontakt mit dem Boden, das Stampfen, verkehrt sich in ein Gefühl der Leichtigkeit. Im Tanz steigert sich die Gruppe in eine Trunkenheit eines sich ‚selbst unbewusst Werdens‘⁷⁶⁹ hinein:

Gabriel: [...] Als stampfte er neben ihnen, das lange Gewand hinaufgenommen bis übers Knie, im roten Saft, dessen Hauch schon trunken macht. Gleichzeitig sind sie Badende und Tanzende: und die Trunkenheit ihres Tanzes ist es, die ihnen das Bad immer höher und höher steigen macht.⁷⁷⁰

So kann schließlich eingelöst werden, was Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* im Kapitel 54 als *Das Bewußtsein vom Scheine* beschreibt, nämlich die „Dauer des Traums“ aufrecht zu erhalten:

[...] ich bin plötzlich mitten in diesem Traume erwacht, aber nur zum Bewusstsein, dass ich eben träume und dass ich weiterträumen muss, um nicht zu Grunde zu gehen: wie der Nachtwandler weiterträumen muss, um nicht hinabzustürzen. [...] Schein ist für mich das Wirkende und Lebende selber, [...] dass unter allen diesen Träumenden auch ich, der "Erkennende", meinen Tanz tanze, dass der Erkennende ein Mittel ist, den irdischen Tanz in die Länge zu ziehen und insofern zu den Festordnern des Daseins gehört, und dass die erhabene Konsequenz und Verbundenheit aller Erkenntnisse vielleicht das höchste Mittel ist und sein wird, die Allgemeinheit der Träumerei und die Allverständlichkeit aller dieser Träumenden unter einander und eben damit *die Dauer des Traumes aufrecht zu erhalten*. [Herv. d. Orig.]⁷⁷¹

⁷⁶⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁷⁶⁹ Hofmannsthal in Erinnerung an das „Statuen-Erlebnis“: „In der Tat, ich erinnere mich ihrer, und in dem Maß, als ich mich dieser Erinnerung gebe, in dem Maß vermag ich meiner selbst zu vergessen. Dieses Selbstvergessen, ist ein seltsames deutliches Geschehen: es ist ein grandioses Abwerfen, Teil um Teil, Hülle um Hülle, ins Dunkle.“ Hofmannsthal. Augenblicke in Griechenland. Die Statuen. In: SW XXXIII, S. 686.

⁷⁷⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁷⁷¹ Friedrich Nietzsche. Die Fröhliche Wissenschaft. Das Bewußtsein vom Scheine. In: Nietzsche Werke. (Hg.) Karl Schlechta Bd. 2, S. 73.

Auf diese Sequenz nimmt Hofmannsthal in einer Notiz zum *Kleinen Welttheater oder Die Glücklichen* (1897) bezug, in der er die Dichter als „Festordner des Daseins“ bezeichnet.⁷⁷²

Die religiös erfahrene Präsenz einer ausgefüllten Mitte (Bacchus), deren mögliche Leere verschleiert wird, steuert das Fest und verkehrt das ‚Leben‘ (Erde) in einen Traum (Bad).⁷⁷³

Der Traum der Tanzenden liegt vor allem in der Entledigung des eigenen Gewichts, der Befreiung vom Körper durch den Körper (die Trunkenheit). So können sie schließlich an einem Festzeremoniell teilnehmen, wie es Hofmannsthal in den *Augenblicken auf Griechenland* im Anblick der Statuen empfindet:

Was sie starr erscheinen macht, ist die Beklommenheit eines erhabenen Festes, sie nehmen an Dingen teil, die über jede gemeine Ahnung sind.⁷⁷⁴

In der Teilhabe an diesem pneumatisch Erhabenen erfahren sich die „Tanzenden“, sprich auf Textebene die Leser, als „Badende und Tanzende“ zugleich. Unter dem „Bann“ des Rausches, unter der Hypnose der im Ineinander von Innen und Außen, von Blut und Hauch im Opfer generierten „orphischen Sinnlichkeit“⁷⁷⁵, wird der Tanz mit den Formen (den Atemorganen) zum Bad in der ‚Form‘:

Gabriel: [...] Gleichzeitig sind sie Badende und Tanzende: und die Trunkenheit ihres Tanzes ist es, die ihnen das Bad immer höher und höher steigen macht.⁷⁷⁶

Die Gemeinschaft kriert nun den „Ozean“, der vorher den Dichter „erdrückte“. Im Tanz enthebt sich die Gemeinschaft ihrer Schwere. Denn das Bad ist, wie es Hofmannsthal in einer Notiz zu den *Briefen des Paulus Silentarius* schreibt, „ein Symbol: der Auftrieb, der dem Gewicht meines Körpers entspricht und mich dadurch soviel leichter macht ist ein Symbol das ich nicht aussinne.“⁷⁷⁷

⁷⁷² „Arzt über den Wahnsinnigen: alles wendet er zum Guten [Herv. d. Orig.] [...] Wahnsinniger. ein Detail: auf seinem Fackellauf hat er flüchtig auch dies eingesehen dass die Künstler als Festordner des Daseins sich empfinden dürfen [...] Er wollte aber auch sich als Lebendiges darin zum Herrscher Vortänzer Gott machen.“ Hofmannsthal: *Das Kleine Welttheater. Oder die Glücklichen*. (1897) Notiz 15 In: SW III, 602-603. Im Stück sagt der Wahnsinnige: „Hierin und dorthin darf ich, ich bin hergeschickt,/ zu ordnen, meines ist ein Amt,/ des Namen über alle Namen ist./ [...] Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein: /den ganzen Reigen anzuführen,/den wirklichen, begreift ihr dieses Amt?/ [...]“. Hofmannsthal: *Das Kleine Welttheater*. In: SW III, S. 148.

⁷⁷³ Indem Hofmannsthal die Erscheinung der „Träumereien“ sakralisiert und so die Leere verhüllt, nimmt er eine wesentliche Umdeutung des Hegelianischen Wahrheitsbegriffes vor. Zugleich rückt das „Heilige“ (bei Hegel das Leere) an eine andere Stelle. Wahrheit und Glauben werden bei Hofmannsthal eins und so vom Bewusstseinsbegriff entkoppelt: „Es zeigt sich, daß hinter dem Vorhange, welcher das Innre verdecken soll, nichts zu sehen ist, wenn wir nicht selbst dahintergehen, ebenso sehr damit gesehen werde, als daß etwas dahinter sey, das gesehen werden kann.“ (Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: *Gesammelte Werke. Hist.-Kritische Ausgabe* (Hg.): Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Bd. 9, S. 100).

⁷⁷⁴ Hofmannsthal: *Die Augenblicke in Griechenland. Die Statuen*. In: SW XXXIII, S. 685.

⁷⁷⁵ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 80.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 83.

⁷⁷⁷ Hofmannsthal: *Die Briefe des Paulus Silentarius* (1902/03). Notiz 12. In: SW XXXI, S.61. Die Entstehungsgeschichte steht in engem Zusammenhang mit dem Dramenentwurf für *König Kandaules* aber

Hier entsteht die „schöpferische Gewalt“ der Gemeinschaft, welche die Tanzenden den Dichtern, generell den ‚Schöpfern‘ und Göttlichen gleichstellt. Die Gemeinschaft wird wie der Dichter, der „kühn in den Euphrat greift, um die Flut zu ballen,“⁷⁷⁸ in der Unterwerfung an die geglaubte Anwesenheit des Bacchus gleichzeitig zum Herrscher über die Gewalt des Pneumatischen und seiner Bewegungen. Noch einmal sei darum an die betreffende Stelle aus dem *Dichter und diese Zeit* erinnert, die Gabriel und Clemens in ihrer Unterhaltung über das Kelterfest der *Griechischen Anthologie* inhaltlich bereits beschreiben:

In den Lesenden, von denen ich rede (den Einzelnen, Seltenen und doch nicht so Seltenen, wie man denken möchte), auch in ihnen will, als wäre es in einem Lebensbade, alles Dunkle sich erlösen, alle Zwiespältige sich vergessen, will alles zusammenkommen. Auch ihnen erlöst sich, wie dem Schaffenden, die Seele vom Stofflichen, nicht indem sie es verschmäht, sondern indem sie es mit solcher Intensität erfaßt, dass sie hindurchdringt. Auch ihnen ist in ihren höchsten Augenblicken nichts fern, nichts nah, kein Stand der Seele unerreichbar, kein Niedriges niedrig. Auch ihnen widerfährt wie dem Dichter und ihr Atmen in solchen Augenblicken ist schöpferische Gewalt.⁷⁷⁹

Dieses Atmen wird im Rahmen des Kelterfestes zum Einatmen des bacchantischen Hauchs, „dessen roter Saft schon trunken macht“⁷⁸⁰. Ziel ist die Schöpfung eines physischen „Erschöpfungszustandes“, der schließlich die Seele in „höhere Regionen“ des Unbewussten (des Traums) entführt, wie es eine weitere Stelle aus *Die Augenblicke auf Griechenland* verdeutlicht :

Dieses Selbstvergessen ist ein seltsames deutliches Geschehen: es ist ein grandioses Abwerfen, Teil um Teil, Hülle um Hülle, ins Dunkle. Es wäre wollüstig, wenn Wollust in so hohe Regionen reichte.⁷⁸¹

Eben diese Selbstvergessenheit, die genau wie bereits im Gleichnis des *Gesprächs* von Gabriel mit „Wollust“ assoziiert wird, führt hier den Rezipienten aus seiner Verstricktheit mit dem Dasein hinaus und in eine ‚andere Zeit‘ hinüber. Sie ‚erleichtert‘ und erlaubt den Sprung in eine ‚höhere Modifikation‘:

Ich wußte nicht, ob ich dies dachte, oder ob dies geschah. Es gibt einen Schlaf im Wachen, einen Schlaf von wenig Atemzügen, der größere Kraft der Verwandlung in sich hat und dem Tode verwandter ist als der lange tiefe Schlaf der Nächte.⁷⁸²

In der Teilnahme an diesem Fest kann sich der Leser ganz vergessen: der Rausch des ‚sich-selbst-unbewusst Seins‘ wird zum Erzeuger der Konsekration.

auch dem *Gespräch über Gedichte*, wie in diesem Textabschnitt deutlich wird. (siehe weiter: Erläuterungen In: SW XXXI. S. 306f.).

⁷⁷⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 84.

⁷⁷⁹ Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In : SW XXXIII, S.145.

⁷⁸⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 84.

⁷⁸¹ Hofmannsthal: Die Augenblicke in Griechenland. Die Statuen. In: SW XXXIII, S. 686.

⁷⁸² Ebd., S. 685.

Das durch die Gemeinschaft kreierte ‚Bad des Vergessens‘ bedeutet eine Reinigung vom ‚Ich‘. Das „Keltern“ als Metapher des Lesens heißt noch einmal: Nicht-Ich–Werden und der sich zeigenden Sinnlichkeit „erliegen“:

Da schlug jeglichem höher die Brust, und keiner von uns war,
Welcher dem Bacchus nicht und Aphrodite erlag.⁷⁸³

Im Kelterungsprozess entselbstet sich das Subjekt.⁷⁸⁴ Der Körper des Einzelnen wird zur Hohlform. Die eigentliche ‚Tanzbewegung‘ besteht darin, sich „im Sprühen des Blutes der Traube“⁷⁸⁵ aufzugeben, die Sprache zu verlieren - in diesem Sinne wird Tanz auch zur ‚unkritischen‘ Sprachkritik - und gleichzeitig die „Taufe“ einer neuen Sprache zu empfangen:

Im dunstigen Dunkel, unter Schreien, unter taumelndem Fackelschein, unter dem Sprühen des Blutes der Traube, ist auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren⁷⁸⁶

Mit der Geburt Aphrodites aus dem „Purpurschaum“ des (Blut)-Hauchs ist nun der Moment bezeichnet, an dem sich der Leser der „tiefen Erotik der Form“ zu unterwerfen hat. Sein Selbst hat sich in das Bad der Menge entleert, sein Schicksal schwimmt als Schöpfbecher auf der Flut des Mythischen:

Stromweis fließt von der Kelter der Most; wie kleine Schiffe schaukeln die hölzernen Schöpfbecher auf der purpurnen Flut.⁷⁸⁷

Hier fließt nun der Einzelne im Strom des „Du“, dem zweiten Ich, in das sich alles im Ritual verwandelt: Das Macht-Ohnmachtsspiel des symbolischen Opfervorgangs im Hintergrund der Texte findet hier seine chorische Verdoppelung :

Novalis: Wir sollen alles in ein Du, ein zweites Ich verwandeln; nur dadurch erheben wir uns selbst zum großen Ich.⁷⁸⁸

Sehr ähnlich formuliert Bahr im *Dialog vom Tragischen*:

Ek-stasis nicht mehr bei sich sein. In höchster Ekstase wächst die göttliche Person, in welche wir uns verwandelt fühlen so furchtbar ins Ungeheure an, dass sie bald kein einzelner mehr, sondern das ganze Wesen ist, alles was lebt, grenzenlos bewusst.⁷⁸⁹

⁷⁸³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83. Direktes Zitat aus: Agathias. Das Keltern des Weines. In: Griechische Anthologie: Anthologie lyrischer und epigrammatischer Dichtungen der alten Griechen. Unter Zugrundelegung der Friedrich Jacobs’schen Auswahl. (Hg.): Edmund Boesel. Leipzig o.J. (Hofm. Bibl), S. 238.

⁷⁸⁴ Es gilt bereits hier, „Alles bloss subjective ist wertlos.“ Wie sich Hofmannsthal später in seiner Ausgabe von Maacks „Zweimal gestorben“ am Rand von S. 23 (s. Andreas Notiz 70a. In: SW XXX, S. 352).

⁷⁸⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Ebd. Auch dies ist eine Referenz auf Agathias „Das Keltern des Weines“ der Anthologie. (vgl. Anm. 783).

⁷⁸⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 8. In: SW XXXI, S. 324. Siehe hierzu auch Abschnitt 2.2.4.2: Poesie ist Kommunizieren mit dem großen Du aus erborgtem Leib heraus. Quäler und Gequälter im selben Atemzug.

⁷⁸⁹ Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: Fischer 1904, S. 136-137. Parallelen sind sicher kein Zufall. Denn Hofmannsthal schreibt in einem Brief an Hermann Bahr 1903, also während der Arbeitsphase zum

Machtlosigkeit verkehrt sich auch auf der Ebene der Gemeinschaft in ein Gefühl der Macht. Das Gedicht gibt dem Leser seine Gottnatur, die „Schöpfbecher auf der purpurnen Flut“ erhalten eine Richtung:

Schluss. (letzter Abschnitt.)

im Leser: da schlägt das Gedicht die Augen auf. Mit seinen Erlebnissen erschließt er das Gedicht, das Gedicht aber giebt seinen Erlebnissen ihre Gottnatur. Da ist ein Abstoßen vom Ufer, eine bestimmte Strömung, ein bestimmtes Ziel.⁷⁹⁰

Tatsächlich bleibt jedoch die Differenz zwischen dem Geschehen zwischen Bacchus und Aphrodite und dem Rest der ‚Kelterer‘ maßgeblich. Während die Tanzenden sich im Bad vergessen, sich zu einem „zweiten Ich verwandeln“, werden sie gebannt von Bacchus, der sich aus der Kelter hebt, „wild wie eine springende Welle“⁷⁹¹.

Er erzeugt die Hypnose, die der Gemeinschaft eine neue Richtung weist und ihre Psyche mitgestaltet. Aus der Perspektive des sprachkritischen Moments heraus betrachtet, geht es hier um den Schöpfungsvorgang einer non-verbalen Sprache der Sinnlichkeit:

[Bacchus] durchtränkte ein Gewand, daß es niederfloß wie eine leuchtende Nacktheit, und schuf aus einem Mädchen die Göttin, um deren Leib Verlangen und Entzücken fließt.⁷⁹²

Interessanterweise wird hier nun die Autorität, die Anwesenheit des Gottes, die eigentlich nur eine ‚geglaubte‘ ist,⁷⁹³ zum Akteur. Bacchus injiziert der Sprache der Gemeinschaft ihr Begehren⁷⁹⁴, während er das weibliche Element (Wasser) phallisch formt.

Verlangen und Entzücken werden zu einem beherrschbaren Material, zum „Gewand“ der pneumatischen Sprachschöpfung. Sie haben den Charakter einer ‚Meta-Form‘; mit Maack lässt sich vom „Perisoma“ sprechen. In der Berührung mit diesem Perisoma wird der Leser ausgerichtet, er identifiziert sich „partiell“ mit dem Bezauberten:

Alle Bezauberung geschieht durch partielle Identification mit dem Bezauberten, den ich so zwingen kann, eine Sache zu sehen, zu glauben, zu fühlen wie ich will.⁷⁹⁵

Diese neu geschaffene Sprache des Begehrens ordnet den ‚zusammengekelterten Korpus‘ der Gemeinschaft, den Kadaver der sozialen Form, der hier im Opferungsprozess, in der Entleerung des Selbst unter der „Trunkenheit des Tanzes“ (des Lesens), erzeugt worden ist.

Gespräch über Gedichte: „Lieber, eben lese ich, statt zu arbeiten, Ihren Dialog vom Tragischen.“ Brief No. 97. In: Hofmannsthal Briefe (1900-1909) Wien: Bermann-Fischer 1937, S. 128.

⁷⁹⁰ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 17. In: SW XXXI, S. 331. Dies war der angedachte Schluss zum Leser, der jedoch nie verwirklicht wurde.

⁷⁹¹ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 83.

⁷⁹² Ebd.

⁷⁹³ im Text heißt es: „Es ist ihnen, als wäre Bacchus mitten unter ihnen“ (Ebd.)

⁷⁹⁴ Er kreiert und dirigiert ihre Träume.

⁷⁹⁵ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 6. In: SW XXXI, S. 323.

Die Gemeinschaft und ihre Seelensprache werden gemäß einer „neuen Sinnlichkeit“ ‚abgerichtet‘.

3.3.3. Am farbigen Abglanz das Leben kontrollieren

Die Ästhetik des Hauchs enthält damit einen doppelten Schöpfungsakt: Der Dichter zeugt im Opfer das Symbol, öffnet den Korpus und bemächtigt sich eines Offenen, des Blutpneumas. Die Gemeinschaft keltert die Frucht, taumelt in die Macht dieses Blutpneumas, ‚entselbstet‘ sich. Im rauschhaften Fest einer gemeinschaftlich erfahrenen Ichauflösung kommt es zu einer erneuten ‚Formung‘: Der Dichter verhüllt das ‚enthüllte‘ Wort mit ‚Verlangen und Entzücken‘. So wird ein Raptus (ahd.: entzücken, inzucchan, lat: rapere) herbeigeführt, der die Gemeinschaft ihrer Sprache entreißt und sie in eine neue Sphäre der Sinnlichkeit der Hauche führt.

Verlangen und Begehren werden zu Instanzen der Valorisierung, wodurch die die neu geschaffene soziale Form kontrolliert werden kann. Es ist eine Kontrolle, die im Unbewussten einsetzt und die Libido dirigieren will.

Das Geheimnis der Macht, in welches die Rede von der ‚tiefen Erotik des Inhalts poetischer Formen‘⁷⁹⁶ einführt, wird bei Hofmannsthal über das Symbol geschützt. Darin liegt seine eigentliche Hauch-Funktion.

Das in der Kunst versteckte libidinöse Moment, das aus dem schöpferischen Opferakt entstanden ist, wird zum eigentlichen Geheimnis der Macht-Form.⁷⁹⁷

Der Dichter agiert als Souverän über die ‚Bio-Macht‘ (Pneuma). Er erzeugt den Mantel der ‚Chiffren‘, von denen Gabriel zu Beginn des Gesprächs über Gedicht meinte, ‚welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist‘⁷⁹⁸.

⁷⁹⁶ Vgl. Hofmannsthal: Algernon Charles Swinburne. In: GW. Reden und Aufsätze I, S. 147.

⁷⁹⁷ „Die Gegenwart oktroyiert Formen. Diesen Bannkreis zu überschreiten und andere Formen zu gewinnen, ist das Schöpferische.“ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.272. Auch: „Die Formen beleben und töten.“ Ebd., S. 269.

⁷⁹⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte In: SW XXXI, S. 80.

3.3.3.1. Todesnetze und Bio-Macht

In diesem Jahr möchte ich die Untersuchung von etwas beginnen, was ich ein wenig leichtfertig die Bio-Macht genannt habe, das heißt jene Reihe von Phänomenen, die mir wichtig genug erscheint, nämlich das Ensemble von Mechanismen, durch die das, was in der menschlichen Art seine grundlegenden biologischen Züge ausbildet, in das Innere einer Politik, einer politischen Strategie, einer allgemeinen Machtstrategie eintreten kann;⁷⁹⁹

so beginnt Foucault seine Vorlesung am 11. Januar 1978. Es ist eben diese Falle der Leichtfertigkeit, zu der gerade der Text Hofmannsthals mit seinem ständigen Kreisen um Machtstrategien des Pneumatischen verführt, wenn es darum geht, die Position der Ästhetik zu „bíos“ und „zōé“ zu erfassen. Und so zeigt sich bei genauerer Betrachtung der im poetischen Ritual erzeugten Biomächtigkeit die Ambivalenz der Ästhetik Hofmannsthals. Das mag damit zusammenhängen, dass die Doppelstruktur, durch die Hofmannsthals Hauchpoetik sowohl als „intrapräsente Vielheit“⁸⁰⁰ in Bezug auf ein rezipierendes Ich, als auch im Hinblick auf ein ‚Wir‘ gelesen werden kann, nie aufgelöst wird. So finden sich auf der Ebene einer intimen Opfererfahrung bei Hofmannsthal Mechanismen, die dem Dichter im Sinne Foucaults das „alte Recht“ zugestehen, „sterben zu machen und leben zu lassen“⁸⁰¹:

Die Macht war vor allem Zugriffsrecht auf die Dinge, die Zeiten, die Körper und schließlich das Leben; sie gipfelte in dem Vorrecht, sich des Lebens zu bemächtigen, um es auszulöschen.⁸⁰²

Auf der Ebene des ‚Opferfestes‘, das den Raum der Höhle des Ich zu sprengen versucht, finden sich Ansätze, die eine ‚Lebensmacht‘ anstreben und an der „Mikro-Macht über den Körper“⁸⁰³ ansetzen.

Nach Foucault zeigt sich die „Lebensmacht“ darin, dass sie „das Leben in die Hand nimmt, um es zu steigern und zu vervielfältigen, um es im einzelnen zu kontrollieren“⁸⁰⁴. Eben darin

⁷⁹⁹ Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Vorlesung am Collège de France 1977 – 1978. (Hg.): Michel Sennelart. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 (stb wissenschaft 1808), S. 13.

⁸⁰⁰ Valéry, Paul: Das Ich und die Person: Cahiers/Hefte. (Hg.) Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe. Bd. 4: Übersetzt von Hartmut Köhler, Max Looser, u.a. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990, S. 521.

⁸⁰¹ Foucault, Michel: Recht über den Tod und Macht zum Leben. In: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. (1976). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (stb wissenschaft 716), S. 129-153, hier S. 132.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Ebd., S.140.

⁸⁰⁴ Ebd., S.133.

sei sie verknüpft mit einer „Politik des Sex“⁸⁰⁵ und ihren Mechanismen der Expansion und Ermächtigung.⁸⁰⁶

Diese Verbindung zwischen „bios“ und „sex“ wird besonders im ‚Kelterfest‘, in dem Bestreben einer Lenkung des Begehrens sichtbar. Hier geht es nicht darum, sich des Lebens zu bemächtigen, um es auszulöschen, sondern Kräfte zu enthemmen und zu steuern. Sucht man nach einem Prozess der Auslöschung bei Hofmannsthal, so findet er immer in der Tiefe der Texte statt, auf der Ebene des Subjekts, in dem „Brunnen des Ich“⁸⁰⁷. Doch der aus der „schöpferischen Gewalt“ der Sprache resultierende Prozess einer Ermächtigung des neuen Ichs unter dem Dispositiv der Sexualität, wie ihn Hofmannsthal initiieren möchte, dient nicht einer Kontrolle der Bio-Politik der Bevölkerung im Hinblick auf eine Menschenakkumulation,⁸⁰⁸ sondern einer elitären Erfahrung des Einzelnen.

Hier scheint Hofmannsthal eine alte Ordnung wieder installieren zu wollen, die das Blut in das Ritual der Macht zurückholen will und die eine Gesellschaft des „Geblüts“ im Reich der Sprache ersehnt.⁸⁰⁹ Insofern wird Lebensmacht genutzt, um Todesmacht zu erzeugen.⁸¹⁰

Foucault beschreibt beide Ordnungen folgendermaßen:

Es sind die neuen im Laufe des klassischen Zeitalters entwickelten und im 19. Jahrhundert voll eingesetzten Machtprozeduren, die unsere Gesellschaft von einer Symbolik des Blutes zu einer Analytik der Sexualität haben übergehen lassen. Es ist leicht zu sehen, daß das Blut auf der Seite des Gesetzes, des Todes, der Überschreitung, des Symbolischen und der Souveränität steht; die Sexualität hingegen gehört der Norm, zum Wissen, zum Leben, zum Sinn, zu den Disziplinierungen und Regulierungen.⁸¹¹

Hofmannsthal verbirgt diesen Wandel von einer „Symbolik des Blutes“ zu einer „Analytik der Sexualität“ in einem „Zauber der Heiligkeit“⁸¹², des Pneumatischen.

⁸⁰⁵ Ebd., S.141.

⁸⁰⁶ Ebd., S.142.

⁸⁰⁷ Im Hinblick auf Schnitzlers *Anatol* (1893) schreibt Hofmannsthal über den Dichter: „Seine träumende Seele ist wie ein Brunnen im Märchen: „Alle, die du liebst, tauchen darin unter und bringen dir dann einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem du dich berauschst.“ ... [...] Seine bebend gespannten Nerven erleben in den Erlebnissen der Liebe die eigentlichen tiefen Erlebnisse des Lebens: Lebensdurst und Lebenslügen und Lebensangst.“: Hofmannsthal: Von einem kleinen Wiener Buch (dort datiert 1892) In: GW Reden und Aufsätze 1, S.161.

⁸⁰⁸ Foucault: Recht über den Tod und Macht zum Leben (1976/77), S. 135.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 142.

⁸¹⁰ Ohne dass diese eindeutig zur Kehrseite der Lebensmacht würde, wie Foucault den Tod für einen vollzogenen Übergang beider Ordnungen bestimmt: „Der Tod, der auf dem Recht des Souveräns beruhte, sich zu verteidigen oder sich verteidigen zu lassen, wird nun zur banalen Kehrseite des Rechts, das der Gesellschaftskörper auf die Sicherung, Erhaltung oder Entwicklung seines Lebens geltend macht.“ Ebd., S. 132.

⁸¹¹ Foucault: Recht über den Tod und Macht zum Leben (1976/77), S. 143.

⁸¹² Ähnlich wie Bataille, bei dem nach Agamben „das Leben im doppeldeutigen Zauberkreis des Heiligen gefangen“ bleibt: Agamben, Giorgio: *Homo sacer*. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche Bd. 16), S. 122.

Insofern rückt Hofmannsthal in die Nähe de Sades, welchen Foucault an genau diesem Übergang verortet, weil er „die erschöpfende Analyse des Sexes wieder in die Exzessmechanismen der Souveränitätsmacht und in die alten Zauber des Blutes zurück“⁸¹³ versetze. Gleichzeitig sucht Hofmannsthal gerade in der so zentralen Pendelbewegung von einem „Ringem nach Hingabe“⁸¹⁴ und einer temporären Selbstermächtigung im Moment der Entschlüsselung der Sprachbewegung einen Ausweg aus dem, was Foucault die Ironie des Dispositivs der Sexualität nennt: „Es macht uns glauben, dass es darin um unsere „Befreiung“ geht.“⁸¹⁵ Anstelle einer Sehnsucht nach „Befreiung“ dominiert bei Hofmannsthal eine Suche nach Bindungen und Bewegungsimpulsen, die jedoch keinen Umsturz herbeiführen sollen.⁸¹⁶ Selbst „die schöpferische Kraft“, vermöge derer nach Hofmannsthal „jede Hemmung“ zu einem „lösbaeren Geheimnis“ wird, bleibt an die Kategorie des Dämonischen gebunden. Nur *mit* ihrer Atmosphäre kann das Ich schrankenlos werden. Der Moment einer Ich-Entgrenzung entkoppelt sich also bei Hofmannsthal nie von seinen Herrschaftsverhältnissen:

Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. Wir sind ihrer versichert, ohne daß sie immer bei uns wäre. Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarekeit da. Jeder hat um sich seine schöpferische Kraft als eine Atmosphäre. Sie löst alles Dunkle auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre ist das Ich ohne Schranken.⁸¹⁷

Poetische Rezeption bleibt also an eine höhere Dimension gefesselt (Tyché),⁸¹⁸ über die erst die Erfahrung eines ‚utopischen Körpers‘ „ad me ipsum“ möglich werden kann. Das Ziel, eine ‚reine Sprache‘ der Berührungen zu erzeugen,⁸¹⁹ die Begehren in eine Einheit von

⁸¹³ Foucault: *Recht über den Tod und Macht zum Leben* (1976/77), S. 143.

⁸¹⁴ „Aus Hindernissen Belebung. So auch das innere Verbot: es zwingt zu neuen Wegen. Neue Zärtlichkeit. Unendliche Variabilität. Nicht Hingabe ist das Wünschenswerte, sondern Ringem um Hingabe“: Hofmannsthal. Aufzeichnung vom 25. August 1911. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S.509.

⁸¹⁵ Foucault: *Recht über den Tod und Macht zum Leben* (1976/77), S. 153.

⁸¹⁶ „Was ist das Leben? Leben ist die Bindung aller Elemente durch alle Elemente. [...] Ich [...] denke gleichgiltiger [sic] von meinem Lebensunterhalt, kühner von meinem Tode. Die Grenzen: Wo setzt das Leben ein? [...] Der Kranke der sich langsam zersetzt Aus dem Töne seines früheren ich hervordringen wie ein Schrei des verirrtten Wanderers. [...] Ein Nerv, gezuckt, setzt das ganze System in Bewegung“. Hofmannsthal: Aufzeichnung undatiert aus dem Jahr 1906. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S. 470-471.

⁸¹⁷ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 27. August 1909. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S. 498.

⁸¹⁸ Dieser Dimension ist bei Hofmannsthal „Tyche“ zugeordnet, die er „immer als unerträglicher Dämon“ bestimmt und zugleich als „Welt die das Individuum von sich entfernen will um es zu sich zu bringen.“ Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S.607. Dementsprechend kann „Das höhere Leben aus der Steigerung seiner selbst“ verstanden werden, beziehungsweise „als richtige Schicksalserfüllung nicht als Traum oder Trance“. (Ebd., S. 610).

⁸¹⁹ „Jedes Wort ist doch ein Ereignis, schwingt fort und fort. Ihre Denkmäler sind die einzigen wirklichen: an ihnen scheint das Individuelle so unwichtig wie der Eindruck einer Vogelklaue auf ungeheueren Kreideklippen. Niemand darf sich rühmen ihr zu gebieten: aber wer sich ihr nur in großem Sinn hingibt, wer ihr nur wahrhaftig entgegenstrebt, dem gibt sie schon ein überirdisch Licht. Sie ist so abgegriffen wie schlechte Münzen und doch so rein wie der frische Bruch eines Bergkristalls.“ Hofmannsthal: Aufzeichnung von 1896. In: *Reden und Aufsätze* 3, S. 413:

Sinnlichkeit und Geist transzendiert,⁸²⁰ ließe sich bei Hofmannsthal auch als Versuch lesen, dem „Dispositiv des Sexualität“ durch eine symbolische „ars erotica“ in eine „Desexualisierung des Körpers“⁸²¹ zu entrinnen.

Hier scheinen sich Foucault und Hofmannsthal zu treffen und es wäre die Aufgabe einer weiteren Analyse zu fragen, inwiefern diese Begegnung zugleich den Traum Foucaults beleuchtet,

daß man vielleicht eines Tages, in einer anderen Ökonomie der Körper und der Lüste, nicht mehr recht verstehen wird, wie es den Hinterhältigkeiten der Sexualität und der ihr Dispositiv stützenden Macht gelingen konnte, uns dieser kargen Alleinherrschaft des Sexes zu unterwerfen⁸²²

Ein früherer Ansatz hierzu lässt sich in Brunos *Eroici furori* erkennen. Der Moment der (orphischen) Zerreiβung Actaions von den „Gedanken-Hunden“⁸²³ der Diana ist dort der Moment der Erlösung „aus dem Fleischkerker der Materie“⁸²⁴. Hofmannsthal verlagert dieses Geschehen in einen lebensphilosophischen Kontext. Fleisch und Materie werden zum Körpermaterial einer per se sinnlichen Poesie.

Bei Hofmannsthal dient die suggerierte Erfahrung der somatischen Potenz des Textes⁸²⁵ der Erzeugung einer atmosphärischen Mächtigkeit, die den „Hinterhältigkeiten“ der Sexualität ein „somatisches Netz“ zur Seite stellt. „Es ist eine Macht in dem vertrauend ausgesprochenem Wort“⁸²⁶, so als gäbe es noch eine weitere ‚schützende Macht‘ innerhalb jenes Netzes von Bio-Macht, wie es Foucault in einer Öffnung diese Begriffs 1977 folgendermaßen beschreibt:

Wenn die Macht den Körper angreift, dann nicht deshalb, weil sie zunächst im Bewußtsein der Leute verinnerlicht worden ist. Es gibt ein Netz von Bio-Macht, von somatischer Macht, die selbst ein Netz ist, von dem aus die Sexualität entsteht als historisches und kulturelles Phänomen, innerhalb dessen wir uns gleichzeitig wiedererkennen und verlieren.⁸²⁷

⁸²⁰ „Es gibt zwei wunderbare Dinge auf der Welt: das Geistige und das Sinnliche – und ihre Einheit.“ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 1. Mai 1925. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 578.

⁸²¹ In dem Gespräch mit Lucette Finas erklärt Foucault diesen Satz indirekt, während er auf jene Gesellschaften hinweist, „die eine ars erotica haben, wo die Intensivierung der Lust auf die Desexualisierung des Körpers ziele.“: Foucault im Gespräch mit Lucette Finas: Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere. In: Dispositive der Macht. Michel Foucault Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. (zuerst: „Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps“). In: La Quinzaine littéraire, 1. – 15. Jan. 1977, Nr. 247) Berlin: Merve 1978, S. 115.

⁸²² Foucault: Recht über den Tod und Macht zum Leben (1976/77), S. 153.

⁸²³ Bruno: *Eroici furori*. (Hg.): Kühlenbeck (1898), S. 213.

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Hofmannsthal: „Macht des Gebetes, der Zauberformel als poetischer Stoff. Liebeszauber. Indische Vorstellung vom Soma. Es ist eine Macht in dem vertrauend gesprochenen Wort.“: Aufzeichnung ca. 1890-1891 In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 317.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Foucault im Gespräch mit Lucette Finas: Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere (1977) In: Dispositive der Macht (1978), S. 109.

Diese den Körper angreifende Bio-Macht liegt bei Hofmannsthal im sprachlichen Symbol und dem „nackten Gerüst Leben“, das es pneumatisch umhüllt.⁸²⁸ Bereits in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1896 heißt es:

Sie [die Sprache, Anm. R.S.] umstellt das Denken mit unsichtbaren Netzen, und kein Geist kann sich ihr je entschwingen. Redend genießen wir uns selbst, redend entfremden wir uns uns [sic] selbst. Wenn sie wie ebendes Meer zurücktritt, das nackte Gerüste Leben entblößt – solche Augenblicke ertragen wir kaum. Wer ihre Macht *um* sich einschränkt, der wird sie *in sich anschwellen fühlen*, vor ihr ist kein Entrinnen; sie ist das Gedächtnis selbst, um sie nicht zu sehen, muß man den Kopf in die Falten des Mantels drücken. [Herv. R.S.]⁸²⁹

Ein Beispiel dieser biomächtigen Sprachgewalt ist Elektras ‚Traumrede‘ Klytämnestra gegenüber. Hier setzt Hofmannsthal bereits jene Komplementarität von Todes- und Lebensmacht im somatischen Netz ins sprachliche Bild, wie sie Foucault mehr als 70 Jahre später bestimmen wird:

Elektra: Wer schlachtet
ein Opfertier im Schlaf! Er jagt dich auf,
er treibt dich durch das Haus! willst du nach rechts,
da steht das Bett! nach links, da schäumt das Bad
wie Blut! das Dunkel und die Fackeln werfen
schwarzrote Todesnetze über dich –⁸³⁰

Das Kelterfest, das „Bad wie Blut“, kann demnach erst beginnen, so Elektra, wenn sich der Mythos erfüllt. Der Mythos stellt jedoch bei Hofmannsthal eben jenes für Klytämnestra vernichtende, für den Zuschauer/Leser rettende „Todesnetz“ dar, das jener „Macht“, (nämlich der Bio-Macht), die Klytämnestra wie Elektra in sich „anschwellen fühlen“, Ausdehnung ermöglicht. So werden die Figuren zur „Beute des Lebens“⁸³¹ und zu Opfern, die dem Leser ein Erleiden „bezaubernder“ Distanz⁸³² ermöglichen:

Die Zauberkraft der Distanz: wie eine Glimmerstufe von weitem gesehen, eine orientalische Sage, dürftig überliefert. Nur wer die Nähe aller Dinge so genossen hat wie der, der Werther

⁸²⁸ Vgl. Gabriels Aussage: „Darum ist das Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln“ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 81.

⁸²⁹ Hofmannsthal: Aufzeichnung von 1896. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 413; (vgl. auch: Hofmannsthal: Vorspiel zur „Antigone“ des Sophokles. In: SW III, S. 217; Anm. 538; Abschnitt 2.3.2 Wie hast Du mir die Poren aufgetan? Glaube. Haut. Hypnose).

⁸³⁰ Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII, S. 85.

⁸³¹ „Denn oft schöpfte der Kaufmannssohn einen großen Stolz aus dem Spiegel, aus den Versen der Dichter, aus seinem Reichtum und seiner Klugheit, und die finsternen Sprichwörter drückten nicht auf seine Seele. Er sagte: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße“, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrer König, in einem unbekanntem Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“, und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens.“ Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht. In: SW XXVIII, S. 16.

⁸³² „Wo ist das Selbst zu finden? Immer in der tiefsten Bezauberung, die du erlitten hast.“ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 256.

schuf, kann aus der Entfernung einen solchen zauberhaften Reiz ziehen. Als ein fortrollender Grundton ein großartiges Hinnehmen des Verfalls.⁸³³

Es erklärt sich hieraus, warum für Hofmannsthal die „Ordnungen“ so wichtig werden. Sie schützen und verdecken die Realität des „nackten Lebens“ und des bereits vollzogenen Übergangs in Strukturen der Bio-Macht.

Insofern wird die Dimension des Pneumatischen und die Mystifikation der Opferideologie, wie sie Hofmannsthal verwendet, zugleich zu einem wichtigen Instrument des ‚Gegengewichts‘ zu der Existenz jenes „nackten Lebens“, das im (Auerbachschen) Keller des Chandos qualvoll verendet. Die Erzeugung der Sprachsouveränität, die an biopolitische Macht gekoppelt wird, braucht eine Negativreferenz, nämlich, wie Agamben ausführt, den „homo sacer“, ein „tötbar, aber nicht opferbares Leben“, ⁸³⁴ oder mit Hofmannsthal ein „ungeweihtes“ Tier:

Klytämnestra: Und müßt' ich jedes Tier, das kriegt und fliegt,
zur Ader lassen und im Dampf des Bluts
aufsteh'n und schlafen gehen wie die Völker
der letzten Thule in blutrotem Nebel:
ich will nicht länger träumen.

Elektra: Wenn das rechte
Blutopfer unter'm Beil fällt, dann träumst du
nicht länger.

Klytämnestra: Also wüsstest du mit welchem
geweihten Tier –

Elektra: Mit einem ungeweihten!⁸³⁵

Bei Hofmannsthal ist das „glanzvolle“ und pseudosakrale Gegenstück hierzu das ‚Kelterfest‘, die Feier des „farbigen Abglanzes“ des Mythos. In dieser Flucht aus dem Spiegelkabinett des Selbst können die Leser den „Täter“ aus der Ferne belauschen. „Was heißt dies „wir sind da“? [...] Ist der Dichter nicht ein Täter, den wir durchs Schlüsselloch belauschen?“⁸³⁶ Diese Fluchtbewegung soll nach Hofmannsthal schließlich wieder zu einer Erfahrung des Selbst zurückführen - so schreibt er in *Ad me ipsum* „Der Weg zum Sozialen als Weg zu sich selbst“⁸³⁷ – doch der Preis dieser ‚Selbsterhaltung‘ ist paradoxerweise zugleich eine Steigerung der somatischen Macht der Sprache.

⁸³³ Hofmannsthal: Aufzeichnung von 1906. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 483.

⁸³⁴ „Unter dem Nazismus ist der Jude die privilegierte Negativreferenz der neuen biopolitischen Souveränität und als solcher ein flagranter Fall von homo sacer, im Sinn eines tötbaren und nicht opferbaren Lebens. [...] Die Dimension, in der die Vernichtung stattgefunden hat, ist weder die Religion noch das Recht, sondern die Biopolitik.“: Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche Bd. 16), S. 124.

⁸³⁵ Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII; S. 80.

⁸³⁶ Hofmannsthal: Aufzeichnung von 1919. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 552.

⁸³⁷ Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 611.

3.3.3.2. Emanation der mythischen Form

Die Instrumentalisierung des Pneumatischen und seines im Mythos erzeugten Begehrens dient der Ordnung des sozialen Raumes. Wie wichtig dieses über das Pneuma ausgeführte Ordnungsmoment für Hofmannsthal ist, zeigt eine Vergleichsstelle aus dem *Kandaules* Fragment⁸³⁸. Es handelt sich dabei um eine Adaption des Hebbelschen Dramas *Gyges und sein Ring*⁸³⁹ (1856). Hofmannsthal arbeitete daran im Hebbelgedenkjahr 1903 (Hebbels 90. Geburtstag), also im Entstehungsjahr des *Gesprächs über Gedichte*.

König Kandaules hat von Gyges einen unsichtbarmachenden Ring erhalten, den Kandaules dazu benutzt, Gyges die Gelegenheit zu geben, unbemerkt die Königin Rhodope unverhüllt zu betrachten. Die Schönheit Rhodopes erweckt das Verlangen des Gyges, sie zu besitzen, so dass er den König ermordet. Nach Hofmannsthal liegt Kandaules Schuld in der Zerstörung der für seine Macht wesentlichen Distanz. Im Herzeigen der Königin zerstöre er das ‚Geheimnis seiner Macht‘ und damit seine soziale Position:

Kandaules: obwohl seine unaufhörliche Tätigkeit, ja die Emanation seines Wesens dies ist: die Form zu zerstören, so ahnt er nie, wie sehr sein ganzes Dasein von der Form getragen wird.⁸⁴⁰

Er zerstört das Mythische.

Das Verbrechen des Königs an seinem Königtum: Er will das Mythische auflösen: dass er zu seiner Königin kommt, wie Melkart zu Tanit, das ist ihm nichts. Er will sich seiner Form entkleiden, will (durch Gyges hindurch) das spüren, was eigentlich daran ist. [...] Es durchschauert ihn selbst wie ein perverser Kitzel die unheimliche Freiheit, die er dem Gyges gegeben hat.⁸⁴¹

Die „unheimliche Freiheit“, die der König Gyges schenkt, nämlich den Glauben an die symbolische Form zu zerstören oder auf sich umzulenken, unterminiert seine Herrschaft. Kandaules vernichtet seine Daseinsberechtigung, indem er das Gesetz der Distanz⁸⁴² bricht, das ja im übrigen bereits die Krise des Chandos ausgelöst hatte.

Hofmannsthal überträgt hier die Frage nach dem Enthüllen und Zeigen der „Königin“, die unverhüllt für Gyges zur *femme fatal* wird, auf die Frage nach der Verführungskraft des Noumenons. Die „unheimliche Freiheit“, die sich Kandaules herausnimmt, liegt in der

⁸³⁸ Hofmannsthal: König Kandaules. (1903) In: SW XVIII: Dramen 16. (Hg): Ellen Ritter. Fragmente aus dem Nachlass. (1987), S. 511-522.

⁸³⁹ Hebbel, Friedrich: Gyges und sein Ring. In: Hebbels Sämtliche Werke. Band 4. (Hg.): Emil Kuh. Hamburg: Hoffmann und Campe. 1866, S. 227-349.

⁸⁴⁰ Hofmannsthal: König Kandaules. In: SW XVIII, S. 520.

⁸⁴¹ Ebd., S. 512.

⁸⁴² Mit Benjamin: die Aura, ein Begriff den Benjamin möglicherweise dem Kreis um Schuler entlehnt. Siehe hierzu u.a.: Dörr, Georg: Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und die Frankfurter Schule. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 134.

Zerstörung des Phänomens, die auch dadurch zustande kommt, dass ein Unbefugter das „Numinose“ (Rudolf Otto) zu Gesicht bekommt:

„Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“, nur in Symbolen, nie eigentlich können wir das Leben fassen. z.B. nie steht sie völlig nackt vor ihm, sondern ihren Körper bedeckt ein unglaublich feines Gewebe mit hieratischen Gestalten und Zeichen welche abgebetet werden sollen wie ein Rosenkranz so dass die Wollust nur ein Duft davon ist; - der König, minder weise, denkt den Genuss direkt zu fassen.⁸⁴³

Dies ist aus meiner Sicht das direkte Gegenstück zu der Erschaffung der „Aphrodite aus dem Purpurschaum“⁸⁴⁴ im *Gespräch über Gedichte*.

Rhodope nackt zu zeigen, bedeutet bei Hofmannsthal das „eigentliche Leben“ zu enthüllen.⁸⁴⁵

Was bei Goethe der „farbige Abglanz“ zurücklässt, verändert sich bei Hofmannsthal zum verhüllenden Extrakt, der zur Bedingung der Möglichkeit sinnlich ästhetischen Erlebens wird. Es geht nicht mehr darum „am farbigen Abglanz“ das Leben zu *haben*, wie es noch Goethe formuliert, sondern über den „farbigen Abglanz“ („den Hauch, der trunken macht“) das Leben zu *kontrollieren*.

3.3.3.3. Den Implex (Valéry) modifizieren aus dem Verborgenen des Textes

Der Dichter kontrolliert aus dem Verborgenen eine Welt, weil er sie durch die Sprache „sinnlich“ verhüllt:

Da ich an das mächtige Geheimnis der Sprache erinnert habe, so habe ich mit einem Mal das enthüllt, worauf ich Sie führen wollte. Vermöge der Sprache ist es, dass der Dichter aus dem Verborgenen eine Welt regiert, deren einzelne Glieder ihn verleugnen mögen, [...] ⁸⁴⁶

Begehren wird zum Werkzeug der Teilhabe an jenem „System Leben“⁸⁴⁷ das der pastorale Führer im Ritual steuert. Der Opfertanz im Ritual erzeugt eine ephemere Totalitätserfahrung, die den poetischen *implex* des Selbst erweitert. Der Implex, ein Begriff Valérys, konturiert die

⁸⁴³ Hofmannsthal: König Kandaules. In: SW XVIII, S. 515.

⁸⁴⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83.

⁸⁴⁵ Auch hier finden sich Ähnlichkeiten zu Bruno: „Denn für Niemanden ist es möglich, die Sonne selber zu schauen, den universellen Apollo, und das absolute Licht in seiner höchsten und erhabensten Gestalt: wohl aber seinen Schatten, seine Diana, die Welt, das Universum, die Natur, die in den Dingen ist, das Licht, das in der Dunkelheit der Materie sich spiegelt, jenes, das in der Finsterniss leuchtet. [...] Sehr selten, sage ich, sind jene Actäons, denen es vom Schicksal gegeben ist, die Diana nackend zu schauen, und die dann entzückt von der schönen Köreprform der Natur und verklärt durch den doppelten Strahlenglanz der göttlichen Schönheit und Güte in einen Hirsch verwandelt [...] werden.“ Bruno: *Eroici furori* (Hg.): Kühlenbeck (1898), S. 212).

⁸⁴⁶ Weiter: „[...] seine Existenz mögen vergessen haben. Und doch ist er es, der ihre Gedanken zueinander und auseinander führt, ihre Phantasie beherrscht und gängelt; ja noch ihre Willkürlichkeiten, ihre grotesken Sprünge leben von seinen Gnaden. Diese stumme Magie wirkt unerbittlich wie alle wirklichen Gewalten.“: Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S. 134.

⁸⁴⁷ Hofmannsthal: Aufzeichnung undatiert aus dem Jahr 1906. In: *GW Reden und Aufsätze 3*, S. 470-471. (Vgl. Anm. 816).

bei Hofmannsthal im ästhetischen Prozess möglich werdende Körpererfahrung. Dabei geht es Valéry nicht „um den anatomischen Körper“,

sondern um den wesentlichen Implex, zusammengesetzt aus den möglichen allgemeinen Empfindungen usw. und aus denen, die Bewußtsein und Bewegungsvermögen, *Kräfte* usw. verleihen. [...] Es geht nicht darum, zu erklären.⁸⁴⁸ [Herv. d. Orig.]

Dieses „Potential der Sensibilität“⁸⁴⁹ nennt Valéry auch „die Gesamtheit dessen, was ein beliebiger Umstand aus uns herausholen kann.“⁸⁵⁰ In Bezug auf die ästhetische Analyse erweitert sich dieser Umstand auf „bizarre Konfigurationen im Raum“:

[...] wobei das „Genie“ darin bestünde, ihn zu verformen, zu zerbrechen - - oder *auszustatten*. Dieser Implex – ist unerlässlich, denn er ist das *Vorstellbare*, das *Denkbare*, das *Wünschbare*, das *Furchtbare* einer Epoche - Das *Glaubliche*. Alle – LICH und BAR [tous les *able* et les *ible*] [alle Herv. d. Orig.]⁸⁵¹

Wird für Valéry das „mentale Bild“ zum „Erreger einer Entwicklung“, die sich „in einem *Implex* entwickelt – wie ein Kristallkeim („comme un germe cristallin“)“⁸⁵², so geht es Hofmannsthal um die ständige Umwandlung dieser Kristalle⁸⁵³ in Hauche, initiiert durch das „somatische Netz“ der Sprache.

Denn jedes dieser ästhetischen Rituale soll nach Hofmannsthal die Wirklichkeit des Rezipienten als Ganzes poetisch „durchdringen“.⁸⁵⁴ Beispielhaft steht hierfür die Charakterisierung Marias im *Andreas* Fragment:

Ihr Astralleib, bestehend aus ihren Gedanken, Ängsten, Aspirationen, der oft mit immenser Sensibilität von etwas was einer sagt, ja von einer bloßen Nachricht, einem „stummen Niederfallen ferner Sterne“ tangiert wird –: dies Ganze empfindet sie als ihr Ich; dies Ganze muß selig werden.⁸⁵⁵

Die Aufhebung der „Antithese“ von „Kunst“ und „Leben“⁸⁵⁶ führt zu einer Ästhetisierung allen Erlebens, indem alle „Lebenswurzeln“ als pneumatisch durchsetzt empfunden werden.

⁸⁴⁸ Valéry, Paul: Cahiers/Hefte. (Hg.) Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt Auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe. Übersetzt von Hartmut Köher, Max Looser, u.a. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990 : Bd. 4, S. 338. (= 1934. Ohne Titel, XVII, 491-493).

⁸⁴⁹ Valéry: Cahiers/Hefte. Bd. 3, S. 263.

⁸⁵⁰ Valéry: Cahiers/Hefte. Bd. 4, S. 534. (= 1941. Ohne Titel, XXIV, 478-479)

⁸⁵¹ Valéry: Cahiers/Hefte. Bd. 5, S. 563 (= 1941. Cahier de vacances à M. Edmond Teste, XXIV, 848).

⁸⁵² Valéry: Cahiers/Hefte. Bd. 5, S. 454. (= 1942. Ohne Titel. XXV, 434); Erläuterung S. 674.

⁸⁵³ „Es ist für Augenblicke, als würde die Schale der Erde unter einem zu Kristall und ... /Stimmung, das organische physiologische Ebben und Fluten der einzige Regulator der états d'âme, die sich selbst zusammenhängend und logisch interpretieren [...]“: Hofmannsthal: Aufzeichnung 1893. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.368; siehe auch Hofmannsthal: Über Charaktere im Roman und im Drama. In: SW XXXI, S. 31 (Anm. 530); Maack: Mathesis, S. 31 (Anm. 544).

⁸⁵⁴ „Die Durchdringung des Lebens beim Dichter ist Voraussetzung“: Hofmannsthal. Andreas Notiz 81. In: SW XXX, S. 111.

⁸⁵⁵ Hofmannsthal: Andreas. Notiz 3. In: SW XXX, S. 9.

⁸⁵⁶ „Falsch: alle billigen Antithesen wie „Kunst“ und „Leben“, Ästhet und Gegenteil von Ästhet, Richtig: die Kunstwerke als fortlaufende Emanation einer Persönlichkeit ansehen, als „heures“, Beleuchtungen, die eine

Im gleichen Schritt wird das „nackte Gerüst des Lebens“⁸⁵⁷ zu „nackten Ideen“ gesteigert und als *furchtbare* Macht in eine Sphäre des Unerreichbaren verbannt:

Die nackten Ideen kann man nicht prästieren [sic]; das Höhere der Welt wird nur an den Individuen fasslich und an den Ordnungen unter den Menschen.⁸⁵⁸

Das *Kandaules* Fragment zeigt, dass, sobald die pneumatische Hülle des Wortes, eigentlich aber seine ästhetische Aura; zerstört wird, auch ein unantastbares Prinzip der Lebensmacht nach Hofmannsthal verloren geht.

3.3.3.4. In der Ambivalenz des Heiligen - die Feier ontologischer Differenz unter der Larve des Mythischen

Indem Kandaules Gyges an dieser Macht teilhaben lässt, gewährt er ihm unerlaubter Weise den Blick des Herrschers aus dem Verborgenen der Welt: Er öffnet die Tür demjenigen, dem eigentlich nur zu „Lauschen“ bestimmt ist.⁸⁵⁹ Indem er seinen symbolischen Besitz freigibt, unterbricht er die für die Kette der Emanation wichtige hierarchische Differenz und zerstört so die Macht des Symbols und seines „Geheimnisses“.

Umgekehrt deutet sich hier an, wie „das nackte Leben“ tabuisiert wird. Die „Ambivalenz des Heiligen“ überträgt Hofmannsthal auf das Symbol.⁸⁶⁰

Seele in die Welt wirft. (Wort von Courbet).“: Tagebuchaufzeichnung vom 24. Januar 1904 In: GW Reden und Aufsätze 3, S.451.

⁸⁵⁷ „Sie [die Sprache R.S.] umstellt das Denken mit unsichtbaren Netzen, und kein Geist kann sich ihr je entswingen. Redend genießen wir uns selbst, redend entfremden wir uns uns [sic] selbst. Wenn sie wie ebbendes Meer zurücktritt, das nackte Gerüste Leben entblößt – solche Augenblicke ertragen wir kaum. Wer ihre Macht *um* sich einschränkt, der wird sie in sich anschwellen fühlen, vor ihr ist kein Entrinnen; sie ist das Gedächtnis selbst, um sie nicht zu sehen, muß man den Kopf in die Falten des Mantels drücken“: Hofmannsthal: Aufzeichnung von 1896. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 413. (vgl hierzu Variante zu: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 330-331 (Anm. 58), sowie zu: Hebbels Eiland In: SW XXIX, S. 154 (Anm. 394)).

⁸⁵⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom April 1919. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.552.

⁸⁵⁹ Hofmannsthal: Aufzeichnung von 1906. In: GW Reden und Aufsätze 3, S.483. Vgl. Anm. 836.

⁸⁶⁰ Hierzu führt Agamben aus, wie diese „Ambivalenz des Heiligen“, zwischen „heilig“ und dem Bedeutungsfeld: „unrein“, „unantastbar“ und „gebannt“, zum ersten Mal 1889 in den *Lectures on the Religion of the Semites* von William Robertson Smith auftaucht, eine Schrift, die dann großen Einfluss auf Freuds *Totem und Tabu* gehabt habe. Generell verortet er diese für den Übergang zur Biopolitik so wichtige Figur des „homo sacer“ in dem Diskurs zum Tabu und Heiligen in den Humanwissenschaften zwischen 1890 und 1940. (Agamben: *Homo Sacer* (1965/2002), S. 90. „Die Untersuchung des dem Tabu angeglichenen Banns ist von Anfang an maßgebend für die Genese der Lehre von der Doppeldeutigkeit des Heiligen: die Doppeldeutigkeit des ersteren, das ausschließt, indem es einschließt, impliziert die Doppeldeutigkeit des letzteren.“ (Ebd., S.86-87). Agamben weist besonders auf den „Prozeß der Psychologisierung von religiöser Erfahrung“ hin, „der ein paar Jahre später im Umkreis der Marburger Theologie mit dem Buch von Rudolf Otto über *Das Heilige* (1917) seinen Abschluß fand. Hier feiern eine Theologie, der jeglichen Sinn für das offenbarte Wort abhanden gekommen ist, und eine Philosophie, die angesichts des Gefühls alle Nüchternheit verlassen hat, ihre Vereinigung in einer Vorstellung des Heiligen, die nunmehr eins ist mit dem Dunklen und Undurchdringlichen.“ (Ebd., S. 88) Diese Mechanismen sind bei Hofmannsthal komplexer, eben weil er sie immer in Ästhetik überträgt und darin anwendet.

Die Akzeptanz einer unantastbaren Lebensmacht im Hintergrund wird zum Ausgangspunkt eines Rekurses in eine rauschhaft erlebte Unmündigkeit, in der die Dinge als Platzhalter eines geheimnisvollen, „eigentlichen Lebens“⁸⁶¹ „verzaubern“. Während man sich an dem Gedanken berauscht, am Symbol das Leben zu haben, wird die uneinholbare Differenz von Noumenon und Phaenomenon, „eigentlichem Leben“ und Symbol „gefeiert“ – nicht mehr (wie in der Romantik) melancholisch bedauert. In der Differenz öffnet sich die Kluft, die mit einer neuen Sehnsucht nach Begehren, dem Hauch, gefüllt werden kann. Wird diese Kluft geschlossen, die schützende Form der Differenz zerstört, bricht ein unkontrollierbarer Trieb aus: Deshalb gilt: „Gyges graut vor der Entweihung“⁸⁶². Dann nämlich ist die Barriere zum „Prinzip Leben“, eigentlich aber auch zum „weiblichen Prinzip“ durchbrochen: Die „erhabene Natur“ verschlingt den zum „wahrhaft Liebenden“ gewandelten Gyges.

Gyges, der wahre Liebende; ihm kommt vor, als liebe außer ihm keiner wahrhaft, hätte nie einer vor ihm geliebt. Unbegreiflich schal und gemein erscheinen ihm die Worte der Dichter, die Äußerungen der Männer.⁸⁶³

Gyges ist jetzt also in der Situation des Chandos, der nach der gefährlichen Auflösung der Distanz zum Phänomen eins wird mit den Phänomenen, so dass ihm jede Sprache darüber „schal“ erscheint. Hier hat er aber auch das Potential zum Mörder zu werden, zum „Opfernden“, der sich direkt des „Mordblutgeheimnisses“⁸⁶⁴, nämlich der Kraft des „fremden Blutes“ bemächtigen möchte, denn, so Hofmannsthal über Gyges:

Das, was der Ring herbeiführt, ist recht eigentlich das Schicksal des Gyges; aus den tiefsten Tiefen der Brust führt er es ihm heraus: das, was Gyges als Möglichkeit in sich schlummernd geahnt und wovor ihm gegraust, weswegen er immer Lust gehabt, den Ring wegzuerwerfen: dass es ihm geschehen könnte, ein Weib so wahnsinnig zu begehren, dass er alles darüber vergäbe, ja Meuchelmord beginge. So kam ihm das furchtbare Erlebnis des ersten Aufzuges als eine Art entsetzlicher Spiegelung vor: er hat in dem Wirbel, der ihn durchzuckte, das in dem Mann beneidet, was der gefühlt haben muß, als er sein Weib hinrichtete, - Gyges wäre geschaffen beides in einem zu sein, der girrende Liebhaber und der argusäugige Hüter seines Glückes, Kandaules keines von beiden.⁸⁶⁵

Gyges, dessen Figur in vielem als Figur des Dichters angelegt ist, zeigt noch einmal, wie gefährlich dieser Einblick in die Natur, die Begegnung mit ihrer Verführungskraft ohne die

⁸⁶¹ Hofmannsthal: Kandaules. In: SW XVIII, S. 515.

⁸⁶² Ebd., S. 513.

⁸⁶³ Ebd., S. 517.

⁸⁶⁴ Zu diesem bei Schuler verwendeten und Franz von Baader entlehnten Begriff siehe Abschnitt Beherrschung des Offenen. Mordblutgeheimnis

⁸⁶⁵ Hofmannsthal: König Kandaules. In: SW XVIII, S. 517. Diese Stelle nimmt Bezug auf den Entwurf im ersten Akt, zweites Bild: „Der König verhört den Mann, der seine Frau ermordet hat. Dessen Verantwortung: Er ist ein Eiferer. Einer, der furchtbar an den sittlichen Gesetzen, mit jedem Schnörkel, den die Jahrhunderte ihnen angehängt haben festhält. Er hat die Frau hingerichtet, rituell geschlachtet.“ Ebd., S. 513.

schützende Larve des Mythischen ist. Gyges wird von den „Weibern des Königs“ wie von Mänaden ermordet.

Die Königin, an dem breiten niedrigen Fenster nach der Bergseite hin harrend: sieht die Frauen des Königs schreiend wehklagend, sich die Wangen zerreißend sich in den verbotenen Garten der Königin ergießen. Diese Weiber des Königs ermorden schließlich Gyges, wie Mänaden, als den Mörder ihres Gemahls und werfen seinen Kopf den Aufrührern hinab.⁸⁶⁶

Hofmannsthal variiert hier wahrscheinlich eine zentrale Szene aus Euripides *Bakchen*; ein Stück,⁸⁶⁷ mit dem er sich bereits 1892/93 intensiv beschäftigt und für das er lange Zeit eine Bearbeitung plante.

Gyges wird zu Pentheus, Rhodope zu Agaue, die „besessen von Bakchios“ (v. 1123) und „atemlos“ (v. 1091) „vom Hauch des Gottes rasend“ (v. 1094) zusammen mit den Mänaden Pentheus zerreißt, welcher diese zuvor belauscht hat⁸⁶⁸:

Nur das arme Haupt
Fiel seiner Mutter in die Hände. [...] (vv. 1139 – 1140).
[...]
Laut ertönt ihr Ruf dem Bakchos,
Dem Helfer ihrer Jagd, dem Beutespender,
Dem Siegverleiher. Tränen sind ihr Sieg.“ (vv. 1145-1147).

Wieder handelt es sich um die Urszene des Opfergleichnisses Der Jäger und Voyeur (Pentheus/Gyges) wird zur Beute, zum „neuen Aktäon“.⁸⁶⁹

Im *Kandaules*-Fragment spiegelt das von Hofmannsthal Gyges zuge dachte Ende das Ende „Elektras“. Die Destruktion der Form, die Kandaules versucht und Gyges fortführt, wird aufgehoben in dem mänadischen Totentanz der „Weiber des Königs“. Während der Kopf (Gyges) vom Körper getrennt wird, organisiert sich in den Frauen des Königs eine neue Form (mänadisch). Im Sinne Hofmannsthals stünde damit die „Wiedergeburt des Dionysos

⁸⁶⁶ Ebd., S. 522.

⁸⁶⁷ Zit. Nach: Euripides: Tragödien. *Bakchen*. Übersetzt von Hans v. Arnim; bearbeitet von Siegfried Müller. Wiesbaden/Berlin: Vollmer. o. J.

⁸⁶⁸ Dies ist offensichtlich eine weitere Textquelle für das Opfergleichnis Hofmannsthals und dem vom „Geröll der Steine im Gießbach“ und den Göttern verfolgten Opfernden: Vgl: Euripides: „Sie stürzten, schneller als der Taube Flug,/In atemlos beschwingtem Lauf herbei,/Agaue, seine Mutter, ihre Schwester/ Und alle Bakchen, durch des Gießbachs Schlucht/Und Felsgeröll, vom Hauch des Gottes rasend.“ (v. 1090f)/Hofmannsthal: „Er fühlte, dass die Götter ihn haßten: dass sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; [...]“: Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80.

⁸⁶⁹ Hofmannsthal: Aufzeichnung 1897. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 422. Die Verbindung zwischen Pentheus und Actaion wird bei Euripides zweimal wörtlich zum Ausdruck gebracht, einmal als Warnung durch Kadmos Pentheus gegenüber (v. 336) und später durch Agaue, die darauf hinweist, das eben am selben Ort wie Actaion Pentheus geköpft wurde (v. 1292).

Zagreus“ bevor.⁸⁷⁰ Die Distanz wird von Neuem in der Form aufgebaut. Die „wirklich brutale Bühne“⁸⁷¹ hat ihren Zweck erfüllt.

3.3.3.5. „à limite du dernier souffle“ – die azephalische Luftspiegelung des Lebens (Exkurs *informe*)

Im modernen Kontext weisen diese Bilder Hofmannsthals eine große Nähe und gleichzeitig interessante Differenzen zu den Opferphantasmen Batailles auf.

Besonders das Bild des geköpften Gyges lässt an Batailles Acéphale-Utopie und das enigmatische Bildnis André Massons in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Acéphale* denken. Es zeigt ein kopfloses Wesen, das sich die brennenden Gedanken aus dem Leib gerissen hat und im Labyrinth seiner Eingeweide ein lächerliches Monster-Ich findet:

L'homme a échappé sa tête comme le condamné à la prison. [...] Il réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi: son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égaré avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre.⁸⁷²

Gyges erkennt ebenfalls in sich das potentielle Monster in der „entsetzlichen Spiegelung“ seines Begehrens: Er ist geschaffen zugleich „Meuchelmörder“ zu sein, als auch der „girrende Liebhaber und argusäugige Hüter seines Glücks.“⁸⁷³

Doch auch wenn immer wieder eine frappierende Nähe zentraler Bilder Batailles zu Hofmannsthal in Bezug auf die Opferphantasien auffällt, zeigen sich gerade im Vergleich zum Kelterfest im *Gespräch über Gedichte* beziehungsweise zum Ende des *Kandaules* Fragments wichtige Differenzen.

Denn bei Hofmannsthal sind die „Blutvisionen“ „nur“ Passage. Anstelle von „informe“⁸⁷⁴ setzt Hofmannsthal das „Geheimnis der Form.“ Hier öffnet sich das zu Stein erstarrte

⁸⁷⁰ Hofmannsthal. Undatierte Aufzeichnung aus dem Jahr 1893. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 359.

⁸⁷¹ Im Rahmen seiner Arbeiten an *Ascanio und Gioconda* schreibt Hofmannsthal darüber an Schnitzler am 19. Juli 1892 aus Fusch. In: Hofmannsthal: Briefe 1890-1901. Berlin: Fischer 1935, S. 49). (= BW Schnitzler, S. 23) Weiter heißt es: „Was mich lockt [...], ist die eigentümlich dunkelglühende, dionysische Lust im Erfinden und Ausführen tragischer Menschen in tragischen Situationen; [...]“. BW Schnitzler, S.23.

⁸⁷² Bataille, Georges: „La conjuration sacrée“ (Tossa, 29 avril 1936) In: Ders: Œuvres complètes I (Premiers écrits, 1922-1940) Présentation de Michel Foucault Paris: Gallimard 1970, S. 445) zuerst erschienen in: *Acéphale* Nr. 1 (24. Juni 1936), zum Erscheinungsbild der Ausgabe siehe Erläuterungen O.C. I, S.641-647.

⁸⁷³ Hofmannsthal: König Kandaules. In: SW XVIII, S. 517. vgl. Anm. 865.

⁸⁷⁴ „Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* [Herv. d. Orig.] n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. [...] Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.“ Bataille: *Informe*. In: O.C. I, S. 217.

Labyrinth (le dédale) seelischer Innenräume.⁸⁷⁵ Der Text wird zum ‚Heiligen‘, weil er den (anderen) Körper darin bewahrt, nicht verbrennt. Erst so kann die „Kommunikation mit der Natur aus erborgtem Leib heraus“ gelingen.

Batailles Aufruf zum „fanatischen Tanz“ mag zwar zunächst an das Kelterfest erinnern, weicht jedoch von den Intentionen Hofmannsthals grundlegend ab:

Nous somme farouchement religieux [Herv. d. Orig.] et, dans la mesure où notre existence est la condamnation de tout ce qui est reconnu aujourd’hui, une exigence intérieure veut que nous soyons également impérieux.

Ce que nous entreprenons est une guerre.⁸⁷⁶

[...]

L’existence n’est pas seulement un vide agité, elle est une danse qui force à danser avec fanatisme. La pensée qui n’a pas comme objet un fragment mort, existe intérieurement de la même façon que des flammes.⁸⁷⁷

Diese Flammen gilt es nach Bataille herauszureißen und zugleich das Verbrennen zu feiern, das ein Verbrennen alles Politischen als höchste politische Aktion denkt. Die „fanatischen Tänze“ Hofmannsthals dagegen zielen auf ein dialektisches Aufheben möglicher Umstürze in einem konservativen Bewahren. Die Vereinigung von Geburt und Tod „dans une même eruption“⁸⁷⁸ kann bei Hofmannsthal nur im „Glauben“ an die Anwesenheit Bacchus’ im Kelterfest stattfinden. Hofmannsthals Ekstasen bleiben im Text, um von dort als Speculum des Ich⁸⁷⁹ funktionieren zu können. „Sich berauscht vom orphischen Blut“, in „wütender Bezauberung“ zur „Erde zu werfen“, „den grünen Reben den Kopf abbeißen“ „ihr unreifes Blut“ aussaugen und sich „allem Tiefsten und Geheimnisvollsten verwandt fühlen“,⁸⁸⁰ erfüllt sich bei Hofmannsthal nur über eine ekstatische Spracherfahrung. Dementsprechend schreibt er einmal in einer Notiz zu dem Fragment *Novelle, deren Held sich sucht*:

Eine Geschichte, die ihren Schwerpunkt in der transzendentalen Welt hätte. Ekstatisches Moment der Erhöhung [...] Moment der Verlassenheit auch ein beschleichend Schauen, wie Aktäon [sic] durch die Büsche die Schönheit der Göttin beschleicht.

Sehr große Depression. Abends Spaziergang im Wald, Birken, schwarzes Wasser, Sumpfgräser, alles tot, ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen.⁸⁸¹

⁸⁷⁵ „Das Innere eines Menschen wird schließlich ein in einen harten Stein getriebenes Labyrinth von dem er allein den Ausweg ins Freie zu kennen glaubt, - aber er glaubt nur.“: Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 258.

⁸⁷⁶ Es ist zugleich ein „Anti-Krieg“. Die letzte Ausgabe Nr. 5 von *Acéphale* (Juni 1939) hat in Großbuchstaben auf dem Cover: FOLIE, GUERRE ET MORT. (siehe O.C. I, S. 643).

⁸⁷⁷ Bataille: *La conjuration sacrée*. In: O.C. I, S. 443.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 445 (vgl. Anm. 872).

⁸⁷⁹ Dies könnte dann durchaus jenes „Monster-Ich“ spiegeln, das Bataille beschreibt.

⁸⁸⁰ Hofmannsthal: Aufzeichnung Juni 1894. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 385.

⁸⁸¹ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 6. Juni 1895. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 401.

Im Wald, angesichts des „schwarzen Wassers“, den „Sumpfgräsern“, erlebt Hofmannsthal die Verschlingungsangst vor dem Weiblichen als Flutangst. Ihr entzieht er sich durch „Totstellen“⁸⁸² und „Entseelung“ (Deanimation).⁸⁸³ Erst im poetischen Text kann sie zur Lustangst werden. Hier sperrt er das Leben in das Gefängnis der Worte⁸⁸⁴ und lässt nur noch dessen „Pneuma“ nach außen dringen. So konstruiert er dessen somatische Macht. Die Ästhetik des Hauchs kann den Kadaver neu beleben. Im Schutzraum des Poetischen wird der „Zerstörungsakt, der wirklich ‚das Leben nimmt‘“⁸⁸⁵, symbolisch ausgelebt.

Das ist das genaue Gegenteil zu Bataille, der mit der geheimen Acéphale-Gesellschaft an einem vom Blitz getroffenen, also ebenfalls azephalen Baum, im Wald, Rituale ausführt und in der Realität sein Acéphale beschwören wollte.⁸⁸⁶ Es ist ein Wesen aus „Unschuld“ und „Verbrechen“, das sich erst in der Realpräsenz der Natur erfährt.

Au-delà de ce que je suis, je rencontre un être qui me fait rire parce qu’il est sans tête, que m’emplit d’angoisse parce qu’il est fait d’innocence et de crime:⁸⁸⁷

Die Verschlingungsangst wird also in der Natur neu aufgesucht. Angst (angoisse) wird zum Motor, um das, was bei Hofmannsthal als Semelemotiv nach Innen gewendet wird, nach Außen zu wenden.⁸⁸⁸ Das Erhabene (der vom Blitz getroffene Baum) wird der Acéphale-Gesellschaft zur Negativreferenz einer das Göttliche ad absurdum führenden Nicht-Ich-Erfahrung,⁸⁸⁹ die keine Grenzen mehr anerkennt, *informe* wird. Ganz im Gegenteil zu Hofmannsthal besteht das Ziel also darin, dem Bergungsraum des sprachlichen Symbols zu entkommen. Ein tautegorisches Erfassen der Natur⁸⁹⁰ dagegen muss Bataille verdächtig sein, weil es in ein hierarchisches Verhältnis zum Sein tritt. Stattdessen inszeniert er die Wirklichkeit als Brandopfer.

⁸⁸² Theweleit (1980), Bd.1, S. 59.

⁸⁸³ Theweleit (1980), Bd. 2, S. 217f.: Theweleit verweist hier auf Margaret Mahler und fasst zusammen: „Entlebendigung und Entdifferenzierung können sich auf zwei Weisen vollziehen: im Zerstörungsakt, der wirklich ‚das Leben nimmt‘ und aus dem Objekt undifferenzierte ‚Einheit‘ herstellt oder über die Wahrnehmung des Kindes, der Lebendes als tot erscheint. Das Kind wird dabei selbst wie ‚tot‘, reagiert auf keine Reize mehr, ‚scheint nichts mehr wahrzunehmen, sitzt ganz ‚in sich‘, wird ‚autistisch‘. (Ebd., S. 217).

⁸⁸⁴ „Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma, der Wahrheit.“ Hofmannsthal: Tagebuchaufzeichnung vom 6. Oktober 1893 In: Aufzeichnungen (Hg.) Herbert Steiner (1959), S. 105-106. Vgl. Anm. 20.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 217.

⁸⁸⁶ Vgl. Frank, Claudine (Hg.): *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*. Durham und London: Duke University Press. 2003, S. 374, Inwiefern in der Erzeugung solcher Geschichten wiederum ein subversives Moment lag, kann hier nicht nachgegangen werden.

⁸⁸⁷ Bataille: *La conjuration sacrée*. In: O.C. I, S.445.

⁸⁸⁸ «il tient une arme de fer dans sa main gauche, des flammes semblables à un sacré-cœur dans sa main droite.»Ebd.

⁸⁸⁹ «Il n’est pas moi mais il est plus moi que moi.» Ebd.

⁸⁹⁰ Vgl. Abschnitt: 1.4.4.2 Durch die „incantatio“ des Werks zur tautegorischen Wahrnehmung.

Die Imagination eines Untertauchens im „Blut der Schatten“⁸⁹¹, das Erlebnis eines „Fluidums von Tod und Leben“⁸⁹², wie es dann im *Kandaules* Fragment Rhodope imaginiert, bleibt bei Hofmannsthal dagegen textgebunden.

Wie die Botschaft vom Tod des Königs (den Gyges ermordet hat) da ist, sagt Rhodope: jetzt ist wieder die Zeit, Gesetze und Reinigungsvorschriften zu erfüllen. Sie geht, ihr letztes Bad zu nehmen, - in welchem sie sich die Adern öffnet. Sie hofft, in einer der wohlgefälligen heiligen Stellungen zu sterben: es war ihr anders beschieden.

Anstelle einer „goldenen Zeit“ der Zukunft, wird die ‚alte Zeit‘ im Bleiopfer ihre grausam-lustvolle Erneuerung erfahren:

Die Eunuchen: Da du dich dem Gyges vermählen willst um mit Hilfe der Griechen zu herrschen, so befiehst du wohl, dass man - bevor du ihnen das Haupt des Kandaules zuwerfen läßt – ihnen Wein, Öl und Sklavinnen darreiche. Königin: lacht gräßlich auf: Nein, ich befehle, dass man glühendes Blei auf sie gieße.⁸⁹³

Der Verlust des sie „umfließenden Pneumas“, die Wegnahme der mächtigen Distanz, des Perisomas (oder mit Benjamin gesprochen ihrer Aura), zeigt Rhodope als eine „gräßlich auflachende“ *femme fatale*. Die „entweihte“ Rhodope zerstört nun alles um sie herum mit der alchemistischen Arkansubstanz Blei: „Ich befehle, dass man glühendes Blei auf sie gieße.“

Dies ist nach Hofmannsthal zugleich der Beginn einer neuen Kette, die ein mächtiges Pneuma an den Zuschauer/Leser weiterreicht: In der „Bleitaufe“ der Sklaven nimmt indirekt der Leser emphatisch die Rolle des „Sklaven“ der „Königin“ an, bzw. auf einer Metaebene die des poetischen Wortes. In dem Arcanum der Blei-Substanz wohnt ein zu befreiender Dämon.⁸⁹⁴

Rhodope „berührt“ damit den Rezipienten mit einer Substanz, die nach alchimistischer Vorstellung hervorragend zum ästhetischen Programm Hofmannsthals passt. Das „pneumatische“ Element, mit dem das Stück enden sollte, enthält also als Substanz bereits eine zu erborgene Magie der Erlösung. Der Tanz der Mänaden geht in ein „gewaltsames Bad“ aus Blei über. Es leitet den Leser symbolisch einer Erfahrung des „Saturnischen“ zu. (Blei ist das Metall Saturns.)

Im anvisierten Schlussbild wäre der Zuschauer durch eben jene Erfahrung eines Zugleich von Unterwerfung und Erhöhung geführt worden, die das Symbolgleichnis des *Gesprächs*

⁸⁹¹ Hofmannsthal: „Der Schauer des Mythos mit dem Meerwind herwehend, mit den Wolken oben hängend. Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu [Herv. d. Orig.] schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen.“: Aufzeichnung vom Juni 1903. Cortina d’Ampezzo. Verteidigung der Elektra. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 443; vgl: SW VII: Elektra. Zeugnisse, S. 368.

⁸⁹² Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 51, Z. 32f.

⁸⁹³ Hofmannsthal: König Kandaules. In: SW XVIII, S. 522.

⁸⁹⁴ Nach Olympiodoros wohnt in der dem Saturn zugeordneten alchimistischen Arkansubstanz Blei ein Dämon oder eine zu befreiende Seele. s. Berthelot, Marcellin (Hg.): Collection des anciens alchimistes grecs. Paris 1888. Band II. IV, S. 38-39; Vol. I, S. 92-93.

entworfen hat. So hätte er eine Unterwerfung, aber auch eine Teilhabe am Pneuma der Königin, das heißt am grausigen „Abglanz“ ihrer Symbole erlebt. Hofmannsthal führt den Leser in ein „Goldenes Zeitalter“ des Textes, gemäß der 4. Ekloge Vergils: „Redeunt Sartunia regna!“⁸⁹⁵.

Ganz anders Bataille, der eher wie später Yves Klein eine Unterwerfung unter die Leere imaginiert,⁸⁹⁶ um Herr-Knecht Verhältnisse zu unterlaufen. Damit wird allerdings zugleich die Möglichkeit einer Reziprozität aufgehoben, so dass ein Umschlag, eine „Herrschaft der Leere“ droht:

Dans ce fait que vie et mort sont vouées passionnément à l'affaissement du vide, ne se révèlent plus les rapports subordonnés de l'esclave au maître, mais vie et vide se confondent et se mêlent comme des amants, dans les mouvements convulsifs de la fin.⁸⁹⁷

Während Bataille die „Explosion“ der „corps celeste“⁸⁹⁸ erhofft, schließt sich bei Hofmannsthal der Körper-Implex im ‚Hier‘ des Textes angesichts der Begegnung mit dem „utopischen Körper“ (Foucault) ab. Der ästhetische Raum wird zum Fluchtweg in eine „immanente Unendlichkeitserfahrung“, der Luftspiegelung:

Es ist das Resultat einer ersten Erkenntnis, daß das Leben im ganzen ein Traum ist; das Resultat einer zweiten Erkenntnis, daß alles Leben im einzelnen aus Phantasmen zusammengesetzt ist: daß Besitz, Rang, Macht, Weisheit, Reichtum, Charakter, Persönlichkeit nicht Realien sondern Luftspiegelungen sind. Freilich sind diese Luftspiegelungen und ihresgleichen, die sittlichen Mächte, wiederum das eigentlich Wirkliche.⁸⁹⁹

Eben in dieser Luftspiegelung begründet sich auch Hofmannsthals Begriff des Konservativen: - „Starke Phantasie ist konservativ“⁹⁰⁰ - den er später zur Rede von der „konservativen Revolution“⁹⁰¹ steigern wird. Das zyklische Moment des Atmens wird zum Symbol unendlicher Spiegelungen.⁹⁰²

⁸⁹⁵ Vergil: Opera. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Friedrich Arthur Hirtzel. Oxford: Clarendon, 1959. Ekloga IV, v. 6 (s.p.).

⁸⁹⁶ Siehe hierzu Abschnitt: 4.5.2.1: Yves Klein: Sprung in die Leere.

⁸⁹⁷ Bataille: Sacrifices (Dez. 1936) In: O.C. I, S.93.

⁸⁹⁸ „Alors que le mouvement décrit par le Soleil et par ses planètes autour du centre galactique s'ouvre en quelque sorte à travers le ciel. En effet, quand nous apercevons ce mouvement dans l'immensité - animant des anneaux stables et géométriques de Saturne: il semble jeté dans l'espace comme une explosion qui tourne.“ Bataille: Corps célestes. In: O.C. I, 514. zuerst erschienen in: Verve, Vol. 1, Nr. 2 (1938), S. 97-100.

⁸⁹⁹ Hofmannsthal: Aufzeichnung im Hinblick auf das Gespräch über Charaktere im Roman und im Drama. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 435-436 siehe auch: Hofmannsthal: Über Charaktere im Roman und im Drama. Varianten und Erläuterungen. In: SW XXXI, S.270.

⁹⁰⁰ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 263.

⁹⁰¹ Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Rede am 10. Januar 1927. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 41.

⁹⁰² Siehe auch Hofmannsthal über Gyges: „So kam ihm das furchtbare Erlebnis des ersten Aufzuges als eine Art entsetzlicher Spiegelung vor: er hat in dem Wirbel, der ihn durchzuckte, das in dem Mann beneidet, was der gefühlt haben muß, als er sein Weib hinrichtete, - Gyges wäre geschaffen beides in einem zu sein, der girrende Liebhaber und der argusäugige Hüter seines Glückes, Kandaules keines von beiden.“ In: SW XVIII, S. 517. Vgl. Anm. 865.

Ganz anders Bataille, der an der Grenze des „letzten Atemzugs“ - à la limite du dernier souffle - einen Verlust aller Strukturen proklamiert, nämlich „un infini idéalement brillant et vide“. Hier entspringt ein „impératif pur“, der das Ich in einen Blutzauber überführt. In der Diktion an Schulers Blutleuchte erinnernd, heißt es in *Sacrifices*:

Dans un infini idéalement brillant et vide, chaos jusqu'à déceler l'absence de chaos, s'ouvre la perte anxieuse de la vie mais la vie ne se perd — à la limite du dernier souffle - que *pour cet infini vide* [Herv. d. Orig.]. Le moi s'élevant à l'impératif pur, vivant-mourant pour un abîme sans paroi et sans fond, cet impératif se formule “meurs comme un chien” dans la partie la plus étrange de l'être. Il se détourne de toute application au monde.

Dans ce fait [...] vie et vide se confondent et se mêlent comme des amants, dans les mouvements convulsifs de la fin. La passion brûlante n'est pas non plus acceptation et réalisation du néant: ce qui s'appelle néant est encore cadavre; ce qui s'appelle brillant est le sang qui s'écoule et se coagule.⁹⁰³

Während Batailles Ansatz eine Fluchtbewegung enthält, die sich jeglicher „application au monde“ zu entwinden versucht, trägt Hofmannsthal dieselbe als ‚Luftwurzel‘ in seinen poetischen Text, wo er sie verwandelt und ihr so gleichfalls entflieht.⁹⁰⁴

Die Abwendung Batailles vom Weltlichen auf der Ebene der Bourgeoisie begleitet eine totale Hinwendung zu einem „werdenden“ Nichts, dem Kadaver, den ein jenseits von Tod und Leben gestelltes „Heiliges“ des Blutes umspült. Dieser Kadaver ist bei Hofmannsthal das Skelett des Textes, die Form, die ein „Geheimnis der Form“, das Perisoma, umhüllt. Hier feiert er ein ‚Leben im Tod‘ des Opfers, „konserviert“ es hinter der Ikonostase der Sprache und erlebt es über dessen durch die Sprache vermittelten Emanation. Bataille dagegen feiert, vereinfacht ausgedrückt, den ‚Tod im Leben‘. Seine Acéphales „respirent dans le pouvoir de la mort“,⁹⁰⁵ um sie in „mouvements convulsifs de la fin“⁹⁰⁶ zu Nichts werden zu lassen. Die Macht des Todes wird zur Maske, die den „imperatif pur“ entbirgt.

Les hommes peuvent retrouver par la perte le mouvement libre de l'univers, ils peuvent danser et tourner avec une ivresse aussi déliivrante que celle des grands essaims d'étoiles, mais, dans la dépense violente qu'ils font ainsi d'eux-mêmes, ils sont contraints d'apercevoir qu'ils respirent dans le pouvoir de la mort.⁹⁰⁷

Anstelle eines Verlangens nach der Nacktheit des Lebens, wie es Hofmannsthal konstruiert, tritt bei Bataille ein Wunsch auf nach „reiner Nacktheit“⁹⁰⁸ in einem „Karneval der Leere“,

⁹⁰³ Bataille: *Sacrifices* (Dez. 1936) In: O.C. I, S.93. Dies war wieder eine Zusammenarbeit mit André Masson. Siehe hierzu besonders die Erläuterungen zur graphischen Darstellung, Ebd., S. 613f. Anstelle von „souffle“ setzte Bataille zunächst râle (Röcheln). (Ebd., S. 613)

⁹⁰⁴ siehe Abschnitt: 1.3 Wurzelgeflechte. Luftwege. Im Netz des Daseins zwischen Poesie und Leben.

⁹⁰⁵ Bataille: *Corps celestes*. In: O.C. I, S. 520.

⁹⁰⁶ Bataille: *Sacrifices*. In: O.C. I, S.93.

⁹⁰⁷ Bataille: *Corps celestes*. In: O.C. I, S. 520.

⁹⁰⁸ “Heureux celui que l'écoeurement des visages vides et satisfaits décide à se couvrir lui-même du masque: il retrouvera le premier l'ivresse orangeuse de tout ce qui danse à *mort* sur la caratacte du temps. Il apercevra

der zugleich einen Kampf zur Befreiung des Körpers aus dem „Kopfgefängnis“ darstellt. Gab bei Hofmannsthal Bacchus den Takt an, ist es hier der lachende Tod⁹⁰⁹:

Heureux celui que l'écœurement des visages vides et satisfaits décide à se couvrir lui-même du masque: il retrouvera le premier l'ivresse orageuse de tout ce qui danse à *mort* sur la caratacte [sic]du temps.⁹¹⁰

Bataille vermeidet die voyeuristische Position, die Hofmannsthal dem Dichter zuschreibt, und wendet sich vom Lebensbegriff ab. Blut verliert bei Bataille seinen „pneumatischen Wert“ und wird zum Zeichen des Nichts. Es liegt damit eine Umwertung des Blutleuchte-Begriffes Schulers durch eben dieselben Bilder vor. Er möchte also in der Sprache der Faschisten den Faschismus auflösen.

Nicht das „Leben“ will Bataille (direkt) fassen,⁹¹¹ sondern das, was Hofmannsthal wohl Tyche nennen würde. In seiner Sehnsucht nach einem „cataclysm“⁹¹² allen Seins (bzw. aller vertikalen Strukturen), sucht Bataille schließlich aus dem Leben das Skelett zu befreien.

La révolte – la face décomposée par l'extase amoureuse - arrache à Dieu son masque naïf et ainsi l'oppression s'écroule dans le fracas du temps. La catastrophe [...] – elle est la Révolution – elle est le temps délivré de toute chaîne et changement pur, elle est squelette sorti d'un cadavre comme d'un cocon et vivant sadiquement l'existence irréal de la mort.⁹¹³

In dieser Rückwendung auf eine „Todesmacht“, die den bereits vollzogenen Übergang zur Bio-Macht durchstreichen will, geht Bataille jedoch in gewisserweise hinter die historische Semantik der Bilder Hofmannsthals zurück. Das ergibt sich aus der politischen Analyse Foucaults, der bei aller Anerkennung von Batailles Misstrauen gegenüber „einem unaufhaltsamen Expansionismus der Machtmechanismen, die den Alltag zu kontrollieren und zu verwalten vorgaben“⁹¹⁴ urteilt:

Und nichts vermag zu verhindern, daß das Denken der Ordnung des Sexuellen in den Begriffen des Gesetzes, des Todes, des Blutes und der Souveränität – wie sehr man sich auch auf Sade und Bataille als Bürgen für „Subversion“ berufen mag – letztlich nur eine

que les *réponses* n'étaient comme des os rongés jetés aux chiens que les formules propres à maintenir l'esclavage paisible du travail. Sa joie renaîtra alors des terreurs nocturnes de son enfance, car le besoin de la nuit où il sombrera ne l'enivrera pas moins profondément qu'un désir de nudité.”[Herv. d. Orig.] Bataille: *Le masque*. In: O.C. II (Écrits posthumes 1922-1940), S. 406. (Vgl. auch: Madame Ewarda. (1941). In: O.C. III, S. 19.)

⁹⁰⁹ Der mit derselben Sigle 6 H ff^{os} wie *Le masque* versehene Text *Calaveras* trug zuerst den Titel: *La mort rit*. (vgl. O.C. II, S. 407).

⁹¹⁰ Bataille: *Le masque*. In: O.C. II, S. 406

⁹¹¹ Seine Position wäre also weder die des „Kandaules“, der „den Genuss minder Weise direkt zu fassen denkt“ (Hofmannsthal: *König Kandaules*. In: SW XVIII, S. 515 vgl. Anm. 843) noch die des „girrenden Liebhaber“ Gyges. (vgl. Anm. 865).

⁹¹² „La Terre, tant qu'elle n'engendrait que des cataclysmes, des arbres ou des oiseaux, était un univers libre: la fascination de la liberté s'est ternie quand la Terre a produit un être qui exige la nécessité comme une loi au-dessus de l'univers. [...] Il peut écarter la pensée que c'est lui ou Dieu qui empêche le reste des choses d'être absurde.“: Bataille: *La conjuration sacrée*. In: O.C. I, S. 445.

⁹¹³ Bataille: *Sacrifices*. In: O.C. I, S. 95.

⁹¹⁴ Foucault: *Recht über den Tod und Macht zum Leben* (1976/77), S. 144.

nostalgische Rückwendung in die Geschichte ist. Man muß das Sexualitätsdispositiv von den Machttechniken her denken, die ihm zeitgenössisch sind.⁹¹⁵

So gesehen, wird die Figur des Acéphale, und alles monströse „Informe“ Batailles zum Totem gegen die Zukunft. Das anatomische Gerüst des Körpers soll das „nackte Gerüst des Lebens“ (Hofmannsthal) „revolutionieren“, befindet sich jedoch in Gefahr, sich über das „anatomische Gerüst“ in ein neues „Geheimnis der Form“ zu verirren.

Hofmannsthal erkennt im Gegenzug den Tod als „Furcht-Hoffnungsdämon“.⁹¹⁶

Als wiederholbares Ereignis im Text wird er zum Spiegel der „Angst“ und zur Ermöglichung des „Implex“.

Worte sind im Kleinen was die ästhetische Anschauung im Großen; sich gegen den dumpfen Drang, den ein Erlebnis erregt, dadurch wehren, daß man sich spiegelt, ein Bild davon macht.⁹¹⁷

Genau deswegen kann Hofmannsthal dann auch schreiben: „Narcissus neuer Aktäon“⁹¹⁸. Batailles „Gefangener“ wandelt sich zum Acé-, *Fall'* : In der doppelten Bedeutung als „bassesse“ und Fallgeschichte des Ich im Labyrinth.

Hofmannsthal's „Gefangener“ wird zum „Schatten an der Wand – der von den Kugeln getroffen werden wird [...]“⁹¹⁹, der in seinen Aggressor hinein vergeht:

Hingabe u[nd] Geburt als ein Act/die Raserei es nicht anrühren zu dürfen

Dann ganz kalt [Herv. d. Orig].

Ich werde dich nie mehr sehen. Ich sehe dich an einer Mauer – ich vergehe in dich hinein – das Kind wird nicht gewesen sein.⁹²⁰

In diesem „teilweise Sterben ohne Schmerz“⁹²¹ der Potentialität des Todes/des Nichtenden als acephalische Luftspiegelung liegt die Machterfahrung, in die Hofmannsthal seine Leser führen möchte. Sie bleibt im Spiegelkabinett des Ästhetischen.

⁹¹⁵ Ebd., S. 145.

⁹¹⁶ Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 614, hierzu vergleiche besonders das Ende des *Märchens der 672. Nacht*. Der von den Hufen eines Pferdes zermalmte Kaufmannssohn erstarrt zur fürchterlichen Todesmaske, nachdem er die Ironie seiner sinnlosen Todesangst erkannt hat: „Eine Weile beschäftigten ihn nur seine Schmerzen und die erstickende Todesangst, mit der verglichen die Schmerzen eine Erleichterung waren. Dann konnte er die Todesangst für einen Augenblick vergessen und daran denken, wie alles gekommen war. Da empfand er eine andere Angst, eine stechende, minder erdrückende, eine Angst, die er nicht zum ersten Male fühlte; jetzt aber fühlte er sie wie etwas Überwundenes.“ In: SW XXVIII, S. 30.

⁹¹⁷ Hofmannsthal: Aufzeichnung 1896. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 414.

⁹¹⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung 1897. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 422.

⁹¹⁹ Hofmannsthal: Gedichte des Gefangenen (1900) Notiz 5. In: SW II, S. 153-154.

⁹²⁰ Ebd., S. 154.

⁹²¹ „Was suchen wir in den Menschen: Vereinigung der zerrissenen Stücke des Dionysos Zagreus, ein teilweises Sterben ohne Schmerz. Dieses „Stirb und Werde“ („West-Östlicher Diwan).“ Hofmannsthal Aufzeichnung vom 20. Januar 1895. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 395.

3.3.4. Traumsociety (Adorno) in einer Atmosphäre des Adels

Es zeigt sich bei Hofmannsthal eine allgemeine Sehnsucht nach der Teilhabe an einem Machtsystem, das analog zur Qualität des Hauchs, Expansivität verspricht. Der bei Hofmannsthal in der Poesie verankerte ‚virtuelle Körper‘ des ‚entselbsteten‘ Lesers kann sich genau in dem Moment als wirkmächtig und in diesem Sinne als pneumatisch empfinden, in dem realhistorisch der Körper auf mehreren Ebenen zu einer immer kleineren Macht wird.

Der künstlich poetische Zweitkörper wird dem Maschinellen angepasst: Ihm wird ein Moment des Ewigen verliehen. Jedes Gedicht wird zum Ersatzteillager des wegrationalisierten Körpers. Der Prozess vollzieht sich bei Hofmannsthal als „konservative Revolution“.

Der Versuch einer Re-mythisierung erklärt sich auch aus einer Sehnsucht nach Ermächtigung in einem Moment, in dem der Inhalt der Form, auch der politischen, leer erscheint. Nachdem sich im Opfer der Korpus entleert hat, schützt das neu erzeugte „Verlangen“, mit dem der Dichter das Symbol behaucht, vor dem Fall in die ‚Leere‘. Die im Gedicht geschaffene Welt bietet ein Koordinatensystem der Orientierung; Bezugspunkte, die dem ‚Verunsicherten‘ Halt geben, wie es Hofmannsthal in *Balzac* (1908) beschreibt:

Ein unsichtbares Koordinatensystem ist da, an dem ich mich orientieren kann. Was immer ich lese, einen der großen Romane, eine der Novellen, eine der phantastisch-philosophischen Rhapsodien,⁹²² und ob ich mich in die Geheimnisse einer Seele vertiefe, in eine politische Abschweifung, in die Beschreibung einer Kanzlei oder eines Kramladens, niemals falle ich aus diesem Bezug heraus. Ich fühle: um mich ist eine organisierte Welt.⁹²³

Es gilt im Grunde, über die Führung einer gemeinschaftlichen ‚Libido‘ das eigentliche Geheimnis der Macht, nämlich ihre sich mehr und mehr entziehende Grundlage zu ‚verheimlichen‘, sprich zu verhüllen. Der vom Rezipienten geforderte Prozess der Ich-Zersplitterung verläuft synchron zum sich ankündigenden Zerfall der Monarchie und einer Pluralisierung der Gesellschaft. An diesem Punkt wird die Lyrik des Hauchs, die, wie sich hier zeigt, zugleich eine Lyrik der Macht ist, zum Surrogat. In der neu erzeugten poetischen Dimension gewinnt der darin gebildete virtuelle soziale Körper eine Mächtigkeit, die er politisch gerade dabei ist, zu verlieren.

⁹²² Damit könnte sehr gut Hamann gemeint sein, dessen *Aesthetica in nuce* die Unterschrift trägt: Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prosa: N II, S. 195.

⁹²³ Hofmannsthal: *Balzac*. In: GW. Reden und Aufsätze I, S. 382-397; hier: S. 390-391.

Der Dichter soll nicht nur nach der politischen Formenzerstörung eine Remythisierung vornehmen, sondern zugleich eine „Atmosphäre des Adels“ erzeugen: „Der König ist nur der größte Herr unter den großen Herren, und jeder von ihnen ist ein Stück von einem König.“⁹²⁴ Jeder kann demnach im Lesen an einem „entfernten“ Gegebenen teilhaben: „Um alle diese herum ist dieses Licht und diese Luft so voll und so stark, dass es niemals möglich war, es zu übersehen.“⁹²⁵ Gleichzeitig führt diese Distanz den Leser in die Nähe dessen, was er begehrt, nämlich Teil einer elitären Ordnung zu sein. Denn: Das „namenlos Lebendige“⁹²⁶ verwirklicht sich nach Hofmannsthal erst in einem

adeligen Bewusstsein, nein tiefer als das, ein adeliges Sein unter der Schwelle des Bewusstseins, ein adeliges Atmen; damit verschwärtet, ein bewundernswert zartes und starkes Fühlen des andern, eine gegenseitige, fast unpersönliche, dem Menschlichen geltende Neigung, Zärtlichkeit, Ehrfurcht.⁹²⁷

Der Souverän über die Bio-Macht, nämlich der König/Dichter als „instinktiver Schöpfer der Form“⁹²⁸, erzeugt einen Lebensraum der ‚Ehr-Furcht‘.

Hofmannsthal endet seinen Aufsatz zu *Shakespeares Könige und große Herren* mit einem Statement, das noch einmal die Verbindung zwischen der Instrumentalisierung des Mythischen und einer Sehnsucht nach Macht, Adel und Lebenskraft zeigt.

Denn wenn es mir möglich gewesen wäre, mit noch ganz anderer Eindringlichkeit als heute die Gewalt Rembrandts in Ihrem Innern heraufzurufen und zugleich und mit der gleichen Eindringlichkeit die Gewalt Homers, dann wären diese drei Urgewalten, die Atmosphäre Shakespeares, das Helldunkel Rembrandts, der Mythos Homers, für einen Augenblick in eins zusammengefloßen, wir wären, diesen glühenden Schlüssel mit der Hand umklammernd, zu den Müttern hinabgesunken und hätten dort, wo „nicht Raum, noch weniger eine Zeit“, in eins verflochten mit jenem tiefsten Dichten und Trachten ferner Genien, schemenhaft, das tiefste Dichten und Trachten der eigenen Zeit erblickt: zu schaffen ihrem Da-Sein Atmosphäre, ihren Gestalten den hellen und dunklen Raum des Lebens, ihrem Atmen den Mythos.⁹²⁹

Die Rede von der mit dem Opfer gekoppelten Poetik des Hauchs beinhaltet also, wie bereits Adorno bemerkt, die Installation einer „Traumsociety“, die von einer „fiktiven Aristokratie“ bestimmt wird.⁹³⁰ In seiner signifikanten Kritik⁹³¹ am *Gespräch* weist Adorno unter anderem auf dieses problematische Moment der Ästhetik Hofmannsthals hin:

⁹²⁴ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S. 87.

⁹²⁵ Ebd.

⁹²⁶ Ebd.

⁹²⁷ Ebd.

⁹²⁸ Hofmannsthal: „Die großen Könige sind instinktive Schöpfer der Form“. Hofmannsthal. König Kandaules. In: SW XVIII, S. 511.

⁹²⁹ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S. 92.

⁹³⁰ Auf psychologischer Ebene ließe sich vielleicht von einer „Traumsociety“ im ödipalen Modus sprechen, bei der die Sehnsucht nach „fiktiver Aristokratie“ möglicherweise Zeichen eines verdrängten Vaterkonfliktes darstellt: Siehe: „Wenn man sich in sich selber verliebt und über dem Anstarren des Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narciß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen, wie kleine Kinder, die träumen sie fallen durch den Ärmel im Paletot ihres Vaters in das Märchenland hinein, zwischen dem

Die paar Schriftsteller, die darauf bestanden, die „Nation“ zu repräsentieren, hatten die Wahl, entweder die herrschende Halbheit als Substantialität und „Leben“ zu glorifizieren, oder der wirklichen Society, der sie nachliefen und vor der sie Angst hatten, eine Traumsociety zu substituieren, die sich nach ihnen richtete und die man jener als pädagogisches Muster vor Augen stellen konnte. Hofmannsthal hat beides versucht: er hat, vertrauend auf substantielle Momente der österreichischen Tradition, eine Ideologie für das high life gemacht, welche diesem eben jene humanistische Gesinnung zuschiebt, gegen die der Jagdstiefel erhoben ist, und hat eine fiktive Aristokratie sich ausgedacht, die seine Sehnsucht als erfüllt vorspiegelt.⁹³²

Die Poetik des Hauchs bietet also einer Gesellschaft einen virtuellen Raum, die eigentlich im Untergang begriffen ist.

Das „high life“ ergötzt sich an der Internalisierung der Tradition.⁹³³ Aus ihr wird in den Gewaltphantasien eine Hitze erzeugt, welche die „Kälte“ draußen kompensiert:

Es ist eine unangenehme, aber notwendige Kunst, die gemeinen Menschen durch Kälte von sich abzuhalten. „Nur die Kälte bändigt den Kot, daß er dir den Fuß nicht beschmutzt“ sagt ein arabisches Sprichwort.⁹³⁴

Trotz der Rede von einem „mehr als Gegenwart“⁹³⁵, wie sie nicht nur das *Gespräch über Gedichte* enthält, wird die Gegenwart ausgespart in der diffusen Fluchtwelt des Hauchs.

gläsernen Berg und dem Froschkönig seinem Brunnen.“ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni 1895. In: BW Karg Bebenburg, S. 83. Hierzu siehe auch Abschnitte 2.2.4.3 und 2.2.4.4f.

⁹³¹ Adorno, Theodor W: George und Hofmannsthal. (ca. 1939/40) In: Walter Benjamin zum Gedächtnis von Max Horkheimer und Adorno (Hg.): Institut für Sozialforschung 1942. Nachdruck in: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp (1955), S. 232-283. Zur Diskussion um Adornos Kritik des Gesprächs siehe auch Anm. 316 und Anm. 998.

⁹³² Adorno: George und Hofmannsthal (1955), S. 243.

⁹³³ „Die leidenschaftliche Bemühung um sprachlichen Ausdruck, der bannend das Banale fernhält, ist der sei's auch hoffnungslose Versuch, das Erfahrene dem tödlichsten Feind zu entziehen, der ihm in der späteren bürgerlichen Gesellschaft heranwächst: dem Vergessen.“ Adorno: George und Hofmannsthal. (1955), S. 280-281.

⁹³⁴ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: Reden und Aufsätze 3, S.245-246. Auch hier zeigen sich wieder deutliche Bezüge zu den Analysen Theweleits.

⁹³⁵ Hofmannsthal: Gabriel: [...] was niemals da war, nie sich gab, jetzt ist es da, jetzt gibt es sich, ist Gegenwart, mehr als Gegenwart; was niemals zusammen war, jetzt ist es zugleich, ist es beisammen, schmilzt ineinander die Glut, den Glanz und das Leben.“ Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86. Dazu siehe: Notiz 7: „Das poetische Organ nennen wir fälschl. Erinnerung. wir sollten aber erkennen, dass es vor uns ewige Gegenwart herzaubert.“ Ebd., S. S.324.

3.3.4.1. Sieger im ‚Second-Life‘: Atemraub und Dichterhauch

Genau das, was Hofmannsthal bei Shakespeare gewährleistet sieht, nämlich ein „unbedingt das Leben Grüßendes, etwas, das die [...] Oden des Pindar heraufbeschwört, diese Siegerbegrüßungen“⁹³⁶, soll der Hauch der Poesie erzeugen.

Sie begrüßt den Leser als Sieger über das Leben und möchte einen „Antheil an überirdischer Herrlichkeit“⁹³⁷ ermöglichen. In einer Notiz zum *Gespräch* heißt es:

Sehnsuchtssinn erfasst die Schönheit im Kosmos:
fühlt sich doppelt beglückt durch die Spiegelung des Schönen im Wort
aber wir wollen mehr: wollen durch kühne Combinationen zwischen den Dingen und Gedanken dieser Welt einen Antheil an überirdischer Herrlichkeit erringen⁹³⁸

Angesichts der Zeitumstände scheint dieser „Leser, in dem das Gedicht lebt“⁹³⁹, ein im Ersticken Begriffener. Von hier aus erklärt sich, warum Hofmannsthal den Leser quasi in Vorwegnahme von Duchamps berühmter Selbstbezeichnung als *respirateur*, sinngemäß als einen Atmenden, aufbauen möchte, als jemanden, der in „in finitibus modis“ die Welt dynamisch erfasst, wie er in *Balzac* deutlich macht :

Es ist das große Geheimnis, dass diese lückenlos mich umschließende Welt, diese *zweite*, gedrängtere, eindringlichere *Wirklichkeit* nicht als eine erdrückende Last wirkt, als ein Alp, *atemraubend*. *Sie wirkt nicht so*: sie macht uns nicht stocken und starren, sondern ihr Anblick gießt Feuer in unsere Adern. *Denn sie selber stockt nicht, sondern sie ist in Bewegung. In finitibus modis*, um das Kunstwort mittelalterlicher Denker zu brauchen, ist sie in Bewegung. Die Welt ist in dieser vollständigsten Vision, die seit Dante in einem Menschenhirn entstand, nicht statisch, sondern dynamisch erfaßt. [Herv. R.S.]⁹⁴⁰

Die real erlebte Not, der Atemraub, wird zur Bedingung der Möglichkeit eines ‚neuen Atmens‘. Im virtuellen Raum geht der Kampf des sozialen Leibes gegen seinen Verfall deswegen gut aus, weil *Ohmacht* zum neuen Ziel erhoben wird. Sie wird zur Passage in den geschützten Kulturraum der Hauchästhetik, in dem sie sich in ein Machtgefühl verkehren kann.

⁹³⁶ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In :SW XXXIII, S. 87-88. [Herv. R.S.].

⁹³⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 11. In: SW XXXI, S. 325.

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Ein Brief Hofmannsthals an Oscar Bie vom 9. Oktober 1903 verweist auf die Frage: „Wer sind die, in denen das Gedicht lebt, durch die es durch die Zeit getragen wird“, will ich Ihnen, wenn die lebhaftige Stimmung für solche Prosa wiederkommt, zu einem eigenen Aufsatz ausarbeiten, welcher „Der Leser“ heißen wird und wofür ich viele Notizen habe.“ In: Hugo von Hofmannsthal – Oscar Bie. In: S. Fischer Almanach 87. Frankfurt/Main. 1972, S. 71 (zit. nach: SW XXXI, S. 337).

⁹⁴⁰ Hofmannsthal: Balzac. In: GW Reden und Aufsätze I. S. 391. Ähnlich dazu der Brief Hofmannsthal am 18.5.1903 an Ernst Benedikt: „Ferner schwebt mir ein Aufsatz vor: „Der Leser“ worin der ganze Reiz des Lesens als eines innerlichen Phantasierens auf einer unendlichen Claviatur exemplifiziert wird an einem Menschen der im Grünen sitzt und ein Shakespearesches Lustspiel, gleichviel welches, liest.“ Hofmannsthal. zit. nach: SW XXXI, S. 335.

Der Dichter „züchtet“ den Raum, in dem ein „Da-Sein“ möglich wird. In *Shakespeares Könige und große Herren* heißt es:

Das Element, in dem diese Wesen gezüchtet sind, ist wundervoll zwischen Anmaßung und Höflichkeit. Ein junges Atmen voll Trotz und doch Erschrecken bei dem Gedanken, verletzt zu haben, ein Sich-Anschließen, Sich-Aufschließen und doch In-sich-geschlossen-Bleiben. Ihr Gleichgewicht ist das schönste Ding, das ich kenne. Wie schöne, gutgebaute leichte Schiffe⁹⁴¹ liegen sie schaukelnd auf der Flut des Lebens über ihrem eigenen Schatten. Etwas Überströmendes ist an ihnen, etwas Expansives, in die Luft Überflutendes, ein Luxus des Lebens, eine Verherrlichung des Lebens an sich, etwas unbedingt das Leben Grüßendes, etwas, das die pythischen und nemeischen Oden des Pindar heraufbeschwört, diese strahlendsten Siegerbegrüßungen.⁹⁴²

Der Dichter generiert nicht nur eine künstliche Bio-Macht, sondern zugleich den dazugehörigen Lebensraum und dessen Sichtachsen. „Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen“⁹⁴³, oder wie der Wahnsinnige in *Das kleine Welttheater oder die Glücklichen* erklärt:

Es haben aber die Dichter schon
und die Erbauer der königlichen Paläste
etwas geahnt vom Ordnen der Dinge,
der ungeheuren dumpfen Kräfte
vielfachen Mund./-⁹⁴⁴

Er beseelt die Gesellschaft, deren Unheimliches, wie Hofmannsthal in einer Notiz zum *Buch des Weltmannes* (ca. 1902) schreibt, ihre „Entseeltheit“ ist: „Gesellschaft: Das Unheimliche an dieser Organisation ist ihre Entseeltheit, Entgötterung.“⁹⁴⁵

Er erzeugt ein Begehren, durch welches das ‚zerfließende Ich‘ in eine ‚Ek-stasis‘ versetzt wird. So bildet er einen ‚neuen sozialen Ersatzcorpus‘ und gibt ihm einen eigenen ‚künstlichen Lebensraum‘: Er schafft eine eigene Luft, einen eigenen Blutkreislauf. Das Gedicht wird zum *Avatar*⁹⁴⁶ für ein *second life*. Hofmannsthal nennt es „glühende Scheinerfahrung.“⁹⁴⁷

Allerdings kann dieses *second life* nie von seinem ‚Grund‘ entkoppelt werden, sondern steht in direktem Bezug dazu. Aus der Perspektive dieses anderen Seins heraus soll eine

⁹⁴¹ Dies steht in Bezug zu folgender Formulierung aus dem Kelterfest: „Stromweis fließt von der Kelter der Most; wie kleine Schiffe schaukeln die hölzernen Schöpfbecher auf der purpurnen Flut.“ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 83.

⁹⁴² Hofmannsthal: *Shakespeares Könige und große Herren*. In: SW XXXIII, S. 87-88.

⁹⁴³ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII, S. 140.

⁹⁴⁴ Hofmannsthal. *Das Kleine Welttheater*. In: SW III, S. 148. Vgl. Anm. 772.

⁹⁴⁵ Hofmannsthal: *Buch des Weltmannes*. Notiz 4. In: SW Bd. XXXI, S. 24.

⁹⁴⁶ Es wird zum „Avatar“ nicht nur in der gegenwärtigen Verwendung, sondern auch in der ursprünglichen hinduistischen Bedeutung einer „Herabkunft“ einer sich in immer neuen Metamorphosen darstellenden Verkörperung einer Gottheit.

⁹⁴⁷ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 22. August 1895: „Ich glaube, dass in den Köpfen gewisser Menschen aus schalen Büchern wieder wundervolle glühende Scheinerfahrungen werden. Das nennt man dann: „sich in ein Buch hineinlesen“.“ Hofmannsthal. In: BW Karg Bebenburg, S. 94.

Neubesichtigung als ein neues Erspüren des „Seins aller Dinge“ möglich werden: „Ich möchte das Sein aller Dinge stark spüren und in das Sein getaucht, das tiefe wirkliche Bedeuten“⁹⁴⁸, schreibt Hofmannsthal an Edgar Karg von Bebenburg am 18. Juni 1895.

In dem gleichen Maße wie versucht wird, dem ‚Sauerstoffentzug‘ zu entfliehen, ist man davon abhängig. Die Konstruktion dieser ‚virtuellen Traumsociety‘ basiert auf dem Gefühl des Gedrücktseins der Umstände. Erst dieser Druck erzeugt den Bedarf nach Dichtung und ihrer ‚Freien Energie‘.

Diese Poetologie braucht immer einen ‚Grund‘ im Leben, von dem aus erst die ‚Ek-stasis‘ funktionieren kann: „Träume und Leben sind aus ein und demselben Material“⁹⁴⁹. Deswegen müssen, so Hofmannsthal, die Menschen „poetisch“ werden durch die „Erfahrungen des Lebens“:

Die Menschen müssen „poetisch“ werden durch die Erfahrungen des Lebens: wie alles entgleitet, nur an den Worten haftet.⁹⁵⁰

Hiermit verbindet sich Hofmannsthals konservativer Gedanke, ganz im Sinne der Wortbedeutung von „konservare = bewahren“: Der „Grund“, der hier eine vielschichtige Bedeutung von Tiefe, Schwere und Erfahrung transportiert, fungiert als ‚Ausgangsmaterial‘.⁹⁵¹ Insofern wird in erster Linie kein neues Material hergestellt, sondern altes *recycled*, „gereinigt“ und neu zusammengesetzt. Mit der Rede des durch die Literatur bewahrten Hauchs „ewiger Gegenwart“ geht eine konservative Wende einher.⁹⁵²

Das *second life* ist hier nicht einfach nur ein Utopos, sondern ein ‚Traumleben‘, das in Abhängigkeit zu seinen unendlichen Bezügen zur Wirklichkeit steht, während es die Trümmer der Vergangenheit zu einer glänzenden Gegenwart zusammensetzt.

Eben deshalb gilt: „Was uns not tut ist der Hauch“⁹⁵³, wie Gabriel Clemens erklärt. Die Rede Gabriels über die Notwendigkeit des Hauchs scheint fast direkt aus dem Briefwechsel Hofmannsthals mit Edgar Karg von Bebenburg im Mai 1893 übernommen zu sein.⁹⁵⁴ Die betreffende Stelle aus Hofmannsthals Antwortbrief sei an dieser Stelle deshalb in voller Länge zitiert:

⁹⁴⁸ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 18. Juni.1895. In: BW Karg Bebenburg, S.81.

⁹⁴⁹ Hofmannsthal: Hebbels Eiland. Notiz 1. In: SW XXIX, S.154.

⁹⁵⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 14. In: SW XXXI, S. 327.

⁹⁵¹ „Starke Phantasie ist konservativ“: Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 263.

⁹⁵² Vgl. Hofmannsthals Begriff der „konservativen Revolution“, in seiner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* vom 10. Januar 1927. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 41. Weiter heißt es dort: „Ihr Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilhaben könnte“ Ebd.

⁹⁵³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 85, 3.

⁹⁵⁴ Dass er sich selbst an den Briefen an und von Bebenburg orientiert, schreibt Hofmannsthal selbst in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 11. Juli.1903. In: BW Karg Bebenburg, S. 203. siehe auch Anm. 4.

Aber vielleicht tröstet Dich eines: man hat den Zustand auch anderswo als gerade an Bord s.M.s. Saida, dieses innere Brennen und Krabbeln, diese Gefühl der Unausgefülltheit, der Sinnlosigkeit des Daseins, dieses Nicht-zur-Ruhe-Kommen, wie wenn man nicht schlafen kann und sich im Bett herumwälzt. Ich glaub, das ist eine Kinderkrankheit der Seele. Nur wenn man lebt wie ich, zersplittert sich diese, wie jede Stimmung; wenn man in einem großen Eisenkasten auf dem leeren, lautlosen Meer herumschwimmt, wird sie stark und verschlingt einen in der Einsamkeit. Siehst Du, ich rede mit sehr viel gescheitern, ja ungewöhnlichen Menschen und brauche nur bis zu meinem Kasten zu gehen, so finde ich genug tiefe und faszinierende und fortreibende Bücher, um mich bis zur Selbstvergessenheit daran zu verlieren: so dass die Gedanken und die Empfindungen der Bücher und der Menschen manchmal meine Gedanken und Empfindungen völlig auslöschen und sich selbst an ihre (32) Stelle setzen: denn nicht wir haben und halten die Menschen und Dinge, sondern sie haben und halten uns. Dabei kommt man sich freilich leer vor, aber was noch viel unheimlicher ist: man ist wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier, wie fremd und ausgeschlossen geht man im Leben herum, nichts packt, nichts erfüllt einen ganz: endlich bricht doch etwas menschliches, etwas ursprüngliches durch. Bei mir ists jetzt eine grenzenlose, heftige Sehnsucht nach Natur, nicht nach träumerischem Anschauen, sondern nach tätigem Ergreifen der Natur, nach Wandern, Jagen, womöglich nach Bauernleben; ich hab ein Gefühl, wie es der Antäus gehabt haben muß, der von der mütterlichen Erde seine Kraft empfing, wie ihn Hercules beim Ringen emporhob und in der Luft langsam erdrückte...⁹⁵⁵

Wer ein „Virtuos des Lesens“⁹⁵⁶ ist, wird leicht zum „Gespenst bei hellem Tage“.⁹⁵⁷ In dem Moment bedarf er des Hauchs, eines „Einbruchs der Natur“, als Retter vor dem Ersticken.

Diese Brief-Passage zeigt die gegenseitige Bedingtheit von Druck und Entspannung, oder um noch einmal Hofmannsthals Abwandlung der Verse Goethes zu zitieren: von „Pressen“ und „Entladen“⁹⁵⁸. Die Vorstellung des „in der Luft erdrückt werdens“⁹⁵⁹ durch eine von der aus der Erde aufsteigenden, „mütterlichen“ Kraft ist hier ins Positive gewendet.⁹⁶⁰ Der Eindruck der Natur im Körper wird zum ersehnten Erlebnis. Im Kampf mit der herkulischen Kraft kann sich das Ich als „Antäus“ empfinden, den Boden unter den Füßen verlieren und „vergehen“.

Der Atemraub der ‚ersten‘ Wirklichkeit zwingt den Leser in das *second life* des Dichterhauchs. Er suggeriert dem „Gespenst bei hellem Tage“ Sieger außerhalb des *second-life* sein zu können, ein *respirateur*. Tatsächlich aber bleibt er im Geisterhaus der Dichtung gefangen. Atmen allein heißt hier schon siegen.

⁹⁵⁵ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 30. Mai 1893. In: BW Karg Bebenburg, S. 31-32.

⁹⁵⁶ „Ich sehe den vor mir, der ein unübertrefflicher Leser für gewisse Bücher war, ein Virtuos des Lesens wie A. ein Virtuos auf der Flöte ist und N auf der Oboe d’amour“: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 24. In: SW XXXI, S.334.

⁹⁵⁷ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 30. Mai 1893. In: BW Karg Bebenburg, S. 32.

⁹⁵⁸ Goethe: Talismane. West-Östlicher Divan. In: Münchner Ausgabe Bd. 11.1.1, S. 78; Bd. 11.1.2, S. 12.

⁹⁵⁹ Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 30. Mai 1893. In: BW Karg Bebenburg, S. 32.

⁹⁶⁰ Es scheint auch diese Passage aus dem Text sollte inhaltlich Eingang in das Gespräch finden. Jedenfalls ist folgende Notiz zum *Leser*-Fragment dem Brief an Karg von Bebenburg sehr nahe: „Es giebt Momente, wo ihm ahnt, dass alles was ihn drückt sein Fleisch, seine Bedrücktheit, seine Eltern, seine Epoche, seine Widersprüche, dass das alles sich ins Glorreiche wenden kann.“ Das Gespräch über Gedichte. Notiz 21. In: SW XXXI, S. 333.

Gleichzeitig liegt in der Passage eine unterschwellige Sehnsucht nach Gewalt. Immer wieder taucht bei Hofmannsthal das Bild grausiger Selbst-Destruktion auf. So zum Beispiel am Ende des *Märchens der 672. Nacht*, in welchem dem Protagonisten das Gesicht unter den Füßen des Pferdes zertrampelt wird, er also äußerst brutal ein „tätiges Ergreifen der Natur“ erfährt.

Ähnliches drückt folgende Notiz zum *Gespräch über Gedichte* aus:

Der Leser: ich gebe mich hin: wie er mich mitreißt Tamburlaine wie er auf den gekrümmten Bajazet steigt, sich in den Thron wirft von dem Nacken des Getretenen aus, wie er einen Act purpur trägt, dann schwarz, wie er seine beiden Könige peitscht... ich werde Peele, ich werde sie alle lesen, nein ich werde morgen Franck Wedekind lesen. Wedekind – Edward, der im Koth steht und zertrampelt wird - : es ist eine gewisse Affinität.⁹⁶¹

Die von Hofmannsthal formulierte Sehnsucht nach dem „tätigen“ Ergreifen der Natur“ ist äußerst ambivalent. Denn bereits das „untätige“ Atmen wird hier argumentativ zu einer Tätigkeit mit größten Auswirkungen stilisiert. Atmen unter dem Gefühl des Erdrücktwerdens gewinnt das Pathos einer Heldentat. Atmen aus einem Zustand der Ohnmacht heraus wird zum „tätigen Ergreifen der Natur“. Erlebnisse erhalten Handlungscharakter. Passivität verkehrt sich in Aktivität.

⁹⁶¹ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 23. In: SW XXXI, S. 333; zur „Männerphantasie“ dieses Bildes vgl. Theweleit (1980) Bd. 1, S. 67 sowie Bd. 2, S. 270f. („blutiger Brei“).

3.4. Coda: Töten, ohne zu berühren. Atemperformanz

Der Abschluss des *Gesprächs über Gedichte* steigert die Wirkkraft des Dichterhauchs ins Maximale. In Korrespondenz zu seinem heroischen Kampf mit dem Ungeheuren im Naturraum, dem „Atmen“ unter dem Druck der Natureindrücke, geht es nun um die Wirkung dichterischen Aushauchs unter dem Anhauch des Schicksalhaften. Dabei wird deutlich, dass der Kern des Hofmannsthalschen Gedichts immer die „Fabel einer Sterbestunde“ enthält, ein Ausdruck, mit dem Gabriel noch das Opfergleichnis einleitete.⁹⁶² Diese „Fabel einer Sterbestunde“ erzeugt das, was ich ‚Atemperformanz‘ nennen möchte, nämlich den Aushauch des Opfers hinter dem Text.

Um dies näher zu erläutern, sei zunächst Gabriels eigene Erklärung dessen angegeben, was er als die „wunderbare Fabel einer Sterbestunde“ bezeichnet: Im Anschluss an ein Gedicht von Hebbel über zwei Schwäne mit dem Titel *Sie sehn sich nicht wieder*, das die Stimmung einer flüchtigen, amourösen Begegnung einfängt, führt Gabriel, zugleich in Einleitung seiner Gleichnisrede, zum Symbol aus:

Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten; sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum ersten Mal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde...⁹⁶³

Diese „Fabel einer Sterbestunde“ wiederholt sich in der Coda des *Gesprächs* auf Ebene des Biographisch-Schicksalhaften⁹⁶⁴. Die Kernsituation des Abschieds – sie sehn sich nicht wieder - aus Hebbels Gedicht kehrt nun in Bezug auf die Dichterbiographie Goethes wieder. Der Tod von Christiane Vulpius und die Entstehung von Goethes *Selige Sehnsucht* werden von Gabriel als synchrones Ereignis dargestellt: Das „sie sehn sich nicht wieder“ zwischen Vulpius und Goethe wird argumentativ zum *Event* eines wunderbaren Gedichts, dessen berühmteste Verszeile die von „stirb und werde“ ist:

Hörst Du diesen Laut, wie von einem verzauberten Nachtvogel hineingesungen in das Zimmer, wo einer⁹⁶⁵ stirbt? Man sagt, er habe es [das Gedicht, R.S.] in der Nacht gemacht, in

⁹⁶² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 79.

⁹⁶³ Ebd.

⁹⁶⁴ „Es ist selten etwas weniger verstanden worden als dass in dem Liedchen des Bacchus nicht nur eine Lebenssituation sondern eine ganze Lebensgeschichte darin steckt- dass er durch dieses Erlebnis gleichwertig neben Ariadne steht. /Das Entgegenkommen der mythischen Motive: Vorgeschichte des Bacchus (Semelemotiv).“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S.610-611. Vgl. auch: „Die Kette von Motiven welche die Auseinandersetzung mit Daimon – Tyche und Ananke enthalten“, (Ebd., S. 607), also den Urworten Goethes.

⁹⁶⁵ Man beachte die Wortwahl: „einer“, obwohl „eine“ gemeint ist.

welcher Christiane Vulpius gestorben war. Das wirkliche Erlebnis der Seele, welche Worte möchten es ausdrücken, wenn nicht bezauberte!⁹⁶⁶

Nun ist die Behauptung Gabriels, und daran zeigt sich noch einmal der kunstvolle Bau des Gesprächs, Goethe habe zum Tod Christiane Vulpius ein Gedicht geschrieben, nicht ausschließlich „fabuliert“. Allerdings handelte es sich dabei nicht, wie von Gabriel behauptet um *Selige Sehnsucht* aus dem West-östlichen Divan. Christiane Vulpius stirbt am 6.6.1816⁹⁶⁷; also zwar in einer Phase, in der Goethe am West-östlichen Divan arbeitete, nicht jedoch am Gedicht *Selige Sehnsucht*. Die Verse, die Goethe an Christines Todestag in sein Tagebuch notiert, lauten:

Du versuchst, O Sonne vergebens
Durch die düstren Wolken zu scheinen!
Der ganze Gewinn meines Lebens
Ist ihren Verlust zu beweinen.⁹⁶⁸

Interessanterweise endet das *Gespräch* ganz ähnlich wie der *Tod des Tizian*. In beiden Fällen geht es darum, ein biographisches Opfer als „Tod im Hintergrund“, im Raum hinter der Ikonostase, zu plazieren, während im Vordergrund der Künstlerdämon⁹⁶⁹ ein Ausnahmewerk schafft, das zugleich das unsichtbare Meisterwerk des Hauchs enthält.⁹⁷⁰

Die große „Tat“ des Künstlers, das erklärt Gabriel im Vorfeld der Deklamation von *Selige Sehnsucht*, ist der Blick des Narciss, „der sich hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens“ und eben daraus dann „die Flut in den Händen ballt“ mit Anspielung auf das *Lied und Gebilde*: „Wasser wird sich ballen“⁹⁷¹:

Gabriel: Und Goethe? Seine Taten sind vielfältig wie die Taten eines wandernden Gottes. Er gleicht dem Herakles, dessen Abenteuer, jedes eingehüllt in eine Glorie, jedes wohnend in einer anderen Landschaft, nichts voneinander wissen. Die Lieder seiner Jugend sind nichts als ein Hauch. Jedes ist der entbundene Geist eines Augenblickes, der sich aufgeschwungen hat in den Zenith und dort strahlend hängt und alle Seligkeit des Augenblickes rein in sich saugt und verhauchend sich löst in den klaren Äther. Und die Gedichte seines Alters sind zuweilen wie die dunklen tiefen Brunnen, über deren Spiegel Gesichte hingleiten, die das aufwärts starrende Auge nie wahrnimmt, die für keinen auf der Welt sichtbar werden als für den, der sich

⁹⁶⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

⁹⁶⁷ Goethe: „Nahes Ende meiner Frau. Letzter fürchterlicher Kampf ihrer Natur. Sie verschied gegen Mittag. Leere und Todtenstille in und außer mir.[...] Abends brillante Illumination der Stadt. Meine Frau um 12 h Nachts im Leichenhaus. Ich den ganzen Tag im Bett.“: Goethe: Tagebuchaufzeichnung. In: Reimann, Angelika/ Steiger, Robert (Hg.): Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik. Bd. 6 (1814-1820). Zürich: Artemis. 1993, S. 371.

⁹⁶⁸ Ebd.

⁹⁶⁹ „Aber auch mir zugestanden, lieber Baron, dass Ihr deutscher Musaget, Ihr Olympier, dass dieser Greis von Weimar ein Dämon gewesen ist, und keiner von den mindest unheimlichen.“: Hofmannsthal: Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. In: SWXXXI, S. 37.

⁹⁷⁰ Hofmannsthal: „Ein Hauch das ist unendlich viel. [...] ein Hauch ist ein Gedicht und als solches heiligste Handlung. Hauch kommen bei Goethe interim atque iterim vor.“: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 12: In: SW XXXI, S. 326.

⁹⁷¹ Goethe: Lied und Gebilde. West-östlicher Divan. In: Münchner Ausgabe Bd. 11.1.2, S. 18.

hinabbeugt auf das tiefe dunkle Wasser eines langen Lebens. Meinst du wirklich, er habe immer und immer den geformten Gedanken ans Licht der Sonne gehoben wie eine gestielte Schale aus Sardonyx und Chrysopras? Hör zu: [...] ⁹⁷²

Es folgt Goethes Gedicht aus dem *Buch des Sängers* mit der bekannten „Stirb und Werde“-Formel, die den „trüben Gast“ erst nach dem mystischen Flammentod ins Licht führt.⁹⁷³ Dieses Gedicht war interessanterweise zunächst mit *Selbstopfer* betitelt (Wiesbadener Register), bevor es 1817 als *Vollendung* erschien und erst ein Jahr später in Zelters „Liedtafel“ als *Selige Sehnsucht*.⁹⁷⁴ Goethe verändert die Opferthematik des Ghasels, die in Hammers Übersetzung klar aufscheint und nimmt sie in ihrer leiblichen Dimension stark zurück.⁹⁷⁵ Hofmannsthal holt sie nun im *Gespräch* wieder hervor. Dabei stilisiert er Goethe in einer Doppelrolle: Das bereits im Gleichnis des Opfernden eingeführte Motiv der Ineinssetzung von aktiver und passiver Rolle wird wiederholt: Goethe wird zu demjenigen, der das Schicksalhafte, ein Ereignis seiner eigenen Biographie, soweit beherrscht, dass er es zu einem Gedicht kontrahieren kann, der aber auch kraft seines „dichterischen Wortes“ das Schicksal lenkt und das Geheimnis der Form, den symbolischen Tod, herbeiführt.⁹⁷⁶ Er wandelt ein Erlebnis der Grenzerfahrung in Sprache um: „Das wirkliche Erlebnis der Seele, welche Worte möchten es ausdrücken, wenn nicht bezauberte!“⁹⁷⁷ Das „wirkliche Erlebnis“ wird im ‚absoluten‘, gelungenen Gedicht demnach immer zu einer „Fabel der Sterbestunde“ transponiert. Tatsächlich rekurriert die Frage: „Hörst Du den Laut?“ auf nichts anderes als auf einen inneren Ton im Leser. Erst unter dem Zauber seiner ‚Atemperformanz‘ kann die so notwendige „Entladung“ stattfinden.

Ein Hauch das ist unendlich viel: es ist
a) von außen her der ganze Frühling der uns anweht
b) von innen die mystische Handlung sich der Welt entladen. ⁹⁷⁸

So kann argumentativ das Gedicht eine Sprache enthalten, „die über alle Worte ist“, nämlich eine eigene verzauberte Atmosphäre des Belebenden (der Atmosphäre des Frühlings), wie es im Aufsatz zu *Shakespeares Königie und große Herren* heißt :

⁹⁷² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 83-84.

⁹⁷³ „Und so lang du das nicht hast/Dieses: Stirb und werde!/Bist du nur ein trüber Gast/Auf der dunklen Erde.“Goethe: Selige Sehnsucht. In: West-östlicher Divan. Buch des Sängers. In: Münchner Ausgabe Band 11.1.2, S. 22. (Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.)

⁹⁷⁴ Hierzu siehe: Kommentar der Münchner Ausgabe Bd. 11.1.2, S. 467.

⁹⁷⁵ „Keiner kann sich aus den Banden/Deines Haars befreien, [...] Und mit reinem Sinn hab’ ich/Meinen Leib geopfert [...]“s. Trunz’ Kommentar in der Hamburger Ausgabe Bd. 2, S. 560 (dort ist Hammers Übersetzung im Ganzen zitiert).

⁹⁷⁶ Und damit das „Zufällig zugefallene“, Tyche, anders als der „Willenskranke“, der eben dies nicht schafft, festhält. Siehe: Hofmannsthal. Tagebuch eines Willenskranken. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 112.

⁹⁷⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

⁹⁷⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 12. In: SW XXXI, S. 325-326.

Der Tod eines Menschen hat um sich die Atmosphäre, wie der Frühling. Die Gesichter derer, in deren Armen einer gestorben, sprechen eine Sprache, die über alle Worte ist. Und in ihrer Nähe sprechen die unbelebten Dinge diese Sprache mit.⁹⁷⁹

Goethe, das „größte Stimmungswort“⁹⁸⁰, das Hofmannsthal zu bieten hat und dessen Bände er als seine „Hausgötter“⁹⁸¹ bezeichnet, übernimmt im *Gespräch* nicht nur die Rolle einer „belebenden, kulturellen Energie“⁹⁸², sondern auch die Rolle des „Basilisken“, der eine „Seele tötet“ und dann sich abwendet,⁹⁸³ um diese getötete Seele zum Gehalt seiner Dichtung zu machen, also analog der Goethe-Beschreibung, die Hofmannsthal seinem Balzac im „imaginären Gespräch“ *Über Charaktere im Roman und im Drama* in den Mund legt:

Ich könnte meinen, ihn gekannt zu haben: sein Auge muß unheimlicher gewesen sein als das Klingsors, des Magiers, unheimlicher als das Merlins, von dem es heißt, es habe wie ein bodenloser Schacht in die Tiefen der Hölle geführt, unheimlicher als das der Medusa. Er konnte töten, dieser ungeheure Mensch, mit einem Blick, mit einem Hauch seines Mundes, mit einem Zucken seiner olympischen Schulter: [...] er konnte eine Seele töten und dann sich abwenden [...]⁹⁸⁴

Es könnte demnach auch das Gedicht selbst sein, nämlich die magischen „Hauche interim atque iterim“⁹⁸⁵ des Dichter-Propheten, die überhaupt erst den Tod (die „Fabel“) erzeugen:

Es sei nochmal daran erinnert, dass ursprünglich die Vorstellung eines „Tötens, ohne zu berühren“ über die Einfügung eines Gedichtes von Leberghes mit dem Titel „An der Schwelle“, *Sur le seuil*, das *Gespräch über Gedichte* beenden sollte.⁹⁸⁶ Mit dem Verweis auf den kausalen Zusammenhang des Todes von Vulpius und der Hervorbringung des *Selige Sehnsucht* Gedichtes ist die Einfügung dieses Gedichtes wahrscheinlich hinfällig geworden.

Der Dichter mag für die mystische Frist eines Hauchs untertauchen im fremden Schicksal, das sein eigenes „gekreuzt hat“, so wie die imaginierte Gleichzeitigkeit des Todes von Christiane

⁹⁷⁹ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S. 86. Siehe auch Erläuterungen: SW XXXIII, S. 417.

⁹⁸⁰ König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein. 2001 (Marbacher Wissenschaftsgeschichte; 2). (zugl. Habil.-Schrift Berlin Humboldt Univ. 1997), S. 154.

⁹⁸¹ „Ausgabe von Goethes Werken letzter Hand. Ein Kunstwerk! Wie sein Leben ein bewusst komponiertes Kunstwerk ist. [...] Meine geliebten 40 Bände, wie kleine Hausgötter. [...] Ihr Zusammenkommen hat etwas Olympisches. Die wundervolle Polyphonie: wo der eine das Lob der Wolken enthält, [...] ein anderer das über der Tänzerin Grab, [...]. Das größte ist: das Ende stilisieren = über den Tod triumphieren, das hat Sokrates getan und noch großartiger, mythischer und zugleich komplizierter Goethe.“ Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahr 1896. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 415-416.

⁹⁸² Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2003 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 416) (zugl. Graz. Univ. Diss. 2001), S.113.

⁹⁸³ Hierzu siehe auch Vilain: “Goethe, the murderer of Kleist’s soul according to Balzac, is compared explicitly to Novalis’ magus and implicitly to Stefan George, whose glance, in “the prophet” could cast a spell and who could kill without touching. These lines themselves have been taken from a poem by Wieland that refers to Goethe. That Hofmannsthal is referring most pointedly to literature and not to real personality is established most unambiguously at the very end of the dialogue.”: Vilain (2000), S. 287.

⁹⁸⁴ Hofmannsthal *Über Charaktere im Roman und im Drama*. Ein imaginäres Gespräch. SWXXXI, S. 37-38.

⁹⁸⁵ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 12. SW XXXI, S. 326.

⁹⁸⁶ Siehe Abschnitt 2.1.2: Der Meister als Vampir.

Vulpus und der Gedichtschöpfung *Selige Sehnsucht*, aber darüber hinaus schwingt immer auch das Bild des „Dämons von Weimar“⁹⁸⁷ mit, der durchaus diese „Fabel der Sterbestunde“ herbeiführt, der seine Muse opfert und so die Atemperformanz (eines Weiblichen) künstlich induziert.

Erst dieser zur Tat-Handlung (zum Mord) gewordene, ins Gedicht gesetzte „Zwischenhauch“ gewährleistet, dass die Atemperformanz affizierend wirkt. Erst die Präsenz dieses ins Gedicht gesetzten ‚künstlichen Todes‘, der Aushauch als imaginativer Ausdruck eines „wirklichen Erlebnisses“, kann die „lichtlos“ gewordene Seele des Lesers „beleuchten“:

Gabriel: Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle. Und diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen. Und diese Augenblicke sind die Geburten der vollkommenen Gedichte, und die Möglichkeit vollkommener Gedichte ist ohne Grenzen wie die Möglichkeit solcher Augenblicke.⁹⁸⁸

Während der Dichter den Tod setzt, das Schicksal bezwingt, erzeugt er ein Ursprungserlebnis. Für den Leser kann der Blick in den ‚Gedichtkristall‘, der die zum Aushauch kontrahierte Biographie als fremden Spiegel enthält, zum künstlichen ‚Ur-Sprung‘ werden, sofern er das Fremde als Eigenes erkennt. Er kann sich in die „erdichtete“ Biographie des Poeten einfinden. Nun kann die Biographie des „Siegere“ die Biographie des Lesers übernehmen. Im Gedicht wird das lesende Ich neu geboren. Die Symbolachse des „heimatlos“ Gewordenen wird zur neuen Heimat, zu einem Lebensraum für denjenigen, der seine „Heimat entbehren muss“⁹⁸⁹. Die Chemotaxe der Dichtung⁹⁹⁰ erhält nicht nur Historizität, sondern wird zur Achse biographischer Ereignisse fremder Geschehnisse.⁹⁹¹ Genau hier wird das Kunstwerk scheinbar grenzenlos offen:

Was uns not tut, ist der Hauch.

Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich.⁹⁹²

⁹⁸⁷ Hofmannsthal: Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. SWXXXI, S. 37-38.

⁹⁸⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

⁹⁸⁹ „Die Sprache ist alles, was einem bleibt, der seine Heimat entbehren muß. Aber sie enthält auch alles. Wie der Lufthauch, der in stillen Nächten vom festen Lande her auf ein Schiff zuweht, traumhaft angefüllt mit dem Duft von süßem Wasser und dem Atem von Wäldern und Wiesen, so weht aus der Sprache ein Hauch der Heimat, der jenseits aller Worte ist.“: Hofmannsthal. Französische Redensarten. In: GW Reden und Aufsätze 1, S. 237.

⁹⁹⁰ Vgl. Abschnitt 2.4: In der Chemotaxe ihrer Leuchte. Virtuelle Nicht-Geschichte. Schuler und Klages.

⁹⁹¹ Hofmannsthal: Andreas. Notiz 68 In: SW XXX, S. 102.

⁹⁹² Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 85.

Die ins Gedicht gesetzte Atemperformanz nimmt das „ungeheure Jenseits“ ins Diesseits, „inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave“⁹⁹³.

3.4.1. Beherrschung des Offenen. Mordblutgeheimnis

Die Sehnsucht nach einer Erfahrung totaler Offenheit verschränkt sich mit dem Wunsch, dieses Offene total zu beherrschen. Die erträumte Synthese von „Glut, Glanz und Leben“⁹⁹⁴ wird um den Preis der gewaltsamen Öffnung eines anderen Körpers erreicht. Dieser „Augenblick“ enthält unterschwellig einen gewaltsamen Kontakt von Dichter und Leben, von Leser und Text, der sich immer in der paradigmatischen Struktur von Opfer und Opferndem vollzieht.

Immer wieder geht es darum, sich sowohl in der Rolle des „Beherrschenden“, („Quälenden“) zu empfinden, sich seiner Aggression zu entladen, als auch im selben Moment sich durch ein Einfühlen in das Opfer, die „Qual“ der eigenen Handlungen zu empfinden. Ziel ist es, „Qual“ und „Erlösung“ zu vermischen:

Da ich ein Kind war, ich denke es wie heute, brachte ich meine Einbildung oft stundenlang nicht los von der Qual von Tieren, von mißhandelten Pferden, eingesperrten Tieren, großen traurig blickenden Gefangenen, die immer herumgehen zwischen dem Gitter und der Wand. Und ich sann etwas aus, aber vergaß es später wieder völlig, von einem Tierbändiger, der seine Löwen tötet, ihnen vergiftetes Fleisch hinwirft. Es geschah in einer solchen Sphäre des kinderhaften dumpfen, starken Fühlens, dies Aussinnen, es war auch nicht so deutlich wie diese Worte es darstellen, es war nichts als ein dumpfer Schmerz und das mitleidige halb grausende Ausmalen einer Situation, in der etwas Quälendes und etwas Erlösendes sich mischten.⁹⁹⁵

Dies ist eine jener „grausam“ azephalischen Luftspiegelungen Hofmannsthals, in der „Präger“ und „Geprägter“, „Quäler“ und „Gequälter“, Herkules und Antäus „se mêlent comme des amants“ (Bataille)⁹⁹⁶.

⁹⁹³ Auf Poes Aufsatz *The Poetic Principle* verweist Hofmannsthal in der Notiz 11 zum *Gespräch über Gedichte* (SW XXXI, S. 325) Die Passage lautet: „It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience (sic!) of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone.“: zitiert nach: Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte. Varianten und Erläuterungen* SW XXXI, S. 347 (E.A. Poe. Works, Vol. III S. 203f. vgl. auch Hofmannsthal Hebbels Eiland In: SW XXIX, S. 154 und S. 351).

⁹⁹⁴ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 86.

⁹⁹⁵ Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*. In: SW XXXIII nur als Variante: S. 528. : 2 H² Aus meiner Sicht ist es sehr fraglich, ob gemäß der These von Konrad Heumann und Ellen Ritter diese Kürzungen nur auf Grund der Länge des Vortrages vorgenommen wurden (SW XXXIII, S. 492).

⁹⁹⁶ Bataille: *Sacrifices*. In: O.C. I, S. 93. (siehe hierzu auch: Anm. 903).

Es zeigt sich anhand solcher Stellen, was für ein Nukleus die Schlüsselszene des Opfers ist, die Gabriel im *Gespräch über Gedichte* beschreibt. Es ist eben nicht nur eine plötzliche, „erstaunliche“⁹⁹⁷ Gewaltphantasie, wie es manche Interpreten abtun.⁹⁹⁸

Qual heißt bei Hofmannsthal immer auch Druck aufbauen: „gepresst sein“ vom Atemholen, um schließlich die „Gnade“ des „entlassen werdens“ spüren. In diese Matrix hat sich die ästhetische Rezeption einzufügen. Mord und Destruktion werden als notwendiger Teil des Weges pneumatischer Erfahrung ins Positive umgedeutet. Vernichtungshandlungen, wobei nochmals zu betonen ist, dass die minimale Aktion des Hauchens bereits zu einer maximalen Wirkung des Tötens stilisiert wird, werden innerhalb der poetischen Funktion zu Öffnungshandlungen: Die in der Ekstase empfundene *Entrückung*⁹⁹⁹ entführt in eine Sphäre des Offenen, die zugleich den Agierenden von einer Enge der Passivität ‚reinholt‘: Dies kommt in einer Notiz zu *Das Leben ein Traum* zum Ausdruck. Sigismund empfindet folgende Stimmung:

Ich bin vollgestopft mit den eingeklemmten Reizen des Lebens! Um mich ihrer zu entladen brauche ich eine ungeheure und symbolische Wollust: den Mord. – Er umschreibt den Begriff „symbolisch“: ich muß eine Handlung begehen – nur eine solche entladet mich -, bei der ich mich *völlig* hingeben kann; bei der der arme Sigismund weg und die Welt auch weg ist, und nur der, der tut, der ist da, der ist da und tötet, tötet! Ekstase! Symbolische Handlungen gestatten ihm, aufzugehen; er empfindet nicht das quälende „Wozu“. Er übt sich in der Fülle

⁹⁹⁷ Brittnacher, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de Siècle*. Köln und Wien, u.a.: Böhlau. 2001, S. 28. Brittnacher bietet hierfür interessante Deutungsmöglichkeiten an. So sieht er in den rituellen Aspekten der Gewaltdarstellung u.a. den Versuch, „den Untergang der Welt für eine Weile anhalten“ zu können (ebd. S. 28). Schings versucht, den Hauch-Aspekt gegenüber dem Gewalt-„Problem“ zu stärken, ohne jedoch auf die unentwirrbare Verschränkung beider Motive einzugehen. Ute Nicolaus meint sogar: „Festzuhalten bleibt, dass Hofmannsthals poetische Indienstnahme des Opfers für die Darstellung einer Symbol- und Dichtungstheorie nicht auf das Problem der Gewalt im Sinne von „violentia“ reduziert werden kann. Nicht auf die Ausübung von Gewalt kommt es Hofmannsthal beim Opfer an, sondern auf den „Hauch“, auf das Unaussprechliche des Lebens, dem unmittelbar nur die aufgelöste Sprache, der Schrei entspricht.“ Nicolaus (2004), S.91. Trotz der Vielschichtigkeit der Hofmannsthalschen Theorie ist aus meiner Sicht der Aspekt verdeckter Gewalt nicht vernachlässigbar, ja sogar zentral für die gesamte Ästhetik.

⁹⁹⁸ Es ist also keineswegs eine „fatale Anschuldigung“ wie Schings ((2003), S.311) Adornos Feststellung beurteilt, dass Hofmannsthal im Gespräch zu einer radikalen Apologie des Opfer-Rituals finde. Siehe auch: Adorno: *George und Hofmannsthal*. (1955), 277f. René Wellek spricht von einer „ganz phantastischen Ursprungsgeschichte“: „Man glaubt nicht an diese Fiktion und versteht nicht, was sie eigentlich beweisen soll“: Wellek, René: *Hofmannsthal als Literaturkritiker* *Arcadia* 20 (1985), S.61-71, hier S. 69. Dagegen die plausible Deutung von Ritchie Robertson: *The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's Das Gespräch über Gedichte and Andreas*. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 23, No. 1 (1990), S. 19-35. besonders S. 30.

⁹⁹⁹ So der Titel eines Gedichtes von George, mit der zentralen vierten Strophe: „Ich löse mich in tönen · kreisend · webend ·/Ungründigen danks und unbenannten lobes/Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.“: *Entrückung*: Erstdruck: Berlin (Verlag der Blätter für die Kunst), Sommer 1907, 535 Exemplare. Abgedruckt in: George, Stefan. *Gesammelte Werke. Der Siebte Ring*. Maximin. Bd.6/7. Berlin 1931. S. 121-125. Dieses Gedicht Georges legt zudem nahe, dass ein wichtiger Unterschied zwischen George und Hofmannsthal darin besteht, dass für George anders als für Hofmannsthal keine Umkehr im „Hier und Jetzt“ möglich ist (siehe hierzu Abschnitt 2.2.4 und Ausführung in Anm. 418).

der Wollust. Er erklärt aber: nicht auf das Töden der Kröten komme es an [...] sondern auf die Ekstase des Tödtens.¹⁰⁰⁰

Das Kunst-Ereignis ist hier also immer auch stilles Zeugnis einer rituellen Schlachtung im Hintergrund. Es verspricht die Möglichkeit eines sich Suhlens im Lebenssaft, welches das eigene „Totsein“ und die eigene „Starre“ vergessen macht. So kann sich der Leser, das „Gespenst“¹⁰⁰¹ als Vampir, mit ‚Seelenstoff‘ vollsaugen.

Die sich hinter der ‚Atemperformanz‘ verbergende Tötung bezeichnet einen Vorgang, den Alfred Schuler in einem Vortrag unter dem Titel ‚*Thermen/Spiele/Sonnenkind und Caesarismus*‘ (1918) unter den Franz von Baader entlehnten Begriff des ‚Mordblutgeheimnisses‘ fassen wird. Meiner Ansicht nach nimmt das *Gespräch über Gedichte* bereits diese Vorstellung vorweg, ohne sie in ihrer Deutlichkeit auszuformulieren, vielleicht sogar ohne ihre weiteren Implikationen zu erkennen. Schuler erklärt:

Was also geschieht in der Cavea des Amphitheaters ist Seelenraub. Wodurch aber raubt man die Seele? Der Sitz der Seele/der Sitz des feurigen Fluidums ist das menschliche Blut/ und indem man es verströmen laesst/indem man die Herzkammer des Gegners öffnet/öffnet man auch die feurige Leuchte im Blut und wird dieser Mordblutleuchte teilhaftig.¹⁰⁰²

Das Ereignis des Gladiatorenkampfes repräsentiere demnach den Kampf um einen ‚Lithos psychicos‘, einen ‚Seelenstein‘, der in sich eben jene Quintessenz ‚innen feurig/innen glühend‘¹⁰⁰³ von ‚in sich begattenden Elektronen‘ enthalte, die ziemlich jener Rede von ‚Glut, Glanz und Leben‘, den ‚Entladungen‘ entspricht, von denen Gabriel im letzten Abschnitt des Gesprächs berichtet:

Wenn dieser Lithos psychicos/(dieser Seelenstein/) hineingeworfen unter die Brüder/dieses gewaltige Ringen hervorruft/welches zum Brudermord führt/wenn jeder dieser Brüder teilhaftig werden will der Quintessenz/so ist hier der Kampf um die Quintessenz auch in der Cavea des Amphitheater das Wesentliche.¹⁰⁰⁴

Während der Leser die zu ‚Edelsteinen erkalteten‘ Gedichte¹⁰⁰⁵ öffnet, wird er zum Teilhaber eines ‚Mordblutgeheimnisses‘ oder, um Schulers Begriff zu benutzen, der ‚Quintessenz‘.

¹⁰⁰⁰ Hofmannsthal: Das Leben ein Traum. Notiz 17 (1904): In: SW XV, S.234. Diese Passage steht in besonderem Bezug zu dem Gedicht Fragment: Gedichte des Gefangenen (1900). Hierauf verweist Hofmannsthal in Notiz 11 und Notiz 12 zu ‚Das Leben ein Traum‘ In: SW XV. S. 232-233; vgl. Anm. 919. Zu der Notiz aus *Das Leben ein Traum*. Vgl. auch Robertson, der auf die Thematik der Tierquälerei bei Hofmannsthal verweist: Robertson, Ritchie: The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's Das Gespräch über Gedichte and Andreas. In: Modern Austrian Literature. Vol. 23, No. 1 (1990), S. 19-35.

¹⁰⁰¹ Brief Hofmannsthal's an Edgar Karg von Bebenburg vom 30. Mai 1893. In: BW Karg Bebenburg, S. 32.

¹⁰⁰² Schuler. Vortrag: Thermen/Spiele/Sonnenkind und Caesarismus. Vortrag vom 21. Januar 1918 in München; 6. Mai 1918 in Dresden. Im Rahmen der Vortragsreihe: Vom Wesen der ewigen Stadt. In: GW, S. 309.

¹⁰⁰³ Ebd., S. 308.

¹⁰⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁰⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 5 In: SW XXXI, S. 323.

3.4.2. Sich der Urteile entladen

Es zeigt sich also rückblickend, dass für Hofmannsthal die Gedichte, die „zartesten Geburten der Seele“, zarteste Tötungen sind.

Es leben jetzt, die wenigen ausgenommen, die selbst im Lyrischen etwas hervorbringen, keine fünf Menschen in Deutschland, welche über diese zartesten Geburten der Seele ein Urteil hätten. (Hebbel, Brief vom 27.IV.1838)¹⁰⁰⁶

In weiterer Folge heißt „ein Urteil haben“, berührt zu werden von dem ‚Ur-teil des Kunstwerks‘, beziehungsweise von der in ihm enthaltenen ‚zartesten Tötung‘. Diese Berührung wird zur eigentlich ‚wahren‘ Instanz der Kritik, der der Rezipient ausgeliefert ist. ‚Urteilen‘ hat sich in ein ‚Erfahren‘ des ‚Events‘, in ein Erleben dessen, was sich zeigt, verkehrt. Nun geht es um die Berührung einer „negativen Präsenz“¹⁰⁰⁷; nämlich vom „Dämon“ des Kunstwerks, vom ‚Urteil des Anderen‘ ergriffen zu werden. Kunstrezeption wird nun zur Gnade der Kunst selbst. „Ein Urteil haben“, heißt vom Schicksal begünstigt sein und ein Urteil empfangen.

Dementsprechend wird die Begegnung von Buch und Leser bei Hofmannsthal als schicksalhaft empfunden. Texte werden Teil der Schicksalsbestimmung ihres Lesers, während sie ihn ganz physisch bannen, so wie *Shakespeares Könige und große Herren* (1905):

„Heute liest du mich und ich lebe in dir.“ Ich glaube nicht, dass einer, „der eine Bühne in sich trägt“, an dem Tage hätte „Romeo und Julia“ lesen können, wo es ihm bestimmt war, den „Sturm“ zu lesen. Vielleicht griff er nach „Romeo und Julia“; er blätterte darin, aber das Buch ließ ihn kalt. Es verlockte ihn nicht.[...] ¹⁰⁰⁸

Diese Verlockung wird zum wichtigen Teil des Rezeptionsvorgang. Damit kehrt er auf seine Art das Sirenenmotiv um. Gerade die Gefahr, die Gewalt der Verführung, die Odysseus

¹⁰⁰⁶ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 74: Friedrich Hebbel an Elise Lensing. In: Briefe, 1. Bd. S. 70 aus: Hebbel, Friedrich: Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Mit einem Vorwort und hrsg von Felix Bamberg. 2. Bde. Berlin 1890/92 (HvH Bibl.).

¹⁰⁰⁷ Zur gegenwärtigen Diskussion um den Begriff der negativen Präsenz siehe u.a.: Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München: Wilhelm Fink 2002. ; aber auch: Arno Böhler. Eros der Absenz. <http://www.corpusweb.net/eros-der-absenz-4.html> (am 1.7.2010).

Was Mersch im Hinblick auf sein eigenes Projekt formuliert, gilt in erstaunlicher Weise für Hofmannsthal: „Man könnte folglich vom Versuch der Begründung eines postderridaschen Präsenzbegriffs sprechen, der das Erscheinen und die Gegenwart gerade im Durchgang durch die Meditation und die Unfehlbarkeit der Differenz an einem anderen Ort restituiert – und zwar an einem solchen, an dem man ihn gewöhnlich nicht sucht.“: Mersch, Dieter: Negative Präsenz. In: Böhler, Arno; Susanne Granzer (Hg.): Ereignis Denken. TheatRealität - Performanz – Ereignis. Wien: Passagen Verlag. 2009, S. 110-117, hier S. 101.

¹⁰⁰⁸ Hofmannsthal: Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII, S. 80. Hofmannsthal postuliert hier etwas „Sybillinisches“ für alle Bücher. Dies mag durchaus eine Übernahme aus Goethe sein, der in Bezug auf Hamann beschreibt: „Solche Blätter verdienen auch deswegen Sibyllinisch genannt zu werden, weil man sie nicht an und für sich betrachten kann, sondern auf Gelegenheit warte muß, wo man etwa zu ihren Orakeln seine Zuflucht nähme. Jedesmal wenn man sie aufschlägt, glaubt man etwas Neues zu finden, weil der einer jeden Stelle innewohnende Sinn uns auf eine vielfache Weise berührt und aufregt.“ Goethe In: Dichtung und Wahrheit, dritter Teil 12. Buch. Berliner Ausgabe. Bd. 10, S. 514-515.

schließlich überlistet, wird in diesem ästhetischen Entwurf gesucht. Hofmannsthal präsentiert eine Wahrnehmungsform von Welt, in der es darum geht, den ‚Zwang zur List‘ aufzuheben und statt dessen zum Kern des „Eros“ zurückzufinden.¹⁰⁰⁹ Dies wiederholt zudem die sokratische Denkfigur des fatalistischen Daimonions, der bei Sokrates hierarchisch über dem Logos angesetzt wird. Bei Hofmannsthal vertritt nun das „Geheimnis des Eros“ dieses Daimonion:

Aber es ist sicher, dass das Gehen und das Suchen und das Begegnen irgendwie zu den Geheimnissen des Eros gehören. Es ist sicher, dass wir auf unsrem gewundenen Wege nicht bloß von unseren Taten nach vorwärts gestoßen werden, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar immer irgendwo wartet und immer verhüllt ist.¹⁰¹⁰

Wenn das verhüllte Buch, das am Fenster auf Clemens und Gabriel wartet, mit seinem ‚Gesang‘ verlockt, zwingt es zwar den Leser sich zu öffnen; die Macht des Symbolischen schützt allerdings in ihrer imaginären ‚Spiegelfunktion‘ vor einem Verlust des Leibes im Weiblichen. Der ‚Gesang der Sirenen‘ wird nicht erfahrbar durch einen Sieg der Vernunft und um den Preis des Leibes, sondern ganz durch einen Sieg des Eros, der Macht des Symbolischen, die durch den Text entgegentritt. Anstelle eines Umschlags von Mythos in Vernunft, der in die Dialektik der Aufklärung führen würde, kommt es zu einem Umschlag von Mythos in Sinnlichkeit, der jedoch in einen verdeckten Terror der Form führen kann.

Im Weg zum Text, in der Begegnung mit dem „verhüllten“ Wort des Dichterischen, kommt es zur ‚Ek-stasis‘. Die Paroxysmen der Worte bringen archaische (mörderische) „Regungen“ zum Vorschein. Im „Licht-Abgrund“¹⁰¹¹ der Texte spiegeln sich die latenten Traumhalte des Lesers und entheben ihn seiner Gewaltphantasien. „Gut und Böse“ werden zu „Zwischenschatten“¹⁰¹²: „Wenn ein Mensch plötzlich glaubte [Herv.d.Orig.] er sei moralisch, so würde er es auch sein.“¹⁰¹³, notiert sich Hofmannsthal zum *Gespräch über Gedichte*. Es gilt: „Nicht der Täter wird unrein durch die Tat; nur die Tat durch den Täter.“¹⁰¹⁴

Die *ars combinatoria* Hofmannsthals schützt in diesem Sinne die im Text verborgene „Tat“ vor dem „Täter“ und bereitet den „Täter“, nämlich den opfernden Leser, auf das Rezeptionsereignis vor. Die Kunst der Kombination, mit der Hofmannsthal als

¹⁰⁰⁹ Zur Bedeutung des „Eros“ um 1900 siehe auch: Ferdinand Fellmann: Die erotische Rechtfertigung der Welt. Aspekte der Lebensphilosophie um 1900. In: Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Band II: Um 1900. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh: 1997, S. 31-47.

¹⁰¹⁰ Hofmannsthal. Die Wege und die Begegnungen. Erste Fassung. 1907. In: SW XXXIII, S. 155.

¹⁰¹¹ Vgl. Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI S. 77,12; Nietzsche. Also sprach Zarathustra. Vor Sonnenaufgang. In: Sämtliche Werke (Hg.) Karl Schlehta. Bd. 2, S. 414.

¹⁰¹² Nietzsche: „Gut und Böse selber aber sind nur Zwischenschatten und feuchte Trübsale und Zieh-Wolken.“. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Vor Sonnenaufgang. In: Nietzsche-W Bd. 2, S. 416.

¹⁰¹³ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 7. In: SW XXXI, S. 323.

¹⁰¹⁴ Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: Aufzeichnungen. (Hg.): Herbert Steiner. (1959), S. 13.

„Museumsdirektor der Kultur“¹⁰¹⁵ auftritt, dient dem Erwachen eines mythischen Bewusstseins. Die über erstaunliche Verweisketten¹⁰¹⁶ erfolgende „Reanimation des Gedächtnisraums“ soll durch die Wahl der Zusammenstellungen „unbewusste“, „magische“ Spannungen erzeugen.¹⁰¹⁷ Aus dieser Spannung heraus kann sich ein „sinnliches Bild“ entladen, dessen „Wahrheit“ „der ratio unerreichbar“ ist:

Vor diesem dunklen Blick aus der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für die geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist.¹⁰¹⁸

Um ein Fazit zu ziehen: Was also zunächst wie eine an Giordano Bruno erinnernde Mnemotechnik aussah, dient in erster Line einer pneumatischen Ladung des Textes. So wird er zum „Nährboden“ einer „cosmischen Celle“, oder einer „telesmatischen Substanz“, um noch einmal die Begriffe Schulers zu verwenden. Erst derjenige, den diese „Celle“ ergeift,¹⁰¹⁹ kann dem „Mordblutgeheimnis“ des Textes auf die Spur kommen und eine Anamnese seines „furchtbaren Unsichtbaren“¹⁰²⁰ Ich erfahren, nämlich

dem was Eure Entscheidungen versteckt beeinflusst, dem was ihr hinter Eurem Rücken begehrt (Psychopath. des Alltagslebens) dem was doch eigentlich das Element ist in welchem ihr athmet.¹⁰²¹

Die in der Umwälzung erzeugten „Atemfelder“¹⁰²² bringen im Aufeinanderstoßen (wie tektonische Platten in der Eruption der Wörter) ein Ich zum Vorschein, das sonst im „Unsichtbaren“ atmet, nämlich in dem „doppelten Dunkel der Herzensangst und der

¹⁰¹⁵ Lublinski, Samuel: Hugo von Hofmannsthal. In: Fiechtner, Helmut A. (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Wien: Humboldt. 1949, S.306.

¹⁰¹⁶ Die Verbindungen zu Goethe, Hebbel, Eichendorff, bis hin zu den Phänotexten des West-östlichen Divans kann ich an dieser Stelle aus Platzgründen nicht darstellen. Peter Matussek zeigt eine beispielhafte Analyse für Hofmannsthals Drama *Der Tor und der Tod*. Siehe: Matussek, Peter: Intertextueller Totentanz. Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama „Der Tor und der Tod“. In: Hofmannsthal Jahrbuch 7 (1999), S. 199-233 hier S. 225.

¹⁰¹⁷ Hofmannsthal. Andreas oder die Vereinigten. Letztes Buch. In: Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Band 2. S. 149, bzw.: Notiz 73 In: SW XXX, S. 107: „So ist ihm das eigentliche der Poesie fassbar: das magische der Zusammenstellungen. [...] auf die incantatio kommt es ihm an.“

¹⁰¹⁸ Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. Der Ersatz für die Träume. In: GW. Hofmannsthal. Reden und Aufsätze 2, S. 145.

¹⁰¹⁹ Vgl. „Der Inhalt dieser schönen Formen ist eine heiße und tiefe Erotik [...]“. Hofmannsthal: Algernon Charles Swinburne. In: GW. Reden und Aufsätze Band 1, S. 147, siehe Anm. 607.

¹⁰²⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80, 30.

¹⁰²¹ „Immer noch die Vorwürfe der Wortkunst. Immer den Vorwurf wenn ich von den Tänzerinnen dem Lügner dem Schauspieler dem Narren dem Gärtner spreche so spreche ich von mir. Aber vergesst ihr denn dass ich indem ich von mir spreche, eigentlich von Euch spreche, nämlich von dem Unscheinbaren in Euch, dem was ihr als Kinder hattet da ihr alles liebtet, dem was Eure Entscheidungen versteckt beeinflusst, dem was ihr hinter Eurem Rücken begehrt (Psychopath. des Alltagslebens) dem was doch eigentlich das Element ist in welchem ihr athmet.“ Hofmannsthal: Revenant. (1907) Notiz 8 In: SW XXXI, S.179, bzw. als undatierte Notiz ca. 1907-1908 abgedruckt In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 493.

¹⁰²² Rilke: Jetzt wär es Zeit, dass Götter träten aus. (1925) In: Rilke: Die Gedichte. Frankfurt a. Main und Leipzig: Insel 1998 (itb 2246), S. 971. Die Begriffe Hauch und Atem bei Rilke müssen allerdings in Differenz zu Hofmannsthal untersucht werden und sind nicht gleichzusetzen.

Hütte¹⁰²³ des Selbst. Insofern „birgt“ die Poesie den Leser „vor dem ewigen rastlosen Begehren“ in sich,¹⁰²⁴ weil das „Mordblutgeheimnis“ Wandlung erlaubt: „Alles, das Fürchten, das Begehren, alle Wahl, alle unstillbare Unruhe, alles ist umgewandelt worden an der Grenze des Leibes.“¹⁰²⁵, wie Laidion im Furcht-Dialog ihre Insel beschreibt, „wo sie tanzen und glücklich sind ohne den Stachel der Hoffnung“¹⁰²⁶, folglich auch ohne den Stachel der Zeit. „Sie sind Jungfrauen und haben es vergessen, sie sollen Weiber werden und Mütter und haben es vergessen: alles ist ihnen unsagbar. Und dann tanzen sie“.¹⁰²⁷ In diesem „mörderischen Tanz“, der bezeichnenderweise das Gesicht Laidions in das „Gesicht einer barbarischen Gottheit“¹⁰²⁸ wandelt, kann es zum „Erwachen des Gedächtnisses (Hypermnesie) im Traum, in Krankheit, Gefahr, in der Sterbestunde“¹⁰²⁹ kommen.

Was Laidion nur ersehnt, erfüllt sich nach dem *Gespräch über Gedichte* im Leser, nämlich „Blut fließen zu sehen“ und das „Semelemotiv“¹⁰³⁰ zu erleben, im Ich-Du des Textes von innen zu verbrennen¹⁰³¹ und zugleich die „Seele wie ein Brandopfer steigen zu sehen“. In der Atemperformanz des Gedichts liegt der tonlose „Schrei“ verborgen, den Kreon erbittet:

Kreon: Dich ruf ich, Mörderin, dich, große Sphinx,
 hier krümm ich mich vor dir, so wie noch keiner
 je vor dir lag, auf nacktem Lebensgipfel:
 wirf mir den Schrei herab, du Ewige,
 den Schrei des Fremden! daß dir meine Seele
 wie ein Brandopfer steigt!¹⁰³²

Dieser „Schrei des Fremden“ – der „verzauberte Laut“¹⁰³³ - führt zur Entladungshandlung. Das Urteil des Textes ermöglicht die Reinigung¹⁰³⁴ der Seele. Den „trüben Gast“ (im Rahmen

¹⁰²³ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 80.

¹⁰²⁴ „Laidion: So hast Du Wünsche, und Wünsche sind Furcht. Dein ganzes Tanzen ist nichts als Wünschen und Trachten. Du springst hin und wider: flüchtest du vor dir selber? Du birgst dich: birgst du dich vor dem ewigen rastlosen Begehren in dir?“. Hofmannsthal: *Furcht*. In: SW XXXI, S. 121.

¹⁰²⁵ Hofmannsthal: *Furcht*. In: SW XXXI, S. 124.

¹⁰²⁶ Ebd., S. 125.

¹⁰²⁷ Ebd., S. 124.

¹⁰²⁸ Ebd., S. 125.

¹⁰²⁹ Hofmannsthal: *Tagebucheintrag vom 16. Dezember 1891*. In: *GW Reden und Aufsätze 3*, S. 340.

¹⁰³⁰ vgl. *Brief an Fritz Mauthner vom 3. November 1902*. In: *Hugo von Hofmannsthal – Fritz Mauthner. Briefwechsel. Eingeleitet und Herausgegeben von Martin Stern*. In: *Hofmannsthal-Blätter*. 19/20 (1978) S. 21-37. S. 33f. vgl. Anm. 445; sowie Anm. 964.

¹⁰³¹ vgl. „Da war mein Leib/eiskalt und doch verkohlt, im Innersten/verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,/ da war ich weise, und die Mörder hielten –/– die Mutter mein ich, und den, der bei ihr ist, –/nicht einen meiner Blicke aus!“ Hofmannsthal: *Elektra*. In: SW VII, S. 102, vgl. Anm. 732.

¹⁰³² Hofmannsthal: *Ödipus und die Sphinx*. In: SW VIII, S. 105.

¹⁰³³ „Hörst Du diesen Laut, wie von einem verzauberten Nachtvogel hineingesungen in das Zimmer, wo einer stirbt?“ Hofmannsthal. *Das Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 86, ebenso Kreon im Gespräch mit Ödipus im dritten Aufzug: „Mein Lohn/wird mir, wenn ich dich schreiben hör’ im Tod.“ (*Ödipus und die Sphinx*. In: SW VIII, S. 103.); „Den Todesschrei des Fremden will ich hören/und König sein in Theben!“ (ebd. S.105).

¹⁰³⁴ Robertson, Ritchie: „The violence of the sacrifice corresponds to the painfulness of the repressed contents. To be confronted, these contents must be admitted to consciousness as fantasies of sexuality and violence,

des *Gesprächs* die Seele des Lesers) erleuchtet ein Wechselspiel von „stirb und werde“ unter dem Gesetz des „Sonderns“¹⁰³⁵ und Urteilens, des Tötens und Gebärens.¹⁰³⁶

3.4.3. Schweben in der Wunde des Seins. Fäulnis. Transit

Das ‚Mordblutgeheimnis‘ des Textes, das in der Atemperformanz transportiert wird, wirkt im Leser auflösend. Es handelt sich dabei interessanterweise um die Vorstellung eines Auflösungsprozesses, der gleichzeitig in die Tiefe wie in die Höhe strebt. Innerstes (Blut) und Äußerstes (Hauch) werden verknüpft.

Das was den Leser in seinen Ur-Grund zurückführen soll, soll ihn zugleich erhöhen und schließlich einer Sublimation, nämlich einer Pneumatisierung des Selbst zuführen. In diese Richtung interpretiert Hofmannsthal Goethes *Märchen* in einer Werkeinleitung:

Der Leser fühlt sich tausendfach sanft berührt und bewegt, niemals aufgereggt: ihm ist zumute, als ströme eine Symphonie dahin, die seine Seele ganz erfüllt, worin sich gar manche lieblich verkettet, sich aneinander läutert und erhöht, um sich schließlich in einer innigen letzten Verschlingung sanft aufzulösen.¹⁰³⁷

Doch in dieser innigen letzten Verschlingung bebt, so die Hoffnung, immer auch der ‚Wurzelgrund des Lebens‘¹⁰³⁸ mit. Erst eine gleichzeitige Bewegung des rezipierenden Ichs in die Höhe *und* in die Tiefe führt an einen Ort, an dem das ‚Individuum aufhört, Individuum zu sein‘.¹⁰³⁹

Der Leser wird im Leseprozess zum Material dessen, was er liest. Hier in dieser Leserfahrung, die sich ganz in den fremden Körper einfinden kann, die den Text ‚ermordet‘ und ihn sich als

though with the censor constantly hovering attendance. The self must then be punished and purged for indulging in these fantasies. Purgation takes the form of sacrificial death imposed on a surrogate, [...] The forbidden forces are not annihilated but transmuted into a form which the reunified self can tolerate.”: Robertson, Ritchie. The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal’s *Das Gespräch über Gedichte* and *Andreas*. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 23, No. 1 (1990), S. S. 30.

¹⁰³⁵ Hofmannsthal: *Andreas* Notiz 73 In: SW XXX, S. 107: „[...] Die wahre Poesie ist das arcanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben absondert. Das sondern – durch Sondern erst leben wir – sondern wir so ist auch der Tod noch erträglich, nur das Gemischte ist grausig (eine schöne reine Todesstunde wie die Stillings) – aber wie das Sondern, so ist auch das Vereinigen unerlässlich, [...]“

¹⁰³⁶ „Sie sind die Gebärenden und die Geborenen der Insel, sie sind die Trägerinnen des Todes und des Lebens.“ Hofmannsthal: *Furcht*. In: SW XXXI, S. 125.

¹⁰³⁷ Hofmannsthal: *Goethes Opern und Singspiele*. Einleitung zu: *Goethes Sämtl. Werke*. (Hg.) K. Noch und P. Wiegler. Berlin 1925 Bd. 8 Neugedruckt in: Hugo von Hofmannsthal: *Die Berührung der Sphären*. Berlin: S Fischer 1931, S.283-290, hier S. 284.

¹⁰³⁸ Vgl. Anm. 606.

¹⁰³⁹ Hofmannsthal: *Drei kleine Betrachtungen*. Der Ersatz für die Träume. In :*GW Reden und Aufsätze 2.*, S. 145. Wie an vielen anderen Stellen lehnt sich Hofmannsthal hier höchstwahrscheinlich an eine Tagebuchnotiz Hebbels vom 18. September 1847 an: „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich schon aufgehört, ein Individuum zu sein, den der Begriff dieser Notwendigkeit [...] befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im Wesentlichen antizipiert.“ T 4274, vgl. auch: T 1510 In: Hebbel: *Sämtliche Werke*. Tagebücher: (Hg.): Richard Maria Werner.

Korpus erborgt, kann dann der Leser von der ‚andern Seite‘ schauen, nämlich die „Schattenklüfte der Seele“ betrachten:

Novelle letztes Capitel. Sein Einschlafen am Ende eine Art ohnmächtig werden, wo der Körper unter dem Gewichte solcher Eindrücke nichtig wird und vergeht vorher im halben Dämmern ist ihm als ob er neben sich dem liegenden im Bette kauern und sich selbst auf die Stirn küssen würde.¹⁰⁴⁰

Erst die von der „furchtbaren Wucht des Leibes“ befreite Seele kann ihren eigenen Abgründen, eben auch ihrer ‚abgründigen‘ Mordlust entschweben.

Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle. Und diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen.¹⁰⁴¹

„Das Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle“ – dieses Bild, das noch einmal an den Zustand von Chandos erinnert, scheint mir gleichzeitig ein Echo zu Büchners *Dantons Tod*¹⁰⁴² zu sein und der dort formulierten Sehnsucht nach Leere im „Gewimmel der Schöpfung“:

Die Schöpfung hat sich breit gemacht, da ist nichts leer, alles voll Gewimmels. Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind die Blutstropfen, die Welt ist das Grab, worin es fault.¹⁰⁴³

Doch während Danton keine Hoffnung im Tod finden kann, sondern die Differenz von Leben und Tod einzig in einer Differenz von „einfacherer Fäulnis“ (Tod) und „verwickelterer, organisierter Fäulnis“ (Leben) ausmacht,¹⁰⁴⁴ wird bei Hofmannsthal die Fäulnis selbst zum Transit und damit zum erlösenden Moment.

¹⁰⁴⁰ Hofmannsthal. Novelle. Notiz 3. In: SW XXIX, S. 33.

¹⁰⁴¹ Hofmannsthal. Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 86.

¹⁰⁴² Büchner: Dantons Tod. Entstanden 1834, verstümmelter Erstdruck in: Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland (Frankfurt/M.), März/April 1835, Erste Buchausgabe: Frankfurt a. M. 1835. Uraufführung am 5.1.1902 in Berlin.

¹⁰⁴³ Büchner. Dantons Tod. In: Georg Büchner: Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe. (Hg.): Fritz Bergemann, Frankfurt a.M.: Insel ¹³1979, S.65.

¹⁰⁴⁴ „Danton: Da ist keine Hoffnung im Tod; er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisiertere Fäulnis, das ist der ganze Unterschied! – Aber ich bin gerade einmal an diese Art des Faulens gewöhnt; der Teufel weiß, wie ich mit einer andern zurechtkomme. O Julie! Wenn ich allein ginge! Wenn sie mich einsam liebe! – Und wenn ich ganz zerfiele, mich ganz auflöste: ich wäre eine Handvoll gemarterten Staubes, jedes meiner Atome könnte nur Ruhe finden bei ihr. – Ich kann nicht sterben, nein, ich kann nicht sterben. Wir müssen schreien; sie müssen mir jeden Lebenstropfen aus den Gliedern reißen.“ Büchner: Dantons Tod. In: Büchner. Werke und Briefe. (1979), S. 66-67.

Das lesende Ich ist nicht mehr der Blutstropfen, der der Wunde des Nichts entquillt, sondern kann nun sowohl Blutstropfen als auch Aushauch sein, Opfernder wie Opfer, eben allotrop.¹⁰⁴⁵

Hofmannsthal formuliert im Abschluss des *Gesprächs* eine Sehnsucht nach einem Schweben über dieser Wunde des Nichts, für die das „Weltengrab“ Seele unabdingbar ist. Nur weil ‚wir‘ auch die „Blutstropfen sind“ in der Wunde des Nichts, kann ein Schweben über dieser Wunde möglich werden.

Das Ich, das im Augenblick des ‚Gedichthauchs‘ ganz im Gedicht ist, während es sich als Leser im Außenraum befindet, ermöglicht den dialektischen Umschlag vom Abgrund zur Milchstraße. „Diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, Milchstraßen aus ihnen machen.“¹⁰⁴⁶

Der Augenblick, der den Hauch des „Mordblutgeheimnisses“ enthält, ermöglicht es demnach, die Anima im Leben zur Erscheinung zu bringen.

3.4.3.1. Der Körper als Begegnungsstätte von Zuständen

Der Augenblick, in dem dieser Umschlag möglich wird, der Moment absoluter Offenheit, ist immer auch der Moment einer Begegnung von Kräften und Affekten. Nach dem Anhauch der Poesie, der ‚Entladung des Leibes‘, ist der Körper des Lesers nur noch ein Molekül, eine Verbindung von Zuständen, eigentlich eine unendliche Begegnung von Anhauch und Aushauch: Genau darum geht es nach Hofmannsthal in Hebbels Gedicht *Sie sehn sich nicht wieder*, das die Überleitung zum Opfertgleichnis bezeichnete:

Gabriel: Mein Freund auch dieses Gedicht drückt einen Zustand aus und nichts weiter, einen tiefen Zustand des Gemüts, voll banger Wollust, voll trauervoller Kühnheit.¹⁰⁴⁷

Im atmenden Austausch mit dem Gedicht werden immer neue Zustände hervorgebracht, „stirbt“ und „wird“ das System Körper:

Die Natur ist der Eingriff von allem, was uns rührt. Um es zu verstehen, müssen wir unseren Körper verstehen.

Nachtrag: unseren Körper: das ist das ganze Gewirr dunkler Zustände, die einander gebären, einander aufheben, einander bedingen, als Erinnerung aufeinander wirken.¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁵ Vgl: „Der Gefangene Ende: ich bin erlöst von meinem Leibe. Ganz leicht. Ich bin nur der Schatten an der Wand – der von den Kugeln getroffen wird.“ Hofmannsthal: *Der Gefangene* (ca. 1900) Notiz 5. In: SW II, S.153; bzw. die Aufzeichnung vom 20. Jänner 1895: „Was suchen wir in den Menschen: Vereinigung der zerrissenen Stücke des Dionysos Zagreus, ein teilweises Sterben ohne Schmerz. Dieses „Stirb und werde“ („West-Östlicher Diwan).“ In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 395.

¹⁰⁴⁶ Hofmannsthal: *Gespräch über Gedichte*. In: SW XXXI, S. 86.

¹⁰⁴⁷ Ebd., S. 79.

Insofern wird die ins Gedicht gelegte „Fabel einer Sterbestunde“, die Atemperformanz, zum Container eines „Ich-Ereignisses“ ([Schelling] in Weininger)¹⁰⁴⁹.

3.4.3.2. Erwachen des mythischen Bewusstseins

Erst im ‚Formelwerden‘ des Ich kann ein Schweben über Raum und Zeit erreicht werden. Zustände treten anstelle einer sukzessiv erlebten Zeiterfahrung.

Der Leser, der sich dessen bewusst ist, lebt damit „Sacramozos Geschick: der Schlüssel Salomonis in Hebbels Epigramm“¹⁰⁵⁰:

Salomons Schlüssel glaubst du zu fassen und Himmel und Erde
Aufzuschließen, da lös't er in Figuren sich auf,
Und du siehst mit Entsetzen das Alphabet sich erneuern,
Tröste dich aber, es hat während der Zeit sich erhöht.¹⁰⁵¹

Die imaginäre „Tat“, welche in der Rezeption immer eingeschlossen ist, und die zugleich ein „Ermorden“ des Fremden und ein sich „Erborgen“ des anderen Körpers bedeutet, impliziert ein „non-finito“. Während sich das Ich auflöst, zum Ich-Ereignis wird, kann jede „Fiber“ für sich genommen zur Anschauung werden, zum Phänomen, das weiter in seine Bestandteile auseinandergenommen wird. Es kommt zu einem unendlichen Regress.

Dies entspricht der Idee eines *deus absconditus*.¹⁰⁵² Nur dass dieser sich immer aufs neue verhüllende Gott im vorliegenden Fall das sich immer wieder aufs Neue entziehende Seelen-Erlebnis ist.

¹⁰⁴⁸ Hofmannsthal: Gespräch über Gedichte. Notiz 7. In: SW XXXI, S. 324.

¹⁰⁴⁹ In einer Aufzeichnung vom 20. November 1906, (GW Reden und Aufsätze 3, S. 484), die in der Ausgabe der SW dem *Gespräch* als Notiz zugeordnet wird, (SW XXXI, S. 335) verweist Hofmannsthal auf das Kapitel Acht aus Weiningers *Geschlecht und Charakter*, das um den Geniebegriff kreist. Das Kapitel widmet sich u.a. einer Diskussion zu einer Stelle aus Schellings *Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kritizismus*. (Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller 1903, S. 208) : Schelling: „Und allen ... wohnte ein geheimes, wunderbares Vermögen bei, uns aus dem Wechsel der Zeit in unser innerstes, von allem, was von außen her hinzukam, entkleidetes Selbst zurückzuziehen. [...] nicht wir sind in der Zeit, sondern die Zeit – oder vielmehr nicht sie, sondern die reine absolute Ewigkeit ist in uns.“ Weininger kommentiert diese „Intensifikationen des Erlebens“ folgendermaßen „Ich will daher jenes Faktum „höherer Art“, das sich bei einem Menschen so, beim anderen anders vollzieht, nicht Erlebnis des eigenen Ich nennen, sondern nur als das Ich-Ereignis bezeichnen.“ (zit. nach Weininger, S. 209).

¹⁰⁵⁰ Hofmannsthal, Andreas. In *Ausgewählte Werke in zwei Bänden* (Hg.): Rudolf Hirsch. Zweiter Band. (1957). S. 148. (= Notizen 1912-1913. Notiz 62 In: SW III S. 98. Hier allerdings: *Sagredos Geschick*). Diese Notiz findet sich außerdem in: *Vertheidigung der Elektra*. Juni 1903. Cortina d'Ampezzo. Aufzeichnungen. Tagebuchaufzeichnungen In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 443f.: „Uns sind tragische Figuren wie Taucher die wir in die Abgründe des Lebens hinablassen – magische Figuren sind sie wie der Schlüssel Salomonis, die uns die Kreise der Hölle aufschließen.“ Zit. nach SW VII: *Dramen 5. Elektra*. Zeugnisse, S. 368.

¹⁰⁵¹ Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner. 1. Abteilung: *Werke*, Berlin: B. Behr's Verlag, (1911 ff): Band 6: *Gedichte*, S. 339.

¹⁰⁵² Wiese, Benno von: „Denn es gehört nun einmal zum Rätsel des Tragischen, dass es die Gottheit in Frage stellt, ja noch bis an die Grenze des Nichtseins entwerfen kann, aber eben damit den Zugang eröffnet zu dem

Jenes occulte Verhältnis in mir zu einem Unerreichlichen, Non-existenz einer Landschaft, Non-existenz eines Mythos, Non-existenz einer Atmosphäre, vermöge welcher ich zu einem infiniten Etwas in einer infiniten Haltung stehe: diese Leere ist der Gegenstand meines unberührbarsten integersten Glaubens.¹⁰⁵³

Diese „Fortsetzung einer Art von introspectiver Biographie“¹⁰⁵⁴, wie sie Hofmannsthal viel später für den *Zeichendeuter* (1917) beschreibt, funktioniert im *Gespräch über Gedichte* über die Atemperformanz des Gedichteten als einer affizierenden, sich jedoch ständig entziehenden Macht, die in der „Ceremonie“ des „Leeren“ immer neue Ich-Ereignisse und Intensifikationserfahrungen kreiert:

Die Atemperformanz erzeugt in der Rezeption eine Vielzahl der Atem-performanzen: Ich erborge mir den fremden Atem und zersplittere mich, während ich ihn erborge. Ich werde mir also selbst zur Atemperformanz und so geht es unendlich weiter. Hofmannsthal notiert sich für das *Gespräch*: „Ein Buch: ein Wesen: individuum est ineffabile.“¹⁰⁵⁵

3.4.3.3. Hauch als ein Ereignis des Nichts

Nach Hofmannsthals Theorie der Hauch-Lyrik werde ich mir im lesenden Prozess zu einer Art „wesendem“ Nichts, nämlich einem „Nichts das ein Alles ist: [...] Atmosphäre“.¹⁰⁵⁶ Es gilt, wie Hofmannsthal in den Notizen zum *Gespräch* beziehend auf Lafcadio Hearn schreibt: „Nothingness is law“¹⁰⁵⁷: „He“, saith the Buddhist text, „who discerns that nothingness is law, - such a one hath wisdom.“¹⁰⁵⁸

deus absconditus, dem verborgenen Gott, dem „unbegriffenen Gott“, wie ihn Heinrich von Kleist genannt hat.“: Wiese, Benno von: Die Religion Büchners und Hebbels. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Hebbel in neuer Sicht. Stuttgart: Kohlhammer. 1963, S. 26-42. Hier S. 32:

¹⁰⁵³ Hofmannsthal: Der Zeichendeuter. Notiz 3 vom 10. Juni 1917. In: SW XXIX, S. 202. Diese Notiz steht in direktem Zusammenhang mit Hofmannsthals Beschäftigung mit Lafcadio Hearn – damit also auch im zeitlichen Zusammenhang zum *Gespräch*. (siehe SW XXIX. Erläuterungen, S. 382). Interessant ist auch die Verbindung der Notizen zum *Zeichendeuter* zu einem aus dem Jahr 1896 stammenden Gedicht Hofmannsthals *An eine Frau*. (siehe SW XXIX. Erläuterungen S. 381). Es bestätigt sich also wiederholt, dass Hofmannsthal im Zeitraum von 1902-1906 sich mit dem Zeitraum um 1896 verstärkt auseinandergesetzt haben muss.

¹⁰⁵⁴ Hofmannsthal: Der Zeichendeuter. Notiz 3. (10. Juni 1917) In: SW XXIX, S.202., bzw in: GW Reden und Aufsätze 3, S. 536.

¹⁰⁵⁵ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 22. In: SW XXXI, S. 333. Anspielung auf Goethes Brief an Lavater etwa 20. September 1780. Siehe auch: Hofmannsthal Hebbels Eiland (1903) In: SW XXIX S. 153,27 und ebd. S. 350, 18-21.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Hofmannsthal: „Sie fühlen wie ich dies Unwägbar Ungreifbar, ein Nichts das ein Alles ist und sie nehmen mir das Wort von den Lippen womit [ich] es bezeichnen möchte: Atmosphäre. (Dies Wort ist so vag als möglich).“: Hofmannsthal. Shakespeares Könige und große Herren. Notiz 14. In: SW XXXIII, S. 387.

¹⁰⁵⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 30. In: SW XXXI, S. 335. (dies ist eine Tagebuchaufzeichnung vom 27. 8. 1909, siehe: GW Reden und Aufsätze 3, S. 499.) Diese Aufzeichnung Hofmannsthals bezieht sich hier auf: Lafcadio Hearn: Out of the East: Reveries and Studies in New Japan. London 1903, S. 125 (vgl. Hofmannsthal. Das Gespräch über Gedichte. Erläuterungen: SW XXXI. S. 349.)

Erstaunlich ähnlich formuliert übrigens Klages in seiner *George*-Schrift: „Jeder Schritt zum Gleichnishaften ist ein Schritt zum Nichts!“¹⁰⁵⁹ Diese Zersplitterung wird zur eigentlichen Tat-Handlung: „Eine Rede ist eine That. Das ist sie vermöge ihres verborgenen Bezuges auf einen Hintergedanken, eines ewig unausgesprochenen.“¹⁰⁶⁰

Ich werde mir Vibration. Das ist das neue Ziel. Der Moment der Entladung, des Opfers, erzeugt dabei eine Vergegenwärtigung des verlorengegangenen ‚Corpus‘, der sich aber inzwischen erhöht hat:

Clemens: Aber wo sind die Mysteren, welche dieses Mysterium durchmachen?

Gabriel: Sie sind [...] Menschen 2ter Potenz. Und sie erleben das befremdliche und das Harmonische des Gedichts. (das Befremdliche wie Hauch aus Klüften Schauer einflößend.)¹⁰⁶¹

Rezeption erhält die Qualität von Andacht: Zur Anschauung kommt das durch die Dinge sprechende Selbst, wie Hofmannsthal bereits 1895 in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg formuliert:

So ist die ganze Welt ein Reden des Unbegreiflichen zu unserer Seele, oder ein Reden unserer Seele mit sich selbst.¹⁰⁶²

Hofmannsthal führt weiter aus:

Aber es gibt immer eine Erscheinung, eine Verbindung von Worten, eine Verschlingung von Tönen, die unsere Seele als ein Gleiches berühren. Sie sind offenbar ein Absolut-Gleiches, der dreifache Ausdruck eines Unbekannten, einer Schwingung Gottes.¹⁰⁶³

Insofern führt nach Hofmannsthal ästhetische Wahrnehmung über den Weg eines leiblich angebundenen Pneumas, das im dichterischen Wort bewahrt ist (Stichwort: „Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma“¹⁰⁶⁴) zu einer Geistschau, die im ‚führenden Schauen‘ Sinn stiftet. So beantwortet Hofmannsthals Ästhetik eine zentrale Frage Derridas,

In Korrespondenz zu dieser Notiz steht die Notiz vom 10. Juni 1917 zum Zeichendeuter: „Anbetung des Leeren.“: Hofmannsthal. *Der Zeichendeuter*. Notiz 3. In: SW XXIX, S. 202.

¹⁰⁵⁸ Hearn (1903), S. 125. (Vgl. Hofmannsthal. *Das Gespräch über Gedichte*. Erläuterungen: SW XXXI, S. 349. Gemäß der Erläuterungen findet sich dieses Zitat noch einmal in Notizen zu „Timon der Redner“: SW XIV S. 367,12).

¹⁰⁵⁹ Klages (1902), S. 16.

¹⁰⁶⁰ Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*. Notiz 21. In: SW XXXI, S. 434. Hofmannsthal notiert sich in diesem Zusammenhang auf den „Begriff des Unheimlichen“ verweisen zu wollen, s. SW XXXI, S. 435. Vgl: „Der Geist ist ein Thun, vollkommen oder minder vollkommen.“: Hofmannsthal. *Andreas* Notiz 81 vom 24. August 1913. In: SW XXX, S. 112.

¹⁰⁶¹ Hofmannsthal. *Gespräch über Gedichte*. Notiz 12. SW XXXI, S. 326.

¹⁰⁶² Hofmannsthals Brief vom 18. Juni 1895 an Edgar Karg von Bebenburg. In: *BW Karg Bebenburg*, S. 82.

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Hofmannsthal: *Tagebuchaufzeichnung vom 6. Oktober 1893* In: *Aufzeichnungen* (Hg.) Herbert Steiner (1959), S. 105-106. Vgl. Anm. 20.

nämlich: „Wie an das Unberührbare rühren?“¹⁰⁶⁵. Das Pneuma-Ich betrachtet das Sentiment. Geist „berührt sich selbst“.¹⁰⁶⁶

In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Hofmannsthal ursprünglich in die Symbol-Opfer Passage einfügen wollte: „Berührungen schaffen Mysterien“¹⁰⁶⁷. Die Erfahrung einer durch die Poesie vermittelten Kraft, die an der Seele des Betrachters ‚herabrieselt‘ wie am Opfernden das Blut des Opfers - „und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab“¹⁰⁶⁸ - ist eben auch jene Berührungserfahrung, die in das Mysterium des Atmens einführt. Es sei noch einmal an die Idee des ‚blinden Spiegels‘ erinnert: Es geht hier um ein leibliches Sehen, das zugleich ein sich-selbst-Berühren einschließt.

Auch von hier aus wird die Relevanz der Notiz: „Wie gering ist das Schauen gegen das Athmen“ deutlich:

Ein Hauch aber ist so viel.
Das Athmen der Vorfrühlingsluft. wie (klein!) gering ist das Schauen gegen das Athmen. So legt die brahmanische Geisteswelt dem Athmen entscheidende Bedeutung bei. Ein ganzer Zweig des Yoga bezieht sich auf das Athmen. [...]¹⁰⁶⁹

Im atmenden Austausch mit mir selber finde ich zu einer Einsicht, die „über alle Sinne“ ist: Ich betrachte mich nicht, sondern ich „athme“ mich:

Es handelt sich um eine Erregung in der die Seele sich selbst genießt und nicht um Befriedigung der Bedürfnisse des Verstandes und des Herzens und seiner Leidenschaften.¹⁰⁷⁰

Weil der Leser über den Weg der Dichtung eine Allotropie von Atem und Hauch, von pneuma und pnoë erfahren kann, wird Einsamkeit zur Zweisamkeit: Im Lesen kann „ich“

¹⁰⁶⁵ Derrida, Jacques: Berühren – Jean-Luc Nancy. Berlin: Brinkmann und Bose 2007, S. 13.

¹⁰⁶⁶ Für Derrida gilt: „Psyche, die Unberührbare, Psyche, die Unversehrte (l'intacte): ganz körperlich hat sie einen Körper, gewiß, ist sie ein Körper, aber unantastbar (intangible). Nicht allein unberührbar für die anderen, nichtsdestoweniger. Sie berührt sich nicht selbst, da sie ganz ‚partes extra partes‘ ausgedehnt ist.“: Derrida: Berühren (2007), S. 25. Dagegen können bei Hofmannsthal über die poetische Dimension Berührungen möglich werden, nämlich als Begegnungen innerhalb einer „Ceremonie“ des Symbolischen: „Die Ceremonie ist das geistige Werk des Körpers: sie liegt im Anblicken der Sonne, im Niederlegen auf die Erde.“: Hofmannsthal: Der Zeichendeuter. Notiz 3. In: SW XXIX, S. 203. Darin liegt demnach das „Unfassliche des Kommens von einer Sache zur anderen“, wie Hofmannsthal in einer anderen Notiz schreibt: „Der Zeichendeuter oder der kosmische Eros. Das Ungeheure Erlebnis der wechselnden Mondfarbe vom gelben schweren unter kahlen Zweigen bis zu starken blinkenden des hohen Mondes.“ (Der Zeichendeuter. Notiz 6. Dezember 1922 In: SW XXIX, S.204). Leser wie Dichter deuten ohne zu ‚be-deuten‘, weil sie „ins Sein getaucht die Dinge spüren“ und von daher sich selbst. (siehe Hofmannsthals Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 18.6.1895. In: BW Karg Bebenburg, S.81.

¹⁰⁶⁷ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Variante. In: SW XXXI, S. 328 bezugnehmend auf S. 80,35.

¹⁰⁶⁸ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80.

¹⁰⁶⁹ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 13. SW XXXI, S.326. Diese Notiz steht wahrscheinlich in engem Zusammenhang zu Weininger, der in *Geschlecht und Charakter* auf S. 209 an die indischen Mahatmas erinnert, sowie zu Kassners *Indischem Idealismus* (1903). In: Kassner: Sämtliche Werke Bd.1, S.429-490.

¹⁰⁷⁰ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 11 In: SW XXXI, S. 325.

immer „zusammen und allein“¹⁰⁷¹ sein. Wer den Text im Zeichen „orphischer Sinnlichkeit“ erfasst, kann sich demnach in „absoluter Zerrissenheit“ selbst finden.

Der Bogen von einer Lyrik des Hauchs zur Atemperformanz, den Hofmannsthal im *Gespräch über Gedichte* spannt, ist zugleich der Weg zu einer Macht des Negativen. Ihre Umkehr ins Sein, wird jedoch nicht gewünscht, ja sogar verhindert, entgegen Hegels Bestimmung derselben in der *Phänomenologie des Geistes*:

Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes, Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er nicht als das Positive, welches von dem Negativen wegsieht, wie wenn wir von etwas sagen, dies ist nichts oder falsch, und nun, damit fertig, davon weg zu irgend etwas anderem übergehen; sondern er ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt.¹⁰⁷²

Hegels „Leben des Geistes“ versucht Hofmannsthal über das ‚Leben der Kunst‘ in ein Geisterreich zu verwandeln. Wer darin mit Hilfe des ästhetischen Pneumas verweilt, erhält jene „Zauberkraft“, die nicht das Negative in Sein umgekehrt, sondern das Negative bewahrt, um immanent eine unendliche Vielheit des Ich erfahrbar zu machen. Das heißt, es geht nicht um die Energie des Denkens, des „reinen Ichs“¹⁰⁷³, sondern um eine im pneumatischen Berühren möglich werdende ‚reine Umkehr‘. Die ‚Lyrik des Hauchs‘ möchte einen Geist ohne Selbstbewusstsein erhalten und verbannt deshalb dessen ‚Leben‘ als ‚Heiliges‘ in einen Raum des Negativen. Während der Text das Tote festhält, wird für Hofmannsthal das Leben

¹⁰⁷¹ Die Überschneidungen des *Gesprächs über Gedichte* zum *Furcht*-Dialog können zwar an dieser Stelle nicht ausgeführt werden, hinzuweisen ist jedoch auf die Parallele folgender Vision Laidons zum Kelterfest des *Gesprächs*. „Hymnis: „So von Furcht bist du geschüttelt? Laidon: Sie zeigt immer ihre magern Pantherarme. Sie nimmt eine Maske vor und verstellt ihre Stimme: dann heißt sie Hoffnung. [...] Der Glückliche kennt keine Hoffnung. Sie [die, auf der Insel Anm. R.S.] sind unsagbar glücklich, wenn sie tanzen vor ihren Männern, und wissen nichts mehr voneinander und sind alle zusammen und sind jede allein.“ Hofmannsthal: *Furcht*. In: SW XXXI, S.123.

Furcht führt also nach Hofmannsthal zu einer Gewährwerdung dessen, was Hebbel in einer Tagebuchnotiz vom 26. Juni 1863 so beschreibt: „T 6172: Solange der Mensch seine Atemzüge und seine Pulsschläge zählen kann, fühlt er sich zu zweien.“ (Hofmannsthals intensive Hebbel-Auseinandersetzung müsste gesondert untersucht werden).

¹⁰⁷² Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: Hegel Werke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970, S. 36. (= GW (Hg.): Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Bd. 9, S. XXXVIII - XXXIX).

Diese Hegelstelle ist auch für Bataille und seine Opferphantasien ein zentraler Ausgangspunkt. Siehe u.a.: Bataille, Georges: Hegel, le mort et le sacrifice. In: *Deucalion*, Nr. 40 (1955) S. 21-43 (O.C. XII, S. 326-345). Zu der Schwierigkeit, Batailles Verhältnis zu dem ihm vor allem durch Kojève vermittelten Hegel zu bestimmen siehe u.a. Bürger, Peter: Die Souveränität und der Tod. Batailles Einspruch gegen Hegel. In: Andreas Hetzel und Peter Wiechens (Hg.): *Georges Bataille – Vorreden zur Überschreitung*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 29-40, besonders S. 34-36.

¹⁰⁷³ „Aber daß das von seinem Umfange getrennte Accidentelle als solches, das gebundene und nur in seinem Zusammenhange mit andern Wirkliche ein eigenes Daseyn und abgesonderte Freyheit gewinnt, ist die ungeheure Macht des Negativen; es ist die Energie des Denkens, des reinen Ichs.“: Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: GW (Hg.): Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Bd. 9, S. XXXVIII. (bzw.: Hegel Werke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970, S. 36).

zur ‚furchtbarsten Unwirklichkeit‘, die festzuhalten die größte Zauberkraft erfordert.¹⁰⁷⁴ Der Hauch wird also zur Gegenmacht, die das Negative vom Sein spaltet. Es kommt zur ontologischen Differenz, so dass ein Seiendes entsteht. In einer unauflösbaren Verschränkung von Ich und Anderem wird das verhüllende Element zur Möglichkeit, das Selbst als offen zu erleben.

Aus der *Verborgenheit* eines Geheimnisses entspringt bei Hofmannsthal die Möglichkeit sich mit dem „Wesen eins zu wissen“. Das Mystische wird bei ihm also anders bestimmt als bei Hegel, der erklärt:

Denn das Mystische ist nicht Verborgenheit eines Geheimnisses oder Unwissenheit, sondern besteht darin, dass das Selbst sich mit dem Wesen eins weiß und dieses also geoffenbart ist.¹⁰⁷⁵

Bei Hofmannsthal enthält das Erlebnis der Offenheit, dies sei nochmals betont, immer auch eine Sehnsucht nach aggressiver Spaltung, nach einem „Töten ohne zu berühren“. Berührungsangst schlägt in Selbstberührung um. Die Vorstellung einer unendlichen Verschlingung, einer „erotischen Pantomime“¹⁰⁷⁶, als einer Begegnung von Hauch und Atem, enthält einen ‚gewalt-tätigen‘ Anspruch. Aushauchen, sich entladen, wesenlos werden bedürfen einer Wunde des Seins. Hofmannsthals Macht des Negativen strebt eine Verwundung des Selbstbewusstseins an, um durch den Text ein blindes Genießen des Seienden zu erreichen.

¹⁰⁷⁴ „Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert. Die kraftlose Schönheit haßt den Verstand, weil er ihr dies zumutet, was sie nicht vermag.“ Ebd.

¹⁰⁷⁵ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: *Hegel Werke 3*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1970, S. 526.

¹⁰⁷⁶ Hofmannsthal. *Die Wege und die Begegnungen*. Erste Fassung. 1907. In: *SW XXXIII*, S. 155.

3.5. Zusammenfassung des dritten Teils

Der letzte Gesprächsabschnitt spiegelt das Geschehen um das Opfergleichnis auf die rezeptionsästhetische Ebene des Kunstwerks.

Nun geht es Hofmannsthal darum, wichtige Parameter des Opferrituals wie ein Gitter auf den literaturgeschichtlichen Kanon zu legen, wobei die Existenz dieses künstlichen Maßstabs, den Gabriel und Clemens anlegen, negiert wird. Vielmehr werden die Texte zu Quellen umgedeutet, die die Wahrheit des Ursprungsmythos um das Symbol, wie er als Kern einer Poetik des Hauchs im zweiten Teil des *Gesprächs* entworfen wurde, bezeugen sollen. Hofmannsthals Darstellung der Literaturgeschichte als einer Opfergeschichte wird für ihn zu einer notwendigen Bedingung, um ein neues Pneuma zu schöpfen und damit die Psyche des Lesers von einer Logozentriertheit zu befreien. Anstelle des „geformten Gedanken“ tritt der Hauch: „Was uns not tut, ist der Hauch“. Dementsprechend wird das Archiv der Texte als Körper gedacht, den sich der Leser ähnlich zu erschließen hat, wie der Opfernde das Pneuma des Opfertieres.

Dabei kommt der vom Dichter zu leistenden Verknüpfung der „Gewalt der Mythenbildung“ mit dem, was Hofmannsthal in seinem Aufsatz zu Swinburne die „tiefe Erotik der Form“ nennt, besondere Bedeutung zu.

Der zuerst diskutierte Text aus der *Anthologia Graeca* vom Gärtner Lamon stellt die Metapher des idealen Dichters bereit, der den bestehenden Textcorpora ‚Formen des Begehrens‘ entzieht und diese so neu zusammenstellt, dass sie den Leser haptisch ergreifen und in ihren „Bann“ ziehen. Die Anordnung solcher Formen im Text wird zur Steuerungsfunktion, die das lesende Ich sinnlich leitet, einer Konfrontation mit seinen Triebregungen zuführt und so eine verborgene Seelentopologie freilegt. Die scheinbar nach der Mnemotechnik einer *ars combinatoria* funktionierende ‚Symbolgeometrie‘ gilt nicht so sehr dem Aufbau einer Erinnerungskultur, sondern möchte einen Rausch erzeugen, der den Leser argumentativ zu „Mysten zweiter Potenz“ erhebt.

Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die Vorstellung einer sich exponierenden „tiefen Erotik der Form“ eine Zersetzung des rezipierenden Ich in genitale Metonymien anstrebt. Diese Rückführung des durch die Dichtung ‚porös‘ gewordenen Ichs auf symbolische Formen des Geschlechtlichen trifft sich mit animistischen Vorstellungen vom Sitz des *Pneuma profetikon* im Unterleib.

Es lässt sich folgern, dass dieses regressive Ziel der Poetik Hofmannsthals den Zweck verfolgt, den Leser einer magischen Spracherfahrung zuzuführen und ihm die Gabe prophetischer (Zungen)Rede zu verleihen, beziehungsweise der „Geburt des prophetischen Wortes“ beizuwohnen.

In diesem Zusammenhang erhält die der *Anthologia Graeca* entlehnte Metapher des „Kreisels der Kypris“ zentrale Bedeutung. Textimmanent stellt der „Zauberkreisel“ die ‚gefrorene Bewegung‘ der Opferhandlung dar. Eben diese Bewegung gilt es, im lesenden Prozess zu dechiffrieren und nachzuahmen (nachzutanzten), um schließlich analog zur Bluttaufe des Opfernden den Hauch der Texte zu empfangen. Opfern heißt Tanzen, heißt Atmen. Lesen bedeutet demnach immer auch die im Text enthaltenen „erstarrten Rhythmen“ tanzend in Fluss zu bringen, um so in eine Offenheit zu finden, aus der heraus eine neue Sprachschöpfung möglich wird. Hier zeigt sich noch einmal die Nähe Hofmannsthals zu Hamanns Sprachphilosophie und dessen Bild vom „taumelnden Tanz“ als Bewegung vor-sprachlichen Seins. Zugleich deutet sich an, dass die Poetik des Hauchs implizit eine Sprachkritik enthält.

Ein Lesen als Atmen, das analog zum Opferakt gedacht wird, erschließt die Welt im Sinne eines minimalen Tanzes und schöpft von hier aus eine Sprache (der Hauche), die sich nun zwischen Spannung und Entspannung ereignet.

Eine zentrale Mythe des letzten Gesprächsteils stellt das ‚Kelterfest‘ dar, das den ‚intimen Opferakt‘ des Lesens gegenüber einer Gemeinschaftserfahrung öffnet. Nun zeigt sich, dass erst in der ‚geglaubten Anwesenheit‘ eines Lenkers des Rituals der Mythos von der ‚neuen Sprachschöpfung‘ funktioniert. Der Takt des hypnotischen Tanzes wird aus einem Raum des Heroischen heraus gesteuert. Der Lenker entlastet die lesende Gemeinschaft in einem rhythmischen Prozess von ihrer körperlichen Schwere (Stichwort: Sie sind Tanzende und Badende zugleich). Indem sich die Leiber der Einzelnen in der Taktung des Rituals zu einem Ganzen verbinden, verlieren sie ihre Leibgrenzen. Unter dem Dirigat der bacchantischen Bewegung wird sich die lesende Gemeinschaft ihrer selbst unbewusst.

Über das aufgebaute Machtgefälle zwischen ‚Gemeinschaft‘ und ‚Gottheit‘ (Bacchus, den ich als Maske des idealen Dichters gedeutet habe) wird Dichtung zum Versprechen einer Teilhabe an dem nun entfernt erscheinenden Heilsgeschehen; der symbolischen Vereingung von Bacchus und Aphrodite, dargeboten in ihrer „erotischen Pantomime“.

Die Untersuchung zeigt, dass Hofmannsthal den Dichter zum Lenker einer Bio-Macht (Foucault) stilisiert, der über den Mythos den sozialen Raum zu steuern versucht (*Kandaules* Fragment). Er wird zum Machthaber über ein immer verhüllt zu bleibendes „Geheimnis des

Eros“. Das Scheinhafte der Erfahrung (die ‚Leere‘) wird verhüllt und valorisiert durch ein Pneuma des „Begehrens.“ Als „Festordner des Daseins“ (Nietzsche) erzeugt der im Pneumabesitz befindliche Dichter „glühende Scheinerfahrungen“ - beziehungsweise in Analogie und Differenz zu den späteren Opferszenarien Batailles - „azephalische“ Luftspiegelungen.

Hofmannsthals ästhetische Befreiung verlangt poetologisch eine „konservative Revolution“. Sie bietet ein *second life*, innerhalb dessen eine „Traumsociety“ (Adorno) sich in die bereitgestellten „Siegerbiographien“, die wie Avatare funktionieren, einschreiben kann.

Es sind Bewegungen faschistoiden Agierens erkennbar, wie sie Theweleit analysiert.

Um die Leserbiographie als Sieger zu ermöglichen, wird es nötig, dass der Dichter nicht nur einen ‚Corpus‘, eine ‚Leiche‘ als ‚Spiegel‘ des Ich in den Text hineinopfert, sondern darüber hinaus ein Schicksal.

Das ideale Gedicht beinhaltet eine zu einem Aushauch kontrahierte Biographie. Dementsprechend wird der Dichter als Dämon und Bezwiner eines Schicksals stilisiert, der nicht nur symbolisch opfert, sondern darüber hinaus das eigene Schicksal (womöglich den ‚wahren Tod‘ eines/einer Anderen) in das Gedicht kontrahiert. Die behauptete Synchronizität von Gedichtschöpfung und Musentod, wie sie am Beispiel Goethes versucht wird, dient der Bereitstellung einer solchen Biographie. Ein ‚atmend Lesen‘ ermöglicht so das Erleben eines fremden Schicksals. Das Ich wird zum „geometrischen Ort fremder Geschehnisse“.

Ich habe das in der Tiefe der Texte postulierte Ereignis, eines durch den Dichter induzierten Aushauchs des Anderen/Fremden, als ‚Atemperformanz‘ bezeichnet.

Der Leser hat sich nach der Analyse des *Gesprächs über Gedichte* immer eine ‚Sterbegeiste‘ zu erschließen. Darin liegt die essentielle Öffnung der Poetik dem Sein gegenüber. Das in der Dichtung konstruierte ‚Todesmoment‘ wird zur eigentlichen „Zauberkräft“ der Ästhetik. Es geht darum, den Tod zu einem existenzimmanenten, wiederholbaren Ereignis maximaler Intensitätserfahrung zu machen. Erst in der Erfahrung dieser immer schon für eine gelungene Dichtung angenommenen „Fabel der Sterbestunde“ wird das ‚metaphorisch-Werden des Selbst‘ möglich. Die Atemperformanz gewährt die Wahrnehmung des Körpers als eines Moleküls von Regungen und Gemüts-Zuständen. Die im Gedicht verborgene Entladungshandlung, der Mord, gibt dem Leser nicht nur die Kraft eines affizierenden „Mordblutgeheimnisses“ (Franz von Baader, Alfred Schuler), sondern befreit ihn zugleich von der „Schwere des Körpers“, die an den Korpus hinter dem Text abgegeben werden kann.

In der durch die Atemperformanz erzeugten negativen Präsenz eines Aushauchs kommt es nach Hofmannsthal zu einem sinnlichen Scheinen der Seele. Im Zeichen der Pneumatik soll ein ‚Sich-Selbst-Berühren der Seele‘ möglich werden.

Dafür bedarf es eines Verweilens im Angesicht einer verhüllten ‚Macht des Negativen‘, die im Ausdruck ‚orphischer Sinnlichkeit‘ dem Seienden das Sein opfert und so ein ‚Ich-Ereignis‘ ([Schelling]Weininger) sichert. Anstelle der ‚Phänomenologie des Geistes‘ setzt Hofmannsthal das Lebensphantasma des Hauchs. Die im poetischen Erleben erzeugte ontologischen Differenz spannt das Selbst in eine Performanz des Nichts. In der Feier des Scheintods wird das Bewusstsein vom Tod im Hegelianischen Sinne vernichtet und das Leben zum furchtbaren Anderen, dem zu begegnen, die somatische Macht des Textes ermöglichen soll.

4. Hofmannsthals Ästhetik des Hauchs als Kritiktheorie für Darstellungsformen des Pneumatischen in der Kunst nach 1900. Fazit, Skizze und Ausblick

4.1. Vom Hauch-Index zum performativen Atem-Implex

Ästhetische Wahrnehmung als pneumatischer Prozess vollzieht sich bei Hofmannsthal in sakrifizieller Resonanz zum im Werk konzeptuell verborgenen orgiastischen Opfergeschehen. Im schöpferischen Nachvollzug der polaren Spannung zwischen dem Hauch als Index eines Körpers und seiner blutmystischen Entgrenzung soll eine Sprache der Entladungen erschlossen werden. Die ‚Lyrik des Hauchs‘ setzt den Leser auf die Spur einer Atemperformanz, die sich aus einer verborgenen ‚Leere‘ speist.

Diese verborgenen „Leere“ außerhalb des Textes sichert als Raum des Negativen die Macht des Symbols im Text. Im Werk herrscht ein pneumatisch gefülltes Intervall; Tim Etchells, Begründer der Performancegruppe Forced Entertainment¹⁰⁷⁷ würde es wohl „the blank“ nennen:

The blank. The thing which resists your gaze, your inquiry, your judgement, your scrutiny. The present leads me in a circle around itself, a blankness all of its own. Blankness I love as the thing which allows (invites, forces?) you to read it again and again but which does not ever quite resolve¹⁰⁷⁸

Dieses sich dem Blick entziehende, „reizende“ und spannungsgeladene Moment, das Etchells hier als einen Hauptaspekt aktueller Performanceprozesse identifiziert, führt direkt ins

¹⁰⁷⁷ Forced Entertainment wurde 1984 in Sheffield gegründet und hat immer wieder wegweisende Impulse im Bereich konzeptueller und experimenteller Performance geliefert; weitere Informationen siehe u.a.: <http://www.forcedentertainment.com/page/1/Home+> (am 22.08.2010) oder auch: Helmer, Judith / Malzacher, Florian (Hg.): Not Even a Game Anymore. Das Theater von Forced Entertainment – The Theatre of Forced Entertainment, Berlin: Alexander Verlag 2004.

¹⁰⁷⁸ Tim Etchells: „An Axe to Break the Frozen Sea.“ In: Sigrid Gareis, Krassimira Kruschkova (Hg.): Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft. Berlin: Theater der Zeit. 2009 (Recherchen 68), S. 206-217. Hier S. 210.

Das Kafka Zitat, an dem Etchells seinen Aufsatz aufhängt, steht übrigens in enger Verbindung zum *Gespräch über Gedichte*. Am 27. Januar 1904, also nach Erscheinen des Gesprächs schreibt Kafka an Oskar Pollak: „Ich glaube, man sollte überhaupt nur Bücher lesen, die einen beißen und stechen. [...] Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, [Anm. R.S.: wie der erste, der opferte, der ebenfalls in die Wälder flieht] von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.“ (Kafka, Briefe 1902-1924. (Hg.): Max Brod Frankfurt a.M. 1975, S. 27. Nach Max Brod rezipierte Kafka das *Gespräch über Gedichte* mit großem Interesse. Max Brod: Franz Kafka als wegweisende Gestalt St. Gallen 1951, S. 15; Max Brod: Über Franz Kafka. Frankfurt a. M. 1966, S. 276. Dieser Hinweis findet sich in: Lorna Martens: Kunst und Gewalt. Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik. In: *Austriaca* 37 (1993), S. 155-165 (hier S. 163-164). Außerdem: Max Brod: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: S. Fischer 1974, S. 46; Vilain (2000), S. 296-297.

Zentrum der ‚Ästhetik des Hauchs‘, wie sie in Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* verortbar wird.

Der künstlerische Hauch als Index dieses *blank*-Intervalls, leitet direkt in einen poetologischen Dreiklang: Innerhalb der Textpartitur konstruiert Hofmannsthal einen triadischen ‚Todesakkord‘. Strukturell ereignet sich die Performanz des Hauchs in dem Zusammenspiel von

- a) dem Schlagwort vom „Wir sind nicht mehr als Taubenschlag“ im ersten Teil;
- b) der Vermischung der Aushauche von Opferndem und Opfer innerhalb des Gleichnisses im zweiten Teil;
- c) der behaupteten Synchronizität von Tod und Textgeburt im letzten Teil.

Hofmannsthal entwirft in diesem Dreiklang eine paradoxe Verschränkung einer werkgebundenen wie ereignisbezogenen Ästhetik.

In der Präsenz dessen, was ich bei Hofmannsthal Atemperformanz genannt habe und dem darin vom Dichter verborgenen ‚Todesakkord‘ wird es dem Rezipienten möglich, sich für die „mystische Frist eines Hauchs“ in seiner performativen Vielheit zu erfahren.

Im leitmotivischen Kontext des Tristanakkords erfährt die ‚erfüllte Leere‘ der Atemperformanz im ‚Todesakkord‘ ihre Verklärung:

in des Welt-Atems
wehendem All –
ertrinken –
versinken-¹⁰⁷⁹

Sie wird zum Ereignis dichterischen ‚Allebens‘¹⁰⁸⁰. Der Hauch als Index einer immer wieder neu und anders lesbar werdenden Leere führt den Leser Hofmannsthals in die Erfahrung eines „implex“¹⁰⁸¹, wie ihn Valéry als Zustand eines Austausches „zwischen bestimmten Unterteilungen“ als „Ereignis-System Ich - Nicht Ich (= Alles (Augenblick))“ beschreibt:

¹⁰⁷⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. (1857) [Schluss] In: Ders. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Band 7. Sechste Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel/W. Siegel (R. Linnemann) o. J., S. 81. Die letzte Anweisung lautet: „Wie verklärt sinkt sie [Isolde] sanft in Brangänes Armen auf Tristans Leiche – Große Rührung und Entrückung unter den Umstehenden, Marke segnet die Leichen. – Der Vorhang fällt langsam.“ Ebd.

¹⁰⁸⁰ Goethe: *West-östlicher Divan*. In: *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe Bd. 11.1.2, S. 20. *Alleben* geht in der Anordnung des Divan dem Gedicht *Selige Sehnsucht* unmittelbar voraus. *Alleben* und *Selige Sehnsucht* verhalten sich zueinander aus der Perspektive Hofmannsthals wahrscheinlich wie der Brief des *Chandos* zum *Gespräch über Gedichte*, vermittelt besonders durch die Bedeutungskomplexität der Motive „Staub“ und „Schwelle“ im *Alleben*.

¹⁰⁸¹ Siehe auch: Bois, Yves-Alain: *The Measurement Pieces. From Index to Implex*. In: *Kat. d. Ausst.: Mel Bochner: Thought made visible. 1966-1973*. New Haven 1995; Brüssel 1996; München 1996. (Hg.): Lesley K. Baier. New Haven: Yale University Art Gallery. 1995, S. 167-189. Yves-Alain Bois führt zum „implex“ aus: „This concept, which first appeared in Valéry’s *L’idée fixe* of 1932, denotes in every situation the set of virtual possibilities it implies: “To sum up, what I signify by Implex is that by which and in virtue of which we remain contingent, conditional... I mean we in the gross, and we in particular.” It comes as no surprise that the social implex of language – what can be said, what has to be said, what cannot be said otherwise, etc.

Dies ist der Augenblick, die Phase, die selbst dem Erstaunen noch voraufgeht. [...] Der Zustand des Austauschs, des Verkehrs zwischen bestimmten Unterteilungen Ereignis-Systems – (I, NI) = Alles (Augenblick) – würde also am besten (nach meinem Empfinden) das Lebewesen – und seine Modulation – vom Erwachen ab repräsentieren. In diesem ersten „Gesamt-des-Augenblicks“ zeichnen sich die großen Massen ab, zwischen denen die Verbindungen des Wachzustands sich kundtun können. I und NI beginnen sich gegenüberzutreten. Der Körper - hier ist ein drittes Element, das sich herauslöst. (Es geht nicht um den anatomischen Körper, sondern um den wesentlichen Implex, [...]) (alle Herv. d. Orig.)¹⁰⁸²

Das Selbst kann in sakrifizielle Resonanz zur Seele treten. ‚Ich‘ kann ‚mir‘ in immer neuen ‚Differance-Erfahrungen‘ begegnen, während das ‚Du‘ des Werks ein Organ des Austausches bewahrt, durch das ein flüchtiges Verweilen im *blank* möglich wird.

Die komplexe „Zeremonie der Leere“ entbehrt nie einer organischen Qualität, die jedoch immer an eine symbolische Dimension der Sprache angebunden bleibt. Die ‚Ästhetik des Hauchs‘ Hofmannsthals agiert in einem Double-Bind von Symbol und Index, Körper und Sprache, Form und „Geheimnis der Form“.¹⁰⁸³

Für Hofmannsthal wird die pneumatische Präsenz der „Hauche iterim atque interim“¹⁰⁸⁴, welche die Spannung von *res extensa* und *res cogitans* in ein Feld der *res sensibilis* transferieren und „Landschaften der Seele“ freilegen zu einem Qualitätskriterium für Kunst, ohne dabei zwangsläufig „Sinn oder Sinnlichkeit“¹⁰⁸⁵ opfern zu müssen.

Hofmannsthal entwirft in dem *Gespräch über Gedichte* also eine Theorie poetologischer Kritik. Dies deutet sich bereits vorab an, indem er Hebbels Notiz, es gäbe nur wenige, die über Gedichte überhaupt ein Urteil hätten, dem Gespräch als Motto voranstellt.

Die Dimension der ästhetischen Urteilskraft, die Kant das ‚Erhabene‘ nennt, wird zu einem Ergriffensein als Entladungsprozess.¹⁰⁸⁶ Im Anhauch des Werkkörpers gelingt eine Ablösung von alten Identitätszusammenhängen. Singularitäts – und Identitätserfahrungen „verdampfen“ zum Opfer der Identität.¹⁰⁸⁷

– should be what interests Valéry most.” Bois erklärt in der Anmerkung 22: „The implex [...] evaporates the present.“

¹⁰⁸² Valéry: Cahiers/Hefte. Bd. 4, S. 337-338 (= 1934. Ohne Titel, XVIII, 491-493) siehe Anm. 848.

¹⁰⁸³ Dies ist besonders aus einer kunsthistorischen Perspektive für in der Nachfolge der Minimal Art und Nachsechziger Kunst stehenden Auseinandersetzungen mit dem Pneumatischen interessant. Hier wären Differenzen und Ähnlichkeiten zur Funktion des Index zu untersuchen, wie sie Rosalind Krauss bestimmt: u.a. in: Krauss, Rosalind: Notes on the Index. Seventies Art in America. Part I & II, In: October No. 3&4, Spring & Fall (1977), S. 68-81. Deutsch: Anmerkungen zum Index. Abgedruckt in: Kunst/Theorie im 20. Jh. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie. Manifeste Statements Interviews Band 2 (1940-1991). (Hg.): Charles Harrison, Paul Wood. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2003, S. 1204-1205.

¹⁰⁸⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte. Notiz 12. In: SW XXXI, S. 326.

¹⁰⁸⁵ Krauss, Rosalind: Sense and Sensibility. Reflections on post60s sculpture. Artforum Vol. 12 No. 3. (Nov. 1973), S. 43-53.

¹⁰⁸⁶ Hofmannsthal Gespräch über Gedichte. Notiz 12 In: SW XXXI, S. 326.

¹⁰⁸⁷ vgl. Anm. 755, sowie Abschnitt:3.3 Kelterfest. Im Taumel der Zeremonie.

Was Deleuze in *Klossowski oder die Körper-Sprache* an dessen „Mythos der Hauche“¹⁰⁸⁸ fasziniert:

Eine faszinierende Welt, in der die Identität des Ich verlorengegangen ist zugunsten nicht der Identität des Einzelnen oder der Einheit des Ganzen, sondern einer intensiven Vielheit und einem Vermögen zur Verwandlung, worin ineinander verwobenen Machtverhältnisse zum Tragen kommen,¹⁰⁸⁹

lässt sich also bereits lange vor Klossowski bei Hofmannsthal erkennen:

Hofmannsthal fordert eine ästhetische Wahrnehmung ein, die sich in einer physisch erfahrbaren Begegnung des Rezipienten mit dem von der Semantik des „Hauchs“ neu umhüllten „Zauberwortinhalt“ ereignet. Dieser Kontakt kann immer nur ephemere sein, nämlich wie es im *Gespräch* heißt, für die „mystische Frist eines Hauchs“, weil die in Auflösung begriffenen Signifikant/Signifikat-Referenzen immer schon Schwindende sind. Nach dem „Zerfall der Wörter in modrige Pilze“ (Chandos) ereignet sich bei Hofmannsthal Sinnlichkeit jenseits einer Dichotomie von Noumenon und Phaenomenon, nämlich in dem Verständnis eines Eingebundenseins in eine hylozoistisch pneumatische Dimension (wie sie bereits das Bild des Wortzerfalls in *Partikel* etabliert). Damit entwirft Hofmannsthal eine leibbezogene Ästhetik der Atemperformance.

4.2. Sakrifizielle Schwingungen

Die Opazität des Hauchs steht für das Geheimnis des Schleiers, eines ‚Zaubernebels‘, durch den die Induktion in die Texthypnose erfolgt. Hier kann das „Mysterium des Glaubens“ der Ästhetik stattfinden, nämlich eine Transsubstantiation vom ‚Hauch des Anderen‘ zum atmenden ‚All-Gedicht‘¹⁰⁹⁰, das schließlich das rezeptierende Ich leiblich (haptisch) umfassen soll. Der Hauch wird zum mystischen Ort des Gedichts, an dem Ich und Anderes (Ich und Du) verschmelzen, ohne sich, und darin liegt dann der rettende Aspekt, dauerhaft ineinander aufzulösen. Es besteht also das Bestreben zu einer Wahrnehmungsform zu gelangen, bei der sich Anhauch des Werks und Atem durchdringen, ohne dass der eine oder andere Leib (im Zusammenschluss der Organe) jemals „ganz aufhören würde da zu sein.“¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁸ Deleuze, Gilles: *Klossowski oder die Körper-Sprache* (1969). In: Ders. *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 42003. S. 341-364, hier S. 359.

¹⁰⁸⁹ Ebd., S. 359-360. Differenzen zu Hofmannsthal ergeben sich wahrscheinlich über Hofmannsthals Differenzen zu Bataille, können hier aber nicht erforscht oder ausgeführt werden.

¹⁰⁹⁰ „Das Sterbezimmer des Maltesers mit Alabasterlampen und Blumen. Sein beseligter Abschiedsbrief: All-Liebe. Ihm scheint kein vages Zerfließen, sondern sublimstes Wahren der Person.“ Hofmannsthal: *Andreas*. Notiz 83 In: *SW XXX*, S.113

¹⁰⁹¹ „Es sind also immer ihrer zwei: einer, der redet oder schreibt, und einer, der zuhört oder liest, und auf den Kontakt zwischen diesen zweien läuft hinaus. Aber dieser Kontakt gibt, je bedeutender er ist, in je höherer

Gerade weil Hofmannsthal Kunst in Korrespondenz zu einem symbolischen Opferritual fasst, für das eine Atemperformanz, nämlich die negative Gegenwärtigkeit eines/r Anderen Zeugnis ablegt, geht es nie alleine um die Offenheit des Körpers, sondern immer auch um dessen ‚Re-Territorialisierung‘.

Das Opfer des Leibes, durch das sich Odysseus den Gesang der Sirenen ‚erkauft‘, erhält über das Opfer des im Dunkeln atmenden Wesens des Gedichts einen Stellvertreter. Das (symbolisch sprachliche) Werk als ‚utopischer Körper‘ und ‚blinder Spiegel‘ des Selbst wird zur Rettung des Betrachters aus seiner dialektischen Verstrickung in Mythos und Aufklärung. Die neue ‚Artistik‘¹⁰⁹² besteht in der Erfahrung einer ‚sakrifiziellen Schwingung‘¹⁰⁹³ zwischen Pneuma und Pnoé, Soma und Sarx, Kultur und Natur, aber auch zwischen Form und Inhalt.

In seinem Entwurf einer ‚Aporie des Hauchs‘, versucht Hofmannsthal eine paradoxe Rettung von Leiblichkeit: Einerseits wird der Hauch zum Zeugnis einer sich über das symbolische Opferritual vollziehenden Enthebung aus der Physis, andererseits kann eine Schwebeposition erst nach einem gewalttätigen ‚Raptus‘ aus einer tiefempfundenen Gravität des Leibes und seiner ‚blutigen‘ Erdbundenheit erreicht werden. Erst ein (sprachliches) Festhalten an der Physis ermöglicht das ereignishafte Erleben einer Levitation. Blut und Hauch, Innen und Außen, Schwere und Schweben werden einander Bedingung, um im künstlerischen Wahrnehmungsprozess schließlich ein ‚mehr als Gegenwart‘, in dem ‚wir zusammen und allein sind‘, ‚glücklich ohne Hoffnung‘ zu gewährleisten.¹⁰⁹⁴ Leiblichkeit wird in einem künstlichen ‚Erwachen zum Tode‘¹⁰⁹⁵ aufgehoben, aber als ‚Corpus‘ bewahrt. Diese konzeptuelle Leibbindung der Ästhetik ist die entscheidende Brücke in eine Ästhetik der Postmoderne.

Sphäre er wirksam wird, um so mehr das Übergewicht dem Gebenden, während der Empfangende in diesen höheren Sphären immer leichter und dünner wird, ohne dass er freilich je aufhören würde, da zu sein.“: Hofmannsthal: Drei kleine Betrachtungen. Schöne Sprache. In: GW Reden und Aufsätze 2, S. 146-149, hier S. 148.

¹⁰⁹² Benn: Probleme der Lyrik. In: GW I, S. 500.

¹⁰⁹³ Von einer ‚sakrifiziellen Schwingung‘ spricht Stefano Cochetti in Bezug auf Bataille. So wie er Batailles Opfertheorie darstellt, finden sich kaum Differenzen zu Hofmannsthal, anders als ich sie hier zu skizzieren versucht habe. Cochetti, Stefano: Die Aporie des Heiligen. Der Opferbegriff bei Bataille und Girard. In: Andreas Hetzel, Peter Wiechens (Hg.): Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung Würzburg: Königshausen und Neumann. 1999, S. 243-259; hier S. 245.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit, In: SW XXXIII, S. 147 (Anm. 148); sowie: Furcht. In: SW XXXI, S. 124 (vgl. Anm. 1026; sowie Anm. 1071 und Abschnitt: 3.4.3.3 Hauch als ein Ereignis des Nichts).

¹⁰⁹⁵ Hofmann, Werner: Hans Makart, Das Erwachen zum Tode. In: Ders. (Hg.): Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Hamburger Kunsthalle vom 10. April - 31. Mai 1981 München: Prestel.1981, S. 251-262.

4.3. Breathingness

Die Atemperformanz erzeugt so eine neue Form der leiblichen Gegenwartserfahrung. Die *breathingness*¹⁰⁹⁶ des Werks, ein Term, den später Rothko einführen wird, der aber durchaus auch auf Hofmannsthals Ästhetik zutrifft, führt in eine prekäre *presentness*, wie sie gerade aktuelle Spielarten der Performance-Kunst wieder feiern: „It is the present that I love, again. [...] In its blankness, in its fullness, in its shiftings and changes, in its breathing. [...] In its doubt. In its charm. In its huge exhilaration.“¹⁰⁹⁷

Diese unmittelbare Gegenwartserfahrung einer *breathingness* beruht allerdings auf einem Akt der Aggressivität, beziehungsweise wie es Hofmannsthal selbst einmal nennt: Einer „Philosophie der Brutalität“¹⁰⁹⁸.

Rothko erklärt in erstaunlicher Nähe zu Hofmannsthal:

The manger of my pictures is violence – and the only balance admissible is the precarious before the instant of disaster. [...] I am (therefore) always surprised to hear that my pictures are peaceful. They are a tear. They are born in violence.¹⁰⁹⁹

Einen Prozess zu initiieren, der sich einem linearen Werden widersetzt und stattdessen ein zeitungebundenes Sein in die Erfahrung bringt, wie es die ‚Ästhetik des Hauchs‘ intendiert, ist bei Hofmannsthal nicht denkbar ohne den Akt der Gewalt, der dem scheinbar harmlosen Atmen die Macht des Tötens zuschreibt. Der Hauch, wie ihn das *Gespräch über Gedichte* ‚ins Werk setzt‘, verbannt die Zeit in eine unendliche Fliehkraft als Kreisbewegung. Die durch den Dichter induzierte Atemperformanz (als Geheimnis der Form) generiert für den Leser das Ursprungserlebnis einer neuen Sprache der Entladungen.

Nur so kann bei Hofmannsthal der Hauch zum Behälter dessen werden, was für Heidegger später „aletheia“ bedeuten wird, nämlich: Das „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“. Es handelt sich dabei immer auch um eine das „Nichtende“ verklärende Wahrheit.

¹⁰⁹⁶ „Space – as well as motion in a canvas is useless unless you are a raconteur. What you mistake for space is breathingness.“ Mark Rothko: *The Property of*. (A. Seltzer & Co., Inc.) Denmark Note Book and Fair play Compositions, unpublizierte Skizzenbücher. 1954, S. 13. Der Begriff findet sich auch im selben Skizzenbuch etwas später: „the idea of breathingness“ (S.28), oder leicht abgewandelt als „breathability“ (S.20): zit. nach: Wick, Oliver: „Do they negate each other, modern and classical?“ Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition. In: Mark Rothko. Retrospektive. (Hg.) Hubertus Gäßner, Christiane Lange, Oliver Wick anlässlich der "Mark-Rothko-Retrospektive", Kunsthalle der Hypo-Stiftung München 7. Februar - 27. April 2008; Hamburger Kunsthalle Galerie der Gegenwart, 16. Mai - 3. August 2008. München: Hirmer 2008, S.12-28.

¹⁰⁹⁷ Etechells: *An Axe to Break the Frozen Sea*, S. 216.

¹⁰⁹⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 14. Juli 1892. In: *GW Reden und Aufsätze* 3, S. 349-350.

¹⁰⁹⁹ Rothko: *The Property of*. (A. Seltzer & Co.), S. 34-35.

4.4. Apologie der Gewalt und ästhetische Auflösung

Dass historisch Hofmannsthals Ästhetik nur einen Wimpernschlag entfernt ist von desaströsen Vernichtungspolitiken, gilt es auch und besonders dann mitzudenken, wenn das *Gespräch* zu anderen künstlerischen Darstellungsformen des Pneumatischen in Beziehung gesetzt werden soll. Es ist eingebettet in eine Rhetorik, deren Semiotik von heute aus mit besonderer Sensibilität betrachtet werden muss, gerade auch im Hinblick auf die Möglichkeit einer subtilen und darum vielleicht umso gefährlicheren Rückkehr in der Gegenwart.

Denn jenseits jener Dimension des *Gesprächs*, die in den Zeitgeist eingebunden ist und dem Symbolismus, dem Jugendstil und der Neuromantik verpflichtet bleibt, zeigt sich in der Analyse der Opferszenarien, aus denen die pneumatische Dimension erst entsteht, wie schnell die „Ästhetik des Hauchs“ totalitäre, faschistoide Züge annehmen kann. Dann nämlich, sobald sie Bio-Macht-Politiken des Körpers mit einer Verehrung der Form sich zu einer Apologie der Gewalt verbindet. Es werden also Aspekte sichtbar, die auf ästhetischer Ebene jenem politischen Grauen, wie es in der Deutschen Geschichte seinen fürchterlichen Ausdruck gefunden hat, eine Grundlage schaffen. Doch gerade weil die Ästhetik eine fragile Balance hält zwischen regressiven und progressiven Aspekten, beziehungsweise diese in ein komplexes, dynamisches Verhältnis setzt, kann sie aus meiner Sicht als Gradmesser und Kritik für nachfolgende künstlerische Konzepte nutzbar werden.

4.5. Breathe with me. Ausblicke am Beispiel von Vito Acconci, Yves Klein, Hermann Nitsch und der „Bio-Art“ neuer Medien

Anhand performativer ‚Ausatmungen‘ der Kunst nach 1900 möchte ich zum Abschluss an wenigen Beispielen umreißen, inwiefern das *Gespräch über Gedichte* ein Theoriegerüst bietet, um auch andere Spielformen künstlerischer „Pneuma-Performanz“ in ihrer Semantik tiefer zu ergründen.

Beginnend mit Vito Acconci werde ich mich anschließend Yves Klein und Hermann Nitsch zuwenden, die zwar strukturell komplementär zueinander verfahren, semantisch jedoch große Ähnlichkeiten aufweisen. Abschließend möchte ich zwei neuere Arbeiten des Werbemachers und Musikfilmregisseurs Walter Stern ins Blickfeld nehmen, der 1996 mit dem Video *Breathe* für die englische Band „The Prodigy“ und 2006 mit der Kampagne *Bubbles* für ein Mobilfunknetzunternehmen das Thema ‚Hauch‘ im kommerziellen Bereich umgesetzt hat. In

seiner Bildästhetik lassen sich zentrale Parameter des *Gesprächs* Hofmannsthals wiedererkennen.

Anders als eine radikal „immanente Ästhetik“ zu postulieren, die nach Didi-Hubermann „Geste zu sein“ hat „und nicht Repräsentation, Darstellung und nicht Vorstellung. Prozess und nicht Aspekt, Berührung und nicht Distanz“¹¹⁰⁰, entfaltet Hofmannsthal in einer dialektischen Bewegung eine Öffnung von Berührung und Distanz:

Die neue Kunst will nicht die wahre heißen, auch nicht die ewige oder einzige und große: sondern nur die lebendige. Wer etwas Ganzes, Wahres, Lebendiges tut, auf welchem Gebiet immer, wird auch für das Allgemeine wirken.¹¹⁰¹

Erst wenn dieses „Lebendige“ einen „Tanz in unserem Geiste“¹¹⁰² kreiert, wirkt nach Hofmannsthal der Hauch einer Kunst als „Zauberkraft“, gelingt die Initiation in seinen ästhetischen Ritus.

4.5.1. Transference Zones: Vito Acconci

Derjenige Künstler, der das Problem von Berührung und Distanz in größter Nähe zu Hofmannsthals Ästhetik darstellt, ist Vito Acconci. Amelia Jones bestimmt seine Methode des Austausches und der Vermittlung von Gegensätzen als „ultimate exchangeability“:

Acconci projects himself as ejaculating yet victimized, the directing subject of the action and the receptive object of spectatorial desire – marking the ultimate exchangeability and interdependence of each element in the supposedly oppositional categories of viewer/viewed, male/female, subject/object.¹¹⁰³

Acconci inszeniert das „Zauberwort“¹¹⁰⁴ des Hauchs in seinen Performances als „spectatorial desire“. Immer wieder geht es ihm darum, das Subjekt aufs Spiel zu setzen: Sowohl in seiner frühen konzeptuellen Poesie, seiner „*language to cover a page*“¹¹⁰⁵, als auch in den von dort in den Raum katapultierten Sprachspielen des Begehrens, wie seiner wohl berühmtesten

¹¹⁰⁰ Didi-Huberman, George: Ästhetische Immanenz. In: Bernd Hüppauf und Christoph Wulf (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink 2006 (Bild und Text), S. 65-79, hier S. 77.

¹¹⁰¹ Hofmannsthal: Aufzeichnung vom 24. Februar 1891. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 323.

¹¹⁰² „Es ist die Musik in unserm Gewissen, der Tanz in unserm Geiste, zu dem alle Puritaner-Litanei, alle Moral-Predigt und Biedermännerei nicht klingen will.“ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. In: Nietzsche Werke (Hg.) Karl Schlechta. Bd. 2, S. 682.

¹¹⁰³ Jones, Amelia: Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities. In: Art History Vol 17 (Dec. 1994), S. 546-584, hier S. 566.

¹¹⁰⁴ Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte: Varianten und Erläuterungen. In: SW XXXI, S. 330-331.

¹¹⁰⁵ Acconci, Vito/Dworkin, Craig Douglas (Hg.): Language to Cover a Page. The Early Writings of Vito Acconci. Cambridge, Massachusetts: MIT Press: 2006.

Aktion *Seedbed* (1972)¹¹⁰⁶, bei der er die damaligen Besucher der New Yorker Galerie Sonnabend an einem vertrackten „dis/playing the phallus“¹¹⁰⁷ teilnehmen ließ. Versteckt unter einer Rampe masturbierend, verband er die Raumwege der Besucher mit den gesprochenen Choreographien seiner intimen Phantasien. Heute führt er ein Architekturstudio, zu dessen Arbeiten unter anderem das Bauwerk *Courtyard in the Wind*¹¹⁰⁸ (2000) zählt. Hier greift er eine Tradition der Auseinandersetzung mit dem Pneumatischen in der Architektur auf, die an einer Schnittstelle zwischen ‚Kunst am Bau‘, Architekturutopie und Wohnbau arbeitet.¹¹⁰⁹

Acconcis Aktionen und Werke bringen in immer anderen Variationen das Drama des *shifter* zur Aufführung, wie Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz zum Index im Hinblick auf seine Arbeit *Airtime* bemerkte:

Airtime eröffnet also den Raum einer doppelten Regression. Oder vielmehr einen Raum, in dem linguistische Konfusion im Einklang mit dem Narzissmus wirksam wird, der in der Beziehung des Performers zum Spiegel angelegt ist.¹¹¹⁰

Diese Interpretation schreibt Acconci selber fort, wenn er die Verlagerung seiner Arbeit weg von Poesie zu Performance folgendermaßen erklärt: „I separated myself into subject and object. „I“ concentrated on „me“. I treated the body like a page I had been writing on.“¹¹¹¹

Der Umschlag von Subjekt in Objekt, des Voyeurs und Opfernden in das Opfer benennt Hofmannsthal mit dem „Semele-Schlagwort“: Im „Wahnsinnigwerden über den unendlichen Inhalt von Ich-Du“¹¹¹² entsteht sein Drama des *shifter*.

¹¹⁰⁶ Sonnabend Gallery New York. Jan 15-29, 1972. Twice a week, Eight hours a day. Siehe auch: Acconci, Vito/ Basta, Sarina/ Ricciardi, Garrett (Hg.): Vito Acconci. Diary of a Body. 1969-1973 Milano: Edizioni Charta. 2006, S. 287. (im Folgenden zit. als *Diary of a Body*).

¹¹⁰⁷ Jones, Amelia: *Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities*. In: *Art History* Vol 17 (Dec. 1994), S. 546-584, hier S. 565.

¹¹⁰⁸ Ursprünglich sollte das Bauwerk übrigens *Landscape in the Wind* heißen. Zu *Courtyard in the Wind* siehe u.a.: <http://www.quivid.com/new/seiten/einzelw.php?id=1&search=> (15.08.2010).

Acconci, Vito: *Courtyard in the Wind*. (Hg.): Heinz Schütz im Auftrag des Baureferats der Landeshauptstadt München. Ostfildern: Hatje Cantz. (Reihe Cantz). 2003.

¹¹⁰⁹ Zu Architekturutopien, die sich gezielt mit dem Pneumatischen auseinandersetzen, siehe: Marc Dessauce: *On Pneumatic Apparitions*. In: Marc Dessauce (Hg.): *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in 1968*. New York: Architectural League of New York. 1999. S. 13-25.

¹¹¹⁰ „Ich denke an *Airtime*, eine Arbeit von Vito Acconci aus dem Jahre 1973, in der der Künstler vierzig Minuten sitzend zu seinem Spiegelbild redet. [...] Acconci spielt das Drama des *Shifters* durch in seiner regressiven Form. [...] *Airtime* eröffnet also den Raum einer doppelten Regression.“ Rosalind Krauss. Anmerkungen zum Index. Hier zit. Nach: *Kunst/Theorie im 20. Jh. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie. Manifeste Statements Interviews Band 2 (1940-1991)*. Hg. Von Charles Harrison und Paul Wood. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2003. S. 1204-1205. Zuerst: In: Krauss, Rosalind: *Notes on the Index. Seventies Art in America. Part I & II*, in: *October* Nummer 3/4, Spring /Fall (1977), S. 68-81. Wiederabgedruckt In: Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge Mass: MIT 1986, Dort schreibt sie: „For the *shifter* is a case of linguistic sign which partakes of the symbol even while it shares features of something else.“ S. 198.

¹¹¹¹ Interview mit Vito Acconci durch Mark C. Taylor. In: Mark C. Taylor, Frazer Ward, Jennifer Bloomer (Hg.): *Vito Acconci*. London: Phaidon. 2002, S. 8-15, hier: S. 13.

Indem Acconci von der Annahme ausgeht, der Körper funktioniere analog zu einem Sprachsystem,¹¹¹³ wird bei ihm der Körper - ähnlich wie bei Hofmannsthal das „Leben“ - in ein Off verbannt, während er als Body Art performativ im Kunstwerk aufersteht. Bio-Macht wird als Körper-Macht inszeniert, indiziert von ihrer Atemperformance im ‚word-system‘ Körper.

An Acconci lässt sich ablesen, warum auch für Hofmannsthals Ästhetik die Wende zur Performanz zwingend wird: Performance, wie sie Acconci denkt, wird sowohl zum Erfahrungshorizont für das ‚Metaphorisch-Werden des Selbst‘ als auch zum Feld der ‚Entladungen‘, innerhalb dessen die Präsenz des Körpers über Intensitätserfahrungen wahrnehmbar wird. Atemperformances induzieren *Conversions* (1970)¹¹¹⁴; sie werden zum Index eines ‚hot seat‘:

Performance as reflexive information (turning on myself – turning on myself): performance as scheme for splitting oneself in two, with one self reacting to the inclinations of the other: performance as ‚hot seat‘¹¹¹⁵.

Acconcis Performances sind im Sinne Hofmannsthals immer schon Verkörperungen einer ‚Lyrik des Hauchs‘. Sie bauen ein ‚power field‘ auf, wie Acconci in Bezug auf *Seedbed* bemerkt, das den Betrachter in den Bann der Aktion ziehen möchte. ‚I was part of the floor; a viewer who entered the room stepped into my power field‘¹¹¹⁶. In eben ein solches Kraftfeld soll auch Hofmannsthals Leser treten, sobald er mit dem Text in Berührung kommt. Im ‚Perisoma‘ des Textkörpers wird er eingebunden in die Überkreuzungen ‚fremder Geschicke‘.¹¹¹⁷ Der Titel *Seedbed* lässt sich als Metapher für Hofmannsthals Hauchästhetik übernehmen. Acconci setzt in diversen Arbeiten bei der Atmung an, um genau wie Hofmannsthal neue Raumordnungen zu schaffen und psychische Landschaften zu

¹¹¹² Hofmannsthal: Brief an Fritz Mauthner 3. November 1902. In: Hofmannsthal Briefwechsel. 19/20. 1978, S. 33 (zit. nach SW XXXI S. 286f.), vgl. Anm. 733, sowie Abschnitt: 2.2.4.3 Zwitterbildungen. Der Text als Initiation zum androgynen Selbsterleben.

¹¹¹³ Eine Variation der Antwort Acconcis aus Anm. 1111 lautet: ‚So, with that assumption – that the body was analogous to a word-system as a placement device – there was an attempt to ‚parse‘ the body: it could be the subject of an action or it could be the receiver, the object (it should be noted that most of the earlier pieces were kinds of reflexive sentences: “I” acted on “me”)‘. Nicht publizierte Antworten zu Fragen von Lea Vergine bezüglich der Arbeit ‚Plot‘, 1974. zit. nach: Linker, Kate: Vito Acconci. New York: Rizzoli, 1994. S. 22.

¹¹¹⁴ *Conversions* ist der Titel einer Serie von Arbeiten Acconcis aus dem Jahr 1970 und 1971. In dem 72 min Film aus dem Jahr 1970 verbrannte er mit einem brennenden Streichholz sein Brusthaar und versuchte anschließend seine Brust in eine weibliche zu verformen. Siehe: Acconci: *Diary of a Body*, S. 210.

¹¹¹⁵ Notiz für *Conversions* (1970). Weiter heißt es: “Performance as stress (deprivation that calls for supernormal reactions in an attempt at stabilization): a performance can set up conditions that require a new identity so that the conditions can be coped with.” Acconci: *Diary of a Body*, S.210.

¹¹¹⁶ Vito Acconci: Interview mit Mark C. Taylor. In: Taylor/Ward/Bloomer: Vito Acconci, S. 8-15, hier S. 13.

¹¹¹⁷ Vgl. Abschnitt: 2.3.3 Das Geheimnis der Form. Aushalt. Inhalt. Perisoma.

modulieren.¹¹¹⁸ Der Betrachter wird durch eine latente Aggressivität in die Partizipation gezwungen und so in den ästhetischen Sinnstiftungsprozess aktiv eingebunden.

In der konkreten *Seedbed*-Aktion manipulierte Acconci aus seinem Kraftfeld heraus den Galeriebesucher. Dadurch setzt er etwas um, was für Hofmannsthal allerdings nur als subversive Folge seiner Produktionsästhetik denkbar wäre¹¹¹⁹: „Seedbed started by taking architecture, something assumed as neutral apart from a person and filling it with a person: I'd be part of the floor, the wall would breathe.”¹¹²⁰ Indem Acconci den Betrachter in seinen intimen Akt einbezieht, überwindet er die Raumgrenze Wand. Die Galerie wandelt sich im „growth process“¹¹²¹ in eine Arena des Begehrens;¹¹²² Körper verbinden sich über eine Sprache der Hauche. Für den Moment wird die Galerie zum „Museum ohne Wände“ (Malreaux), beziehungsweise zu einem Ort ‚atmender Fugen‘. Acconci agiert aus, was Hofmannsthal wiederholt visioniert: Der Künstler regiert „aus dem Verborgenen eine Welt“, wie es im *Dichter und diese Zeit* heißt und der unerkannt unter der „Stiege seines Hauses wohnt“, oder eben wie bei Acconci, indem er sich in den Boden des Kunstwerks selbst zurückzieht.¹¹²³ Von hier aus taktet er den sozialen Körper und bringt ihn in Schwingung, wie es Hofmannsthal im *Gespräch* anhand des Kelterfestes aus der *Anthologia Graeca* als Metapher des idealen Leseerlebnisses demonstriert.¹¹²⁴

Acconci notierte sich zur Funktion der Rampe: “My growth process should provide a mind of „pulse“ for the flow of viewers (viewers on top of this ramp, viewers next to the ramp).”¹¹²⁵ Dabei ist es für Acconci ebenso wie für Hofmannsthal wichtig, dass die Anwesenheit des Künstlers für die Gemeinschaft oder den Betrachter eine ‚geglaubte‘ ist.¹¹²⁶ Niemand der

¹¹¹⁸ Ein wichtiger Einfluss ist für Acconci dabei die Feldtheorie Kurt Lewins, die sicher auch im Hinblick auf Hofmannsthal interessant wäre. Zu den Bezügen Acconcis zu Lewin siehe: Linker: Vito Acconci, S. 28-34 und S. 46-48, sowie: Volk, Gregory: 1969-1973. Vito Acconci's Archive. In: Acconci: Diary of a Body, S. 6-14, hier S. 10 mit einem besonderen Hinweis auf Acconcis Arbeit „Street Works“ vom 15. März 1969.

¹¹¹⁹ Nämlich indirekt durch den Text, der ja erst entsteht, nachdem der Künstler *theros* im Außenraum das Ungeheure bezwungen hat.

¹¹²⁰ Vito Acconci: Interview mit Richard Prince. In: Bomb No. 36. New York. Sommer 1991. Abgedruckt in: Taylor/Ward/Bloomer: Vito Acconci, S. 132-135, hier S. 135.

¹¹²¹ Eine Notiz Acconcis zu *Seedbed* lautet: “My “growth process” can't be sustained solely by the inside of this ramp: it “receives from” the outside needs the viewers.” Acconci: Diary of a Body, S. 287.

¹¹²² Gregory Volk spricht davon, wie Acconci es schafft, “[to] transform [the] gallery from a place where artists displayed into a psychosexual arena filled with seduction, observation, maneuvering and interpersonal negotiations, in short a gallery flooded with real, messy life.”: Volk: Acconci's Archive, S. 11.

¹¹²³ Dieser Rückzug findet nicht nur in *Seedbed* statt, siehe Acconcis Antwort gegenüber Lea Vergine: „Possibly, in earlier pieces, I used the body as a proof that „I“ was there – the way a person might talk to himself in the dark.” Nicht publizierte Antworten zu Fragen von Lea Vergine bezüglich der Arbeit *Plot*, 1974. Zit. nach: Linker, Kate: Vito Acconci. New York: Rizzoli, 1994. S. 22.

¹¹²⁴ Zum Gesetz des Takts vgl.: Derrida in „Berühren — Jean-Luc Nancy“, „Denn es gibt ein Gesetz des Takts. IV Das Unberührbare oder der Wunsch nach Abstinenz. S. 87f.

¹¹²⁵ Acconci: Diary of a Body, S. 287.

¹¹²⁶ Vgl. Abschnitt 3.3.2 Badende und Tanzende zugleich: Es ist ihnen, als wäre Bacchus unter ihnen.

damaligen Besucher der Galerie Sonnabend konnte mit Sicherheit sagen, ob es sich bei dem Keuchen Acconcis um eine Tonbandeinspielung oder einen ‚wahren Event‘ handelte. So bringen Acconci wie Hofmannsthal über das Pneumatische die Erfahrung des Mysterienhaften ins Spiel des ästhetischen Ereignisses. Dieses mysterienhafte Ereignis erkennt Badiou schon bei Mallarmé:

Die Frage richtet sich nicht mehr danach, was stattgefunden hat, sondern sie zielt darauf ab, ein unbestimmbares Ereignis als wahr gelten zu lassen. An die Stelle der alten Frage der Romantik nach Traum und Wirklichkeit setzt Mallarmé jene nach dem ereignisbezogenen Ursprung des Wahren und seinem Verhältnis zur Schenkung des Ortes. Darin besteht das Mysterienhafte.¹¹²⁷

Diese Schenkung des Ortes wird bei Hofmannsthal wie bei Acconci eine Schenkung des Hauchs, die durch die Atemperformance als Index eines ambivalenten Bezugs von Opfer und Opferndem, von einem vom Anhauch des Anderen und dem Aushauch des Eigenen geprägten Körper gewährleistet wird. Insofern erzeugen sie nicht mehr nur, wie es Badiou für Mallarmé erkennt, eine „Spur des Begehrens, das kein Objekt (im wirklichen Sinne) hat“¹¹²⁸, sondern transzendieren die „Nostalgie der Leere“¹¹²⁹ in einer Rückwendung auf ein spiegelähnliches Verhältnis von Leiblichkeit und Körperlichkeit der Sprache, das sich an der symbolischen Grenze des Körpers über die Atmung konstituiert. An einer Stelle notiert Acconci zu dem Film *Passes* (1971):

Room to move around in: Breathing space: system of possible movements transmitted from the body to the environment.

Making a boundary: forming the space around the body. Forming a body-image, an aura, around the body.

Containing space: taking in the space around the body and making it part of an extended body.¹¹³⁰

Dieser „Breathing space“ überwindet die narzisstische Beziehung von Kunstwerk und Rezipient, die, wie sich mit Hofmannsthal zeigen ließ, einen wesentlichen Faktor in der Rolle des Hauchs für die Kunst darstellt. Die Kunst des Hauchs weist „Passes“ und sprengt den „contained/containing space“, indem sie das Innen zu einer Funktion des Außen macht,¹¹³¹ also Hofmannsthals „Draußen sind wir zu finden, draußen!“ implizit aktualisiert.

¹¹²⁷ Badiou, Alain: Kleines Handbuch zur Inästhetik. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien: Turia und Kant. 2001, ²2009, S. 213-214.

¹¹²⁸ Ebd., S. 215.

¹¹²⁹ Ebd., S. 216.

¹¹³⁰ Acconci: *Passes*. Videotape. Super 8 film. Black and white. 20. Min. Feb. 1971. Siehe hierzu: Acconci: *Diaries of a Body*, S. 243.

¹¹³¹ Gerade an dieser Stelle wäre es interessant, die Theorie der Nachsechziger Skulptur auf Analogien zu einer Selbstwahrnehmung, wie sie Hofmannsthal im ästhetischen Prozess erzeugen möchte, zu befragen. Rosalind Krauss verweist in ihrem Aufsatz „Sinn und Sinnlichkeit“ in Bezug auf Serras *Props* auf ein „kontinuierliches Kohärent-Werden des Körpers; sie erscheinen als eine Form, die konstant *im Akt* [Herv. d.

Für *Seedbed* gilt: „The ramp should not function, for me, as a „deprivation area“, rather I am „planted“. I am „closed“ in order to burst out.”¹¹³²

Das, was nach Hofmannsthal das „unendlich Viele“ des Hauchs ausmacht, nämlich die paradoxe ‚Synchronizität‘ des ‚a) von außen der ganze Frühling der uns anweht und b) von innen sich einer Handlung entladen“¹¹³³ erfüllt sich im „Seedbed“.

Das Werk wird zum Ausdruck einer Abjektion, aber auch eines ironisch gebrochenen Wachstumsprozesses. Dabei dirigiert die hinter der Abjektion verborgene Körpermacht das Betrachter-Ich.

Was sich darüber hinaus an der Analyse des Hofmannsthalschen Umgangs mit dem Hauch zeigen ließ, ist die Suche nach einer Wahrnehmungsform, von der aus das Selbst als Fremdes erfassbar wird, um von dort eine Abspaltung von diesem Entfremdungsprozess erreichen zu können. Der Hauch wird zum Mittel der Separation. So verwendet ihn auch Acconci. In den Anweisungen zu seinem Kurzfilm *Flour and Breath* von 1970¹¹³⁴ betont er die Idee einer solchen Erkundung des Eigenen als Auseinandersetzung mit einem „fremden Leben“: „The camera aims toward me as I aim towards my body – as my breath aims in toward my body.“¹¹³⁵ Der Akt des tiefen Einatmens und der des atmenden Zerstäubens des Mehls, das den Körper bedeckt, wird zum Symbol des Versuchs, sich dieser fremden (eigenen) Substanz zu entledigen: „Flour: growth substance, life substance (my body ist covered with invaded by an alien growth, alien life). Breath life. My life is used to get rid of an alien life“¹¹³⁶.

Gerade in künstlerischen Beschäftigungen mit dem Pneumatischen taucht die Frage nach dem Umgang mit dem Anderen und der Entfremdung vom Eigenen verstärkt auf. Dies ist nicht nur

Orig.] des Kohärent-Werdens gesehen wird. In dem prekären Halt ihrer Teile geht es nicht um Auflösung oder einen unmittelbaren bevorstehenden Zusammenbruch. Vielmehr soll damit die Spannung evoziert werden zwischen einer konzeptuellen Einheit gewisser einfacher Formen und den tatsächlichen Umständen ihrer materiellen Vereinigung.[...] In „House of Cards“ geht es auch spezifisch um den internen Raum als etwas, das der externen Sicht ständig verfügbar ist und das gänzlich von dem unauflösbaren Balanceakt definiert wird, in dem sich sein Außen konstituiert. So wird das Innen [...] eindeutig zu einer Funktion des Außen.“ Rosalind Krauss. Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur. Abgedruckt in: Gregor Stemmrich (Hg.) Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden: Verlag der Kunst. 1995, S. 493-492.

¹¹³² Notiz zu *Seedbed*. Acconci: *Diary of a body*, S. 287.

¹¹³³ Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. Notiz 12 In: SW XXXI, S. 326.

¹¹³⁴ Acconci: *Flour and Breath*. Super 8 film, color, 3 min. July 1970. Acconci: *Diary of a Body*, S.194. Dort auch folgende Notiz: “My body covered with flour: Taking deep breaths and blowing the flour off my body.”

¹¹³⁵ Ebd.

¹¹³⁶ Ebd. Die vollständige Notiz lautet: “The camera aims toward me as I aim toward my body – as my breath aims in toward my body. – Film: see – reveal (I am covered: I have to uncover myself so that I will be revealed to the filming process: I help the film process along. – I take a filmy substance off my skin so that I can be filmed.” – Flour: growth substance, life substance (my body is covered with invaded by, an alien growth, alien life). – Breathe life (my life is used to get rid of, become clear of, an alien life).” Acconci: *Diary of a body*, S. 194.

bei Acconci, sondern auch insbesondere bei der sogenannten „Utopie“-Gruppe¹¹³⁷ in Frankreich und deren Architekturutopien der frühen 1970er Jahre zu beobachten, wie Marc Dessauce in seinem Aufsatz *On Pneumatic Apparitions* treffend zusammen fasst:

In any case, if “the word “alienation” had become the chief cant phrase of our time,”¹¹³⁸ and the struggle against it a central mot d’ordre of the student protest, a representation of the corresponding remedy – the asylum – would assume equal popularity. Operating a synthesis between the grotto and the airship, pneumatic structures seem designed to epitomize this type of asylum, with its dialectic of confinement and cure, of fusion and evasion – thus, the alternative use of inflatable domes for group experience and meditative isolation. [Herv. R. S.]¹¹³⁹

„Pneumatische Visionen“ bieten als ortlose, fließende Gegen-Orte ein utopisches Asyl. Kunst scheint sich gerade dann vermehrt dem Hauch zu widmen, wenn sie sich als Vehikel der Flucht bestimmt. Diese Fluchtbewegung erfüllt sich oft in einem unmittelbaren, plötzlichen Ausatmen. Dabei eint die Arbeiten die Sehnsucht nach einem „full release“, einer Abjektion des Bedrückenden, mit dem Ziel, in einer „neuen“ pneumatischen Dimension anzukommen. Für den Film *Breathe In/Out* von 1971 notiert sich Acconci beispielsweise: „Empty screen, clear wall: off screen, I’m breathing in, breathing out – deep breath, full release – my chest and stomach slip in, slip out, of the film-frame.“¹¹⁴⁰ In der Überschreitung des Filmrahmens lässt sich übrigens eine Variation der Idee der atmenden Wand erkennen, wie sie Acconci für *Seedbed* entwickelte.

Acconcis ‚*Diary of a body*‘ enthält ‚Techniken des Körpers‘, die als „Körperanalysen“¹¹⁴¹ immer wieder neue Grenzen zum Atmen bringen. Die imaginären Räume, die sie erobern, werden zu einer „*Transference Zone*“¹¹⁴² von Ich und Du,¹¹⁴³ versprechen dem Betrachter ein fragiles und oft auch irritierendes Asyl. Die Performances, die eben bei Acconci in vielen Fällen als Atemperformanzen verstanden werden können, funktionieren im Sinn einer „buffer zone“¹¹⁴⁴. Seine Aktionen, die heute nur noch als Protokolle existieren, sind auf ihre Weise

¹¹³⁷ Zu dieser Gruppe gehörten Jean Baudrillard, Catherine Cot und René Lourau sowie die Architekten Jean-Paul Jungman, Jean Aubert, Antoine Stinco und Isabelle Auricaste, die sich in dem Haus Henri Lefebvres trafen. Die im Umfeld dieser Gruppe entstandenen Aufsätze und Artikel Baudrillards finden sich in: Baudrillard, Jean: *Utopia Deferred. Writings from Utopie (1967 - 1978)*. Übersetzt von Stuart Kendall. New York, NY: Semiotext(e) 2006 (semitext(e) foreign agents series).

¹¹³⁸ Jay, Martin: *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research, 1923-1950* Boston: Little Brown 1973/ Berkely: Universtiy of California Press 1996, S. 27.

¹¹³⁹ Dessauce: *On Pneumatic Apparitions*, S. 14.

¹¹⁴⁰ Acconci: *Breathe In/Out*. Super 8 film. Color 3 min. 1971. Acconci: *Diary of a body*, S. 232.

¹¹⁴¹ Ich denke dieser Begriff von Günther Brus lässt sich durchaus auf Acconci anwenden.

¹¹⁴² So der Titel einer zeitgleich zu *Seedbed* stattfindenden Aktion Acconcis *Transference Zone*. Sonnabend Gallery New York January 15-19. 1972. Twice a week 8 hours each day. siehe: Acconci: *Diary of a Body*, S. 292-293.

¹¹⁴³ Hierzu siehe Abschnitt: 2.2.4.2 Poesie ist Kommunizieren mit dem großen Du aus erborgtem Leib heraus. Quäler und Gequälter im selben Atemzug.

¹¹⁴⁴ So eine Notiz Acconcis zu *Drifts*. Jones Beach New York Nov. 1970 In: Acconci: *Diary of a Body*, S. 212-213: “Performance of the performer (performer being performed): performance as the center of a

bereits wieder *Gedichte* geworden; Erzählungen von etwas, was stattgefunden hat; Unwiederholbar. *Language to cover a page...*, eine Poetik des Hauchs. Als „Freie Energie“¹¹⁴⁵ strebt sie sowohl als Text wie als Aktion im Raum eine Fluidität der Gegensätze an. Eben darin liegt ein Teil ihrer Entladungsleistung:

I'd put poetry at the bottom of a hierarchy of the arts – not because it's lesser, but because it's the base, the undercurrent, the sub-structure of the arts. But, as a base, it's only a beginning. Poetry has nothing to do with concentration of language, or distillation of language, poetry is an attempt to get through language and arrive at a state of pre-language – it's a cry, a gasp, a screech. Poetry is thinking – or maybe it's only feeling in opposites; poetry is fluidity between opposites. Then, later, poetry throws the voice into spaces, events; poetry grows up to become a novel, or a movie, or music, or architecture. [...]¹¹⁴⁶

Die ‚Lyrik des Hauchs‘ als ästhetische Kritiktheorie enthält damit bereits in ihrem Keim eine ‚Air Architecture‘.¹¹⁴⁷ Sie beherbergt eine mit ‚Sensibilität angefüllte Leere‘, die eben deshalb im eigentlichen Sinne nie ‚leer‘ ist, weil sie immer aufs Neue ‚Sinn und Sinnlichkeit‘ in Differance-Verhältnissen erzeugt.

4.5.2. Coup de Sens und Coup de Sang. Von der Atemperformanz zur pneumatischen Skulptur

4.5.2.1. Yves Klein: Sprung in die Leere

Einen solchen Raum, gefüllt mit ‚malerischer Sensibilität‘, der im Erleben die ‚Manifestation einer Wahrnehmungssynthese‘ ermögliche, das versprach Yves Kleins legendäre *Ausstellung der Leere: Le Vide* vom 28.4.1958. ‚Die Spezialisierung der Sensibilität im Urzustand als eine dauerhafte malerische Sensibilität‘¹¹⁴⁸, wie Klein den (leeren) Raum zunächst genannt hatte, fordert ebenfalls eine neue Aufmerksamkeit auf das zu ‚pneumatisierende Selbst‘ ein.

consumption pattern (lines converging on the performer). Performance as the performer's input. [...] Performance as "catching the drift of it": a performer can be the establishment of a buffer zone": Ebd., S. 213.

¹¹⁴⁵ Vgl. Abschnitt: 1.2.4.3: Über die Freie Energie des Hauchs die Leere verhauchen, das Fieber kühlen.

¹¹⁴⁶ Taylor/Ward/Bloomer: Vito Acconci, S. 9.

¹¹⁴⁷ Acconci und Yves Klein berühren sich an dieser Stelle, bzw. Acconci knüpft an wesentliche Ideen des bereits 1962 verstorbenen Klein an. Klein, Yves : *Air Architecture*. Kat. d. Ausst.: Yves Klein. MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (May 13 - August 29, 2004) (Hg.): Peter Noever. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

¹¹⁴⁸ « La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée », so der Originaltitel der Ausstellung in der Galerie Iris Clert, Paris 1958 ; eine andere Übersetzung lautet : « Die Spezialisierung der Sensibilität im Rohzustand der stabilisierten malerischen Sensibilität. » Siehe: Stich, Sidra (Hg.): Yves Klein. (Kat. d. Ausst.: Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 8. November 1994 bis 8. Januar 1995; Hayward Gallery, London, 9. Februar 1995 bis 23. April

Le Vide lehnt sich an Duchamps *Air de Paris* (1919) an, bei welcher dieser Luft in einem Reagenzglas verkaufte. Es handelt sich in gewisser Weise um ein in den Raum getragenes ‚Re-enactment‘ des *Unsichtbaren Meisterwerks*, das ja auch in Hofmannsthals *Tod des Tizian* (Abschnitt 1.2 f) als Motiv anklingt.¹¹⁴⁹

Im „leeren“, jedoch auratisch gefüllten *Theater der Leere*¹¹⁵⁰ konnte sich das Publikum als das Objekt seiner Inspektion erleben und sich selbst als „pneumatische Skulptur“ erfahren. Mit Hofmannsthal ließe sich formulieren: In der „Zeremonie der Leere“ schwebt das ‚Ich‘ über den „Landschaften der Seele“. Die ‚behauchte‘ *blankness* (Etchells) wird zum ‚Ersatzorgan‘ des Selbst, um eine Expansion und Transformation des Ich möglich werden zu lassen. Klein leitete dabei indirekt das Publikum selbst zum (symbolischen) *Sprung in die Leere* an, ließ das Publikum also bereits ideell erleben, was sein berühmtes Foto 1960 dann festhielt,¹¹⁵¹ nämlich „die bildliche Darstellung eines Idealzustands zwischen den physischen und psychologischen Beschränkungen, zwischen den Gesetzen des Daseins und der Unbeschränktheit in der Leere.“¹¹⁵² Hofmannsthals Utopie eines Spagats zwischen gefesseltem und aufgelöstem Ich erfüllt sich bei Klein in der Levitation:

Der Kampf sich von diesem Ego zu lösen, beschäftige ihn bis zum Ende. Auf dem Sterbebett verkündete er in Zukunft nur noch pneumatische Skulpturen¹¹⁵³ machen zu wollen. Wenn er seine sterbliche Hülle erst einmal abgelegt hätte, würde er nur noch als Leere existieren, in der es „lebende Tote“, wie sie unter uns weilten, nicht gäbe.¹¹⁵⁴

Im weitesten Sinne zielt die Kunst Yves Kleins auf etwas Ähnliches ab, was Schuler ein „Offenes Leben“ nennt und was Hofmannsthal über eine transversal zur Zeit verlaufende Symbolachse (Klages) zu erreichen sucht, nämlich Teil einer utopischen „Lichtfülle“ zu

1995 ; Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24. Mai bis 29. August 1995.) Ostfildern: Hatje-Cantz. 1994, S. 283.

¹¹⁴⁹ Für Hans Belting handelt es sich um eine Variation des „unsichtbaren Meisterwerks“, um ein „Traumspiel“ Kleins „von einem „Theater der Leere“, das sich untermalt von Seufzern des Erhabenen und dennoch gereinigt von unreiner Subjektivität mit der unermessbaren Empfindung des Alls füllte. Er hoffte wieder einmal, eine „Transparenz zu schaffen, in welcher der absolute Geist lebt.“ “: Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Beck 1998, S. 34.

¹¹⁵⁰ Das *Théâtre du vide* sollte am 27. November 1960 aufgeführt werden und wurde in einer einzigen Ausgabe von *Dimanche* angekündigt, in Anlehnung an die Zeitung *Journal du Dimanche*, einer Sonntagsausgabe der Pariser Zeitung „France Soir“. Siehe Stich: Yves Klein, S. 209.

¹¹⁵¹ Klein untertitelte dieses Bild in *Dimanche* mit: *Le peintre de l'espace se jette dans le vide! [...] Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif, et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même.*“ Siehe Abbildung in: Stich: Yves Klein, S. 210.

¹¹⁵² Berggruen, Oliver: *Das Ritual und seine Auflösung in der Leere*. In: Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer (Hg.): *Yves Klein*. (Kat. d. Ausst.: "Yves Klein", Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. September 2004 - 9. Januar 2005; Guggenheim Museum Bilbao, 31. Januar - 2. Mai 2005) Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 109-115, hier: S. 114.

¹¹⁵³ Piero Manzoni führt dies fort. Wie etwa in seiner Arbeit der pneumatischen Skulpturen, entstanden aus dem *Atem des Künstlers* (1960) Hierzu: Migayrou, Frédéric: *Architekturen des intensiven Körpers*. In: Kat. d. Ausst.: Yves Klein. (Hg.): Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer. Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 179-189; S. 187.

¹¹⁵⁴ Berggruen: *Das Ritual und seine Auflösung in der Leere*, S. 114.

werden. Das Ich findet, affiziert von der durch den Künstlerpriester induzierten Atemperformanz, zur „allomatischen Lösung“ (Maack) oder in den Begriffen Schulers: Es wird „chemotaktisch“.¹¹⁵⁵

Die Ambivalenz von Kleins konzeptuellen „pneumatischen Skulpturen“ und Hofmannsthals sprachgebundenen Entladungsszenarien einerseits und die kryptofaschistischen Implikationen beider Ästhetiken andererseits zeigen sich in eben diesen Verbindungspunkten zu den Bio-Macht-Phantasien wie etwa denen Schulers oder dem Okkultismus Maacks. Bei einem Abgleich der ‚Ästhetik des Hauchs‘ mit späteren Kunstwerken und den sie umgebenden Theorieclustern, gälte es deshalb, gezielt mögliche Verluste im Bereich der Humanität offenzulegen und das Beziehungsgefüge von Künstler und Publikum, „Opfer“ und „Opferndem“ genauer zu untersuchen. Dies kann hier nur anskizziert werden.

Wie also ist die messianische Auratisierung pneumatischer Sinnlichkeit der Kunst Kleins vor der Folie der vorliegenden Analyse zu Hofmannsthal zu bewerten? Wenn man den möglichen politischen Kontext beachtet, erweist sich die Ästhetik Kleins als ebenso politisch ambivalent wie diejenige Hofmannsthals. So nannte Leo Castelli Klein einst den „gefährlichsten aller europäischen Avantgardenkünstler“¹¹⁵⁶. Dies ist vor dem kryptofaschistischen Hintergrund genauso ernst zu nehmen wie trotz aller ironischer Untertöne die Anekdote Lawrence Weiners, nach der Robert Rauschenberg Klein als „fliegenden Faschisten“ bezeichnete.¹¹⁵⁷ Der „Triumph des Willens“¹¹⁵⁸ mündet leicht in eine ‚totale Kunst‘, ohne dass durch ironische Brechungen¹¹⁵⁹ eine Demontage ihres subtilen Machtanspruches gelänge.

Es wäre also zu fragen, inwiefern und ob es bei Klein für das Publikum zu einer „Erborgung eines Körpers“ kommt, durch den der Betrachter sich in der Doppelrolle von Präger und Geprägtem empfinden kann, wie sie Hofmannsthal im *Gespräch über Gedichte* visioniert,

¹¹⁵⁵ Vgl. Abschnitt: 2.4:

In der Chemotaxe ihrer Leuchte. Virtuelle Nicht-Geschichte. Schuler und Klages.

¹¹⁵⁶ Leo Castelli im Interview mit Ivan C. Karp von Paul Cummings in der Galerie Leo Castelli am 12. März. 1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., S. 32 zit. nach: Banai, Nuit: Gefährliche Abstraktion: Yves Klein in New York. 1961-1967. In: Kat. D. Ausst.: Yves Klein. Die blaue Revolution. 9.3.-3.Juni 2007 Wien (Hg.): Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien: Springer. 2007, S. 179-186, hier S. 181.

¹¹⁵⁷ Dass Rauschenberg Klein laut einer Anekdote „den fliegenden Faschisten“ nennt, erwähnt Lawrence Weiner in einem Gespräch gegenüber Nait Banai am 07. Dezember 2005 in New York. Siehe Banai: Gefährliche Abstraktion: Yves Klein in New York. 1961-1967. S. 183 und S. 186 Allerdings sieht Banai Yves Klein in New York falsch beurteilt und missverstanden.

¹¹⁵⁸ Hierzu vgl. die Beschreibung der Bildästhetik des Leni Riefenstahl Films: „Triumph des Willens“ von Klaus Theweleit: „Der Faschismus kommt aus dem Himmel und aus der Geschichte: Blick aus dem Flugzeug in hohe Wolkenbänke. Ohne ihn zu sehen, weiß man, daß es sich um das Flugzeug handelt, das den Führer nach Nürnberg bringt.“ Theweleit: Männerphantasien (1980) Bd. 2., S. 397.

¹¹⁵⁹ Zu einer kritisch-ironischen Brechung in den gesteigerten Selbststilisierungen Kleins ausführlich: Bois, Yves-Alain: Yves Kleins Aktualität. In: Yves Klein. Die blaue Revolution (Hg.): Museum Moderner Stiftung Ludwig Wien. Wien: Springer 2007, S. 102-118.

oder ob es sich bestenfalls um einen „intellektuellen Masochismus“ handelt, wie ihn Schlingensiefel dem komplementär zu Klein agierenden Nitsch attestiert.¹¹⁶⁰

Im Falle von *Le Vide*¹¹⁶¹ hat Klein die Bio-Macht-Phantasie einer „Chemotaxe“ bis ins Extrem gesteigert: Den Gästen wurde ein blauer Cocktail gereicht, der in der Folge auch „blau“ wieder ausgeschieden wurde. Hofmannsthals programmatischer Satz aus dem *Tod des Tizian*:

Paris: Er will im Unbewußten untersinken,
Und wir, wir sollen seine Seele trinken
In des lebendigen Lebens lichte Wein,
Und wo wir Schönheit sehen, wird Er sein!¹¹⁶²

fand damit hier seine fast wörtliche Umsetzung. *Le Vide* wurde also zugleich zu einer „Messe“ gemäß Kleins eigener quasireligiöser Selbststilisierung: „Der Maler hält wie Christus die Messe, indem er malt, und gibt seiner Seele Leib den andern Menschen zur Speise.“¹¹⁶³

Die Intensitätserfahrungen, die Kleins Werke erzeugen wollen - etwas, das übrigens alle mit dem Thema Pneuma in Verbindung stehenden Kunstwerke eint -¹¹⁶⁴ werden aus einer „tranceartigen Balance von Feier und Kritik, Schwingung und Entlarvung, privat und öffentlich, profan und sakral“¹¹⁶⁵ generiert.

Dabei wurde allerdings ein ‚Abreaktionsprozess‘, wie er bei Hofmannsthal immer mitgedacht wird, dem Publikum Kleins verwehrt: Ein Besucher von *Le Vide*, der etwas an eine Wand malte, wurde sofort des Raumes verwiesen. Ein ‚invertierter Bildersturm‘, ein Opfer der Leere, war also nicht vorgesehen.¹¹⁶⁶ Dem „intellektuellen Masochismus“ wird keine

¹¹⁶⁰Schlingensiefel, Christoph: „Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!“: In: Süddeutsche Zeitung vom 30. November 2006. Abrufbar unter: <http://sueddeutsche.de/kultur/umstrittene-aktionskunst-von-hermann-nitsch-rasierklingen-raus-schmerz-bekenntnis-1.801854> (10.02.2010).

¹¹⁶¹Kat. d. Ausst.: Yves Klein 1928-1962: A Retrospective. Institute for the Arts, Rice University Houston 1982. Siehe auch: <http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/ENG/klein5.htm>

¹¹⁶²Hofmannsthal: Der Tod des Tizian. In: SW III, S. 51 vgl. Anm. 70.

¹¹⁶³Klein, Yves. „L’aventure monochrome“. In: Ders.: Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits. (Hg.): Marie-Anne Sicère, Didier Semin, Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts 2003, S. 284.

¹¹⁶⁴Siehe Migayrou: Architekturen des intensiven Körpers, S.189.

¹¹⁶⁵Banai, Nuit: Vom Mythos der Objektivität zur Ordnung des Raums. Yves Kleins Abenteuer in der Leere. In: Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer. (Hg.): Yves Klein. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. 2004 S. 15-29 hier S. 26.

¹¹⁶⁶Yves Klein: „At 9:50 P.M. Inside the gallery, I notice a young man drawing on one of the walls. I rush over to him, stop him, and politely but firmly ask him to leave. He is literally uprooted and disappears in the clutches of the guards.“ „Le Vide“ Performance (The Void) zit. Nach : Kat. d. Ausst.: Yves Klein 1928-1962: A Retrospective. Institute for the Arts, Rice University, Houston. 1982, auf: <http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/ENG/klein5.htm> (5.7.2010).

sadistische Reaktion erlaubt.¹¹⁶⁷ Vielleicht gilt gerade auch deswegen für Klein dasselbe, was der Regisseur Schlingensief für Nitsch beobachtet: „Klar sind wir abgehärtet, durchgespült, aber Nitsch-Flecken sind schwer zu entfernen.“¹¹⁶⁸ Auch den immateriellen „Flecken“ der Sensibilität Kleins kann man ihre Wirkung nicht absprechen. Für *Le Vide* hinterließ Camus den berühmten Gästebucheintrag: „Avec le vide les pleins pouvoirs“.

4.5.2.2. Hermann Nitsch Theaterschlachtfest

Was Klein als sinnliche Leere inszeniert, zelebriert der in vieler Hinsicht komplementär zu Klein verfahrenende Nitsch als sinnliche Materialität des Blutes.¹¹⁶⁹

Klein und Nitsch lassen sich aufgrund ihrer strukturellen Ähnlichkeit gut vergleichen. Gerade im Fokus von ‚Kunst und Pneuma‘ wird dies im Kristallisationspunkt von Hofmannsthals Ästhetik des Hauchs sichtbar.

Nitsch reduziert in seinem Verfahren radikal jene Distanz, die Klein aufbaut, jedoch mit der gleichen Intention:

Ein erfüllter Zustand des Daseins, bis zu einem gewissen Grad eine Erleuchtung, wie sie die Zenbuddhisten erleben. Daß man glücklich erfüllt da ist, wenn auch nur für Augenblicke, dafür habe ich mein ganzes Leben gekämpft. Ich suche die Intensität. Ich bin lebensbejahend, was aber nicht heißt, daß ich das Tragische nicht sehe. Aber ich sage ja, ja und noch mal ja zum Leben.¹¹⁷⁰

Während Nitsch hierfür in mönchischer Kutte zum „Theaterschlachtfest“¹¹⁷¹ einlädt, funktioniert die von Klein erzeugte Aura in einer „doppelten Distanz“¹¹⁷². Beide Künstler

¹¹⁶⁷ Das geht so weit, dass Klein für die Dauer seines Projekts „Reine Sensibilität“ gemäß *Dimanche. Le journal d'un seul jour*, den Zuschauer knebeln und an seinen Sitz ketten wollte. Vgl. Marie-Anne Sichère, Didier Semin (Hg.): Yves Klein. Le dépassement de la problématique de L'art et autres écrits. Paris 2003, S. 182.

¹¹⁶⁸ Schlingensief, Christoph: „Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!“. In: Süddeutsche Zeitung vom 30.11.2006. Abrufbar unter: <http://sueddeutsche.de/kultur/umstrittene-aktionskunst-von-hermann-nitsch-rasierklingen-raus-schmerz-bekenntnis-1.801854> (10.02.2010).

¹¹⁶⁹ Es sei darauf hingewiesen, dass Nitsch, dessen erste Schüttbilder 1961 entstehen sehr wahrscheinlich die Kunst Kleins kannte, da Kleins Arbeiten 1959 in einer Ausstellung in Wien zu sehen waren; während Klein, der 1962 starb, die Wiener Aktionskünstler wahrscheinlich nicht kannte. Siehe: Nicole Root: Kostbare Körperflüssigkeiten. In: Yves Klein, 2004. S. 141-145, dort Anmerkung 27, S. 145.

¹¹⁷⁰ Interview mit Hermann Nitsch von Erna Lackner. Abgedruckt in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.11.2005, Nr. 46 / Seite 28. Online abrufbar unter: <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~E5BA634B6AD1A4AEEB33C72F62018A83F~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (22.08.2010).

¹¹⁷¹ „Hermann Nitsch, Erfinder und Oberpriester des O. M. (Orgien Mysterien) Theaters, konnte endlich auch in München einmal sein Theaterschlachtfest feiern — in der Stadt, die ihn schon mehrfach mit bürokratischen Schikanen an seinem blutig-sinnlichen Geschäft gehindert hatte.“ So eine Notiz in: Die Zeit, 18.01.1974. Nr. 04 (ohne Autor). Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1974/04/Nitsch-Aktion> (04.05.2010).

¹¹⁷² Zum Begriff der doppelten Distanz siehe auch Didi-Hubermans Auseinandersetzung mit Merlau-Ponty: Didi-Huberman, Georges: Die doppelte Distanz. In: Ders.: „Was wir sehen blickt uns an“: Zur Metaphysik

erklären dabei ihre Werke (anders als Acconci) zur Neuinszenierung mystischer Phänomene, die eine völlige Überwindung von Körperlichkeit intendieren.

Der Körper wird sowohl bei Nitsch als auch bei Klein zur Opfergabe, der sich jedoch in der Utopie seiner völligen Auflösung jenem „Todtengespräch“ verwehrt, durch das bei Hofmannsthal das Werk als Hauch erst in eine dynamische Beziehung zu dem Rezipienten gesetzt wird. Das Andere, dessen Erhalt bei Hofmannsthal überhaupt nur ein „Gespräch“ und damit eine eigentliche Teilnahme am Kunstwerk ermöglicht, wird vernichtet. Der Künstler wird hier zum Lenker eines Rituals, das den Rezipienten entdialogisiert.

Klein stellt sich dementsprechend immer wieder als Priester dar, der den ‚absoluten Geist‘ beschwört, der die Phänomene bindet, wie etwa in seinen Feuerbildern, oder zum Lenker „fremder Geschicke“ wird, wenn er seine mit Farbe bemalten „lebendigen Pinsel“, wie er seine weiblichen Modelle nennt, wie ein Puppenspieler dirigiert. Im Falle der Anthropometrien setzt der Abdruck ideell eine von „malerischer Sensibilität“ verhüllte Weiblichkeit ins Werk. Genau wie Hofmannsthals König Kandaules (Abschnitt 3.3.3f) macht Klein sich auch hier zum Souverän über die (weibliche) „Bio-Macht“. Er bedeckt den Körper des Weiblichen mit einem „feinen Gewebe hieratischer Gestalten und Zeichen“. Die Anthropometrien werden zum „farbigen Abglanz“ einer Feier im Hintergrund.¹¹⁷³

Dabei setzen beide Künstler wiederholt „männerphantastische“ Szenarien um, wie sie Theweleit beschreibt.

Nitsch, der ebenfalls proklamiert: „Für mich ist Kunst eine Art Priestertum“¹¹⁷⁴, greift direkt in die „Eingeweide des Materials“¹¹⁷⁵. Der Theater- oder Aktionsraum wird zu einem ästhetisierten Schlachthaus umfunktioniert, innerhalb dessen eine „Totenfeier“ der Kunst mit möglichst viel Blut zelebriert werden kann.

des Bildes. Aus dem Französischen übers. von Markus Sedlaczek. München: Wilhem Fink 1999 (Bild und Text), S. 135-158.

¹¹⁷³ Zur Erinnerung: Hofmannsthal notierte für das König Kandaules Fragment in Abwandlung Goethes: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben, nur in Symbolen, nie eigentlich können wir das Leben fassen.“ In: SW XVIII, S. 515 vgl. Abschnitt: 3.3.3: Am farbigen Abglanz das Leben kontrollieren.

¹¹⁷⁴ Spera, Danielle/Nitsch, Hermann: Hermann Nitsch. Leben und Arbeit. Aufgezeichnet von Danielle Spera. Wien: Brandtstätter. 2005, S. 57.

¹¹⁷⁵ „Wir versuchten die Erregung, die das sinnliche begreifen von Substanz und Materialien auslöst, zu Bildprodukten und später zu Aktionen umzuformen, wir wollten Bildflächen jenseits abgebrauchter Kompositionsschemata beflecken, betappen, beschmierern, besudeln, beschütten, zerreißen. Es wurde in die Eingeweide des Materials gegriffen. [...] die Destruktion, der Verfall, das bisher Formlose zog in die Kunst ein.“ Hermann Nitsch (1983). zit. nach Schmied, Wieland: Der Tanz des Schmetterlings. In: Kat. d. Ausst.: Adolf Frohner. Wieder Malerei Harenberg City-Center Dortmund. 25.10.-12.12.1996. Dortmund: Harenberg Edition. 1996, S. 83.

Geriert sich Kleins *Le Vide* als „*coup de sens*“ im Spannungsfeld zwischen *sens* und *sans*, herrscht bei Nitsch ein einziger „*coup de sang*“¹¹⁷⁶, um es in den Worten Derridas auszudrücken. Mit Hofmannsthal handelt es sich bei diesen Aktionen um ein ‚Blutkelterfest‘, und doch lässt sich ein wesentlicher Unterschied zu Hofmannsthal feststellen: Denn wenn sich Nitschs „Gäste“ am „roten Saft, der trunken macht“ berauschen, wenn die Beschwörung von Urexzessituationen und Seinstrunkenheit der Gruppe das Gefühl gibt, sich „auszukrampfen“ (vgl. Abschnitt 3.1.4), Nitsch also scheinbar erreicht, was Hofmannsthal von der Funktion der Kunst erwartet, so fällt ein sehr wichtiger Referenzrahmen weg, nämlich der Textkörper und seine symbolisch-sprachliche Ebene. In Anlehnung an Derridas Annäherung an Jean-Luc Nancys *Corpus* lässt sich bei Hofmannsthal erkennen: Als *Event* im Text, verliert das Blut (*sang*) im „Berühren in/sich“ nie die Dimension des Sinns (*sens*). Bei Nitsch dagegen wird die Symmetrie zwischen dem Linguistischen und dem Physiologischen bewusst zerstört. Zwar beruft sich Nitsch in einem Interview mit Danielle Spera explizit auf das *Gespräch über Gedichte*, doch spricht er gleich im Anschluss daran davon, die „Sprache bis zu einem gewissen Grad überwinden“¹¹⁷⁷ zu wollen. In einem Interview von 2005 heißt es unverändert:

Wieso überlade ich meine Sprache mit sinnlichen Bildern, wo doch das Wort nur ein Symbol für sinnliches Erfahren ist? Wieso lasse ich die Leute in meinem Theater nicht direkt sinnlich empfinden? Das ist dann schnell gegangen, ich habe Gerüche eingesetzt, Geschmackswerte, habe auf der Bühne Benzin, Milch und Blut verschüttet.¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁶ „Auf seine Weise wird der Hauptreferent *Corpus* der Körper eines Lebendigen oder eines Sterblichen sein, was hier auf dasselbe hinausläuft.[...] Hier, ich meine, bei Nancy, ist es so, als ob das „Berühren/in sich“ an das Blut rührte. Und an das Verhältnis zwischen dem Blut (*sang*) und dem Sinn (*sens*), zwischen dem „schlagenden Sinn“ („*coup de sens*“) und dem „Schlaganfall“ (*coup de sang*) [Nähe oder Affinität, bei der ich mich, da nochmals frage, wie andere Sprachen es übersetzt haben werden, ohne von dem Spiel ohne Privation und ohne Negativität des „ohne“ (*sans*“) und „des Unendlichen der `100` („*l’infini du `100`*) zu sprechen: Eine Schöpfung „ohne Schöpfer“, „ohne Anfang und ohne Ende“. Bald, nachdem er bestätigt hatte, dass „unsere Welt“ nur „an/in sich die Niedertracht der Umwelt/des Schädlichen (*l’immonde*) zu berühren“ vermag, beharrt Nancy in der Tat auf dieser Bewegung einer Abstoßung/Verwerfung oder Ausstoßung seiner selbst. Eine solche Bewegung hätte keine Ruhe, kein Alter, kein(en) Wachen/Vortag (*veille*), sie wäre alles in allem ursprünglich: der Ursprung der Welt. (So wie man sie hier erscheinen oder wiedererscheinen sieht, wird die notwendige „Figur der Ökotechnie“ uns später in das einführen, was, wie mir scheint, die Singularität des Nancyschen Denkens unter all den modernen Denkgungen des eigenen Körpers, des Leibes/Fleisches, des Berührens oder des Unberührens konstituiert: die Berücksichtigung der Technik und der technischen Entaneignung von der „phänomenologischen“ Schwelle des eigenen Körpers an. Da erscheint dieses Denken des Berührens, der Welt und der Abstoßung/Verwerfung, der Möglichkeit der Welt als Möglichkeit „seiner eigenen Abstoßung/Verwerfung“ so notwendig wie unmöglich: wahnsinnig eben, geradezu/zu Recht wahnsinnig, gerecht, weil es wahnsinnig ist, gerecht wie ein gewisser Wahnsinn (folle, justement, justement folle, juste d’être folle, juste comme une certaine folie).“: Derrida: Berühren – Jean-Luc Nancy, S. 72-73.

¹¹⁷⁷ Hermann Nitsch im Gespräch mit Danielle Spera: „Danielle Spera: Also dir war das sinnliche Element ganz besonders wichtig. Hermann Nitsch: Gerade deshalb wollte ich die Sprache bis zu einem gewissen Grad überwinden.“ Spera/Nitsch: Hermann Nitsch, S.57.

¹¹⁷⁸ Interview mit Hermann Nitsch von Erna Lackner. Abgedruckt in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.11.2005, Nr. 46 / Seite 28.

Der bei Hofmannsthal so wesentliche schützende Aspekt des sprachlichen Symbols und das tauegologische Wahrnehmungserlebnis (Abschnitt 1.4.4.2) entfallen.

Wenn Nitsch sich auf Hofmannsthal berufend meint: „tiefe ist nur ein wort für nicht realisierte form“¹¹⁷⁹, ohne auf den Kontext zu verweisen, so handelt es sich um eine den Inhalt verfremdende Verkürzung. Denn weiter heißt es bei Hofmannsthal: „Nach ihnen [den Deutschen, Anm. R.S.] müßte uns die Natur ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel herumgehen lassen.“¹¹⁸⁰ Doch eben, weil dem nicht so ist, kann Hofmannsthal der Haut als poröses und zugleich schützendes Organ neue Beachtung schenken.¹¹⁸¹

Im Transparentwerden der Tiefe kann das Innen zum Außen werden und so neue Oberflächen bilden.¹¹⁸² Das sprachliche „Geheimnis der Form“ kann sich nach Hofmannsthal über das symbolische Opfer im Textkörper realisieren. Nitsch bricht also in seinem Orgien-Mysterien Theater mit Hofmannsthals Verständnis der organisch atmenden Form: Hofmannsthals Aussage: „Große Könige sind instinktive Schöpfer der Form“¹¹⁸³ bedeutet nicht einzig den Erhalt des Rituals, sondern strebt auch die Etablierung einer pneumatischen Raumwahrnehmung an, die jenseits eines kollektiven Kults der Erregung steht. Der Poetik geht es auch darum, dem ‚metaphorischen Selbst‘ die Möglichkeit zu bieten, seine Abgründe zu durchleuchten – nämlich „das Nahe so fern zu machen und das Ferne so nah, daß unser Herz sie beide fassen könne“¹¹⁸⁴. Dies gelingt weder den Aktionen Kleins noch Nitschs. Beiden fehlt die Ebene eines werkimmanent sprachlichen Referenzbezugs, der eine reziproke Rezeptionsbewegung ermöglichen könnte. Sobald die *breathingness* der Farbe für Formeln

Online abrufbar unter:

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~E5BA634B6AD1A4AEEB33C72F62018A83F~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (22.08.2010).

Von Nitsch gibt es mehrere ähnliche Aussagen, so etwa im Vorwort der „wortdichtung des orgien mysterien theaters“: „ich ging dann dazu über, nicht mehr das wort, die sprache für die wachrufung der erinnerungen an sinnliche empfindungen zu gebrauchen, sondern wollte direkte, sinnliche empfindungen an die zuschauer herantragen. Ich war es satt, immer nur geschmackswerte und düfte zu beschreiben“ Spera/Nitsch: Hermann Nitsch, S. 55.

¹¹⁷⁹ Nitsch, Hermann: der begriff der form. In: Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste Aufsätze Vorträge. Salzburg und Wien: Residenz 1990, S.40-43, hier S. 40. (dieser Abschnitt bezeichnet den Teil eines Vortrages an der Hochschule für Film und Fernsehen, München 1970). Hofmannsthal schreibt: „Deutsche tun sich viel auf die Tiefe zugute, die nur ein anderes Wort ist für nicht realisierte Form. Nach ihnen müsste uns die Natur ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel, herumgehen lassen.“: Buch der Freunde. GW Reden und Aufsätze 3, S. 275.

¹¹⁸⁰ Ebd.

¹¹⁸¹ Vgl. u. a. Abschnitt: 2.2.3 Potentieller Kadaver und poröses Ich, Abschnitt: 2.3.3.1

Blutvision und Abschnitt: 2.2.4 Leibhüllen und Totengespräche. Die Rede der stummen Dinge.

¹¹⁸² „Es ist wichtig zu erkennen, dass die Polarität von Oberfläche und Tiefe von gleicher Gestalt ist wie die Polarität von Innen und Außen. Wenn die Tiefe transparent wird, ist sie Oberfläche; wenn das Innen transparent wird, ist es nach außen gekehrt.“ Taylor, Mark C.: „Überlegungen zur Haut“. Übersetzt von Almut Carstens. In: Arch+, 129/130, Dezember 1995, S. 113. Zit. Nach: Architekturzentrum Wien (Hg.) Sturm der Ruhe. What is Architecture? Salzburg: Verlag Anton Pustet. 2001, S. 305.

¹¹⁸³ Hofmannsthal. König Kandaules. In: SW XVIII, S. 511. Vgl. Anm. 928.

¹¹⁸⁴ Hofmannsthal: Blicke auf Jean Paul (1913). In: GW Reden und Aufsätze I, S. 437.

sinnlicher Materialität eingetauscht wird, gerinnt sie zur Warenwelt der Form. Jenseits des Rituals als Form gibt es kein (diagrammatisches) „Geheimnis der Form“, das sich mit einem Sprachkörper verbinden könnte. Es gibt also jenseits des materiell greifbaren „Pneumas“ (Nitsch), beziehungsweise seiner immateriell vergeistigten Form einer „reinen Sensibilität“ (Klein), kein immanent Anderes: Es fehlt der zu erborgende symbolische Körper, beziehungsweise es mangelt an einer imaginären Dimension, über die ‚ein sich-selbst Berühren der Seele‘¹¹⁸⁵ möglich werden könnte.¹¹⁸⁶

Kleins wie Nitschs Arbeiten lassen sich als Versuch lesen, den Leib zu überwinden, um einen offenen, grenzenlosen Körper auferstehen zu lassen. Doch diese Sehnsucht nach Grenzenlosigkeit, nach „blutleuchtender Offenheit“¹¹⁸⁷ oder ihrem strukturellen Äquivalent, nämlich postmortalen „pneumatischen Skulpturen“, kann leicht in eine Ästhetik des Grauens kippen¹¹⁸⁸, die einer mystisch-tyrannischen Eugenik Vorschub leistet.¹¹⁸⁹ Insofern wäre sie nichts weiter als ein Bio-Macht-Verstärker.

Dies ist ein Aspekt, der bereits bei Hofmannsthal erkennbar ist. Denn die Atemperformanzen Hofmannsthals als die künstliche Setzung eines Ursprungs im Gedicht sind als Versuch zu lesen, den Tod zu einer wiederholbaren Intensitätswelle des Ich umzudeuten.¹¹⁹⁰ In dem

¹¹⁸⁵ Derridas Bemerkungen zum „Berühren“ im Hinblick auf Hofmannsthal, siehe Anm. 1066.

¹¹⁸⁶ Bei den Anthropometrien Kleins kann sich zwar der Betrachter den Abdruck erborgen, der dahinter stehende (Frauen)körper ist aber nie (sprachliches) Symbol geworden. Ähnlich in *Le Vide*, wo ich mir zwar selbst Träger werde, dieser Prozess aber immer über den „reellen“ Raum, nicht über eine weitere Ebene abläuft, wie zum Beispiel bei Acconci, der sprachliche Imperative einfügt und außerdem eine symbolische Ebene über seine spielerische Präsenz ins Werk setzt.

¹¹⁸⁷ Nitsch im Manifest *die blutorgel* (4. Juni 1962), das man als direkte Aneignung der Opferszene aus dem *Gespräch über Gedichte* lesen kann: „ich nehme durch meine kunstproduktion (form der seinsmystik) das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer-hysterie auf mich, damit IHR EUCH [Herv. d. Orig.] den befleckten, schamlosen abstieg ins extrem erspart. Ich bin der ausdruck der gesamten schöpfung. Ich habe mich in ihr aufgelöst und mich mit ihr identifiziert. Alle qual und wollust, vermischt zu einem einzigen, entäusserten rauschzustand, wird mich und damit EUCH [Herv.d. Orig.] durchdringen.“ Nitsch, Hermann: *Das O. M. Theater*. In: Ders.: *Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste Aufsätze Vorträge Salzburg und Wien: Residenz 1990*, S. 8-14, hier S. 8 (diese Passage wird zugleich zit. in: *Spera/Nitsch: Hermann Nitsch*, S. 88.)

¹¹⁸⁸ Beziehungsweise in ein Grauen der Indifferenz. In diesem Zusammenhang sind gerade die Bezüge zwischen Hermann Nitsch und Stefan George interessant, wie sie Brigitte Borchhardt-Birbaumer herausarbeitet. Siehe: Brigitte Borchhardt-Birbaumer: *Die Wiederkehr des Rituals im Werk von Hermann Nitsch*. In: Michael Ley und Leander Kaiser (Hg.): *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*. München: Fink. 2004. S. 109-117. Zu weiteren Quellen besonders: Ekkehard Stärk: *Hermann Nitsch OMT und die „Hysterie der Griechen“*. Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900. München 1987. Hofmannsthal notiert sich interessanterweise: „Indifferenz ist anfangender Haß (Baader)“: Aufzeichnung aus dem Jahre 1923 In: *GW Reden und Aufsätze 3*, S. 570.

¹¹⁸⁹ Nitsch setzt meines Erachtens eben keine Bewältigungsimpulse, wie Erika Fischer Lichte annimmt: „Das theatralische Opfer. Zum Funktionswandel von Theater im 20. Jh. In: *NZZ Nr. 129 vom 7/8.6.1997*, S. 51.

¹¹⁹⁰ „Alle Trugbilder stiegen an die Oberfläche und bilden diese bewegliche Gestalt auf dem Kamm der Intensitätswellen, intensives Phantasma“: Deleuze, Gilles: *Klossowski oder die Körper-Sprache* (1969). In: Ders. *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ⁴2003. S. 341-364, hier: S. 360.

gleichen Maße, wie versucht wird, den Tod zu erhalten, wird er ideell überwunden.¹¹⁹¹ Darin liegt ein Teil der subtilen Affirmation von Gewalt der Ästhetik des Hauchs. Das pneumatische Kunstwerk zelebriert gerne einen ‚Totentanz‘ auf der ‚Schädelstätte des Geistes‘. Erst hieraus schäumt ihm, anders als bei Hegel, seine Unendlichkeit‘, aber aus einem ertöteten ‚Seelenreich‘.¹¹⁹² Darum kann an dieser Stelle das Werk zu einer ‚Feier des anästhetisierten Tötens‘ werden, wie sie ein Kritiker der FAZ bei Nitsch vor sich gehen sieht:

Ob nun geplant oder nicht: Das blutige Orgientheater ist zu Esoterik geronnen. Die vom Guru minutiös festgelegten Rituale sind Gesetze geworden, welche die über das Internet kommunizierende Gemeinde in den Spielen genau befolgt. Die Kunstfreiheit deckt eine Religion. Aber was ist das für eine Religion?! Sie feiert in abschreckender Ernsthaftigkeit das nackte Leben im Moment seines Aushauchens, eine Feier des anästhetisierten Tötens. Gefesselt erwarten die Darsteller die Vergewaltigung durch den Tod. Mit Schöpfung hat das – alles Brahma-Vishnu-Shiwa-Geraune beiseite – nur im Negativen zu tun: Es geht um Antischöpfung, Auflösung des Kreatürlichen in Material, die Apokalypse als Eigenwert. Dahinter steht eine unendliche Hybris.¹¹⁹³

Es geht um das ‚nackte Leben‘ des ‚Homo sacer‘ im Sinne Agambens. In dieser ‚Apokalypse als Eigenwert‘¹¹⁹⁴ ist im Grunde nur eine ‚Parodie der Erlösung‘¹¹⁹⁵ möglich.¹¹⁹⁶ Die jedoch kann innerhalb des manipulativen Konzepts, das sich dem Dialog

¹¹⁹¹ Dies strebt Nitsch explizit an. So schreibt er „wir reißen sado-masochistische daseins-bezüge aus ihrer unbewusstheit und bringen sie offen in kunst umgesetzt zur schau. Das mythische gleichnis von tod, opfer, auferstehung und erlösung durchzieht das o.m. theater gewissermassen als leitmotiv und ist abbild des menschlichen (erlösung-)wunsches nach überwindung des todes und seelischer reinigung. OPFER und AUFERSTEHUNG. [Herv. d. Orig.]“ Nitsch, Hermann: Das O. M. Theater (1962) S. 13. siehe Anm. 1187.

¹¹⁹² Hegel beendet seine *Phänomenologie* mit einer leichten Umformulierung von Schillers Gedicht *Die Freundschaft*: „beyde zusammen [die Geschichte und die Wissenschaft des erscheinenden Wissens, Anm. R.S.], die begriffne Geschichte, bilden die Erinnerung und die Schädelstätte des absoluten Geistes, die Wirklichkeit, Wahrheit und Gewißheit seines Throns, ohne den er das leblose Einsame wäre; nur – /Aus dem Kelche dieses Geisterreiches/schäumt ihm seine Unendlichkeit.“: Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: GW (Hg.): *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften*. Bd. 9: (Hg.): Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg: Felix Meiner 1980, S. 765. Bei Schiller steht anstelle von „Geisterreich“ „Seelenreich“. Diese entscheidende Änderung Hegels, versucht Hofmannsthal konzeptuell wieder rückgängig zu machen.

¹¹⁹³ Jungen, Oliver: Aktionskünstler Nitsch. Apokalypse vorgestern. Fertig, wegputzen: Der Wiener Daueraktionist Hermann Nitsch betreibt seine blutrünstigen Schlachtspiele und deren Verwertung immer noch. Für manche sind sie zur Religion geworden. Eine Pilgerfahrt nach Prinzendorf. In: FAZ vom 13.05.2008. abrufbar unter: <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EC410F72998A041AAB2A52502970AC896~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (15.08.2010).

¹¹⁹⁴ Ebd.

¹¹⁹⁵ Zu diesem Schluss kommt Martin Hielscher in seiner Analyse aktueller Gegenwartsliteratur, die sich in weiten Teilen allerdings auf die Gegenwartskunst ausdehnen lässt: Hielscher, Martin: Mehr Wumms. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 13.08.2010. abrufbar unter: <http://sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-unterhaltung-mehr-wumms-1.987808> (14.08.2010).

¹¹⁹⁶ „Der bekannteste kunsttheoretische Reflex zur Ein- und Heimholung Nitschs besteht in der Zuschreibung eines kritischen Potentials. Kann man seine Schlachthauskunst nicht mit Lyotards radikaler, von Agamben später austheoretisierter Formulierung zusammenbringen, wonach die Blut-und-Boden-Orgie der Nationalsozialisten in die Absurdität einer Welt geführt hat, in der nur noch „Blut und Scheiße“ existieren? Man kann es nicht.“: Oliver Jungen: Apokalypse vorgestern. FAZ vom 13.05.2008 (vgl. Anm. 1193).

verwehrt, nicht erzeugt werden. Anstelle der ästhetischen Ereignisse im Text vollziehen sich bei Nitsch die Ereignisphantasmen in einer ritualisierten Realität.

Es bleibt dann nur eine Erlösungssehnsucht, wie sie - und hier zeigt sich besonders die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Nitsch und Klein - letzterer in der Verbrennung seiner Blutanthropometrien zelebriert.

Die rituelle Vernichtung solcher Körperausdrücke des Inneren, Blutigen, wie sie Klein vornimmt, lässt sich mit Hofmannsthal allerdings nicht nur als Abwehrreaktion gegenüber dem Abjekten verstehen¹¹⁹⁷. Im Licht des *Gesprächs über Gedichte* werden die Aktionen beider Künstler als private Inszenierung von „stirb und werde“ lesbar, gemäß der Aussage Kleins: „Meine Bilder sind die Asche meiner Kunst“¹¹⁹⁸.

Meine Bilder stellen poetische Ereignisse dar, oder vielmehr sind sie die reglosen, stummen und statischen Zeugen jener Essenz von Bewegung und freiem Leben, welche die Flamme der Poesie im Augenblick des Malens ist!¹¹⁹⁹

Gleichzeitig entbindet auch diese Aktion den Zuschauer oder die Nachwelt jeden Dialogs. Es bleibt ein selbstbezügliches Spiel eines Künstlers, der den Rezipienten, vor allem als Konsumenten des Erhabenen braucht, als Gefolgsmann, nicht aber eine schöpferische Lust an sein Gegenüber weiterreicht.

Ein wichtiges Ergebnis der Analyse des *Gesprächs* ist für mich die Notwendigkeit, die Verführungsgewalt solcher Werke zu beobachten und zwar unter der Fragestellung, wie der „Urteilsprozess“ dem Kunstwerk gegenüber gesteuert wird.

Wer also in diese ideellen „pneumatischen Skulpturen“ geht, seien es die „Wunden“ Nitschs, oder das „blaue Blut“ Kleins, der bekanntlich behauptete: „Das Blut der Sensibilität ist Blau“ und so die „Atmosphäre des Adels“ heraufbeschwor, die bereits Hofmannsthal so am Herzen lag, sollte sich mit Schlingensiefel fragen, welche „Sterbeurkunden“ er genau bezeugt:

Beuys funktioniert nur noch in Darmstadt, hat man mir gesagt. Was soll das ? Wenn Nitsch nicht im Museum funktioniert, sondern nur noch im Guggenheim, dann würde ich mich eher fragen, was denn ein Museum ist. Was ist aus dem denn geworden? [...]Die Biomasse der

¹¹⁹⁷ „Sobald seine Sprache eine materielle Realität annahm, wurde Klein mit den realen Konsequenzen seiner Prophezeiungen vom anthropophagen Zeitalter, dem Vampirismus und der Zerstörung der körperlichen Form konfrontiert. Nur durch das Verbrennen der Bilder konnte Klein die morbiden Implikationen eines blutigen Leichentuches abwehren.“ Root, Nicole: Kostbare Flüssigkeiten. In: Kat. d. Ausst.: Yves Klein (Hg.): Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, 2004. S. 141-145. Hier: S. 145. Yves Klein selbst bemerkt: „Ich verabscheue Künstler, die sich selbst in ihren Bildern entleeren, wie es heute so oft der Fall ist. Morbidität! Statt an Schönheit zu denken, an das Gute und die Wahrheit, erbrechen, ejakulieren, spucken sie all ihre schrecklichen, ärmlichen und ansteckenden Komplexe in Ihre Bilder, als wollten sie sich selbst befreien und anderen, ihren „Lesern“, all ihre Last und fehlgeschlagenen Reue aufbürden.“ Yves Klein: „L’aventure monochrome“ In: *Le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*. (Hg.): Maire-Anne Sichère und Didier Semin, Paris. 2003. S. 240-241.

¹¹⁹⁸ Yves Klein, „L’aventure monochrome“, in: Ders. *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, (Hg.): Marie Anne Sichère und Didier Semin Paris 2003, S. 230 .

¹¹⁹⁹ Ebd.

Bewohner der Erde beträgt nur 0,0075 Prozent der Gesamtmasse. Was regt ihr euch also auf? Geht in eure Wunden! Besucht diese Ausstellung! Es gibt immer bessere, klar. Na und. Vergesst den Meta- und Esokram! Geht in die Skulpturen, denn ihr seid ein Teil davon. Und wenn ihr glaubt, das ist ein Manifest, dann schickt mir eure Sterbeurkunden.¹²⁰⁰

Zwar lässt sich generalisieren: „The virtue of pneumatics is to bear the shadow of euphoria;“¹²⁰¹ doch hinter diesem Schatten der Euphorie lauern die Schrecken posthumanen Körperdesigns, wie sie besonders neuere Arbeiten zum Thema machen.

So beispielsweise die Mexikanerin Teresa Margolles mit *En el aire* (2004), in der sie die Besucher in eine Art Waschküche führt, die mit Dampf gefüllt ist, der - so wird zumindest behauptet - von Wasser stammt, mit dem zuvor Leichen des Drogenkrieges gewaschen wurden. Holger Liebs zieht in der Süddeutschen Zeitung daraus das Fazit:

Die "Body Art" von heute dagegen arbeitet raffinierter, aber auch zynischer - sie hat ihre Lektion posthumanen Körperdesigns gelernt. Nicht der Künstler selbst lässt seinen Körper zum Schlachtfeld werden - er trägt die realen Schlachtfelder ins Museum. Vor Kitsch und Pathos ist jedoch bisweilen auch diese neue Körperkunst nicht gefeit.¹²⁰²

4.5.2.3. Hofmannsthals Hauchdialog als Chance für eine ästhetische Kritik der Moderne

Wendet man Schlingensiefs Aufruf „Geht in Eure Wunden!“ auf die „Ästhetik des Hauchs“ an, so zeigt sich, dass bei Hofmannsthal, anders als bei Nitsch und Klein, ein reziproker Vorgang stattfindet, der dazu auffordert, reale Schlachtfelder jenseits des Museums über eine künstlerische Dimension wahrzunehmen.

¹²⁰⁰ Schlingensief, Christoph: „Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!“: In: Süddeutsche Zeitung vom 30.11.2006.

Abrufbar unter: <http://sueddeutsche.de/kultur/umstrittene-aktionskunst-von-hermann-nitsch-rasierklingen-raus-schmerzbekenntnis-1.801854> (10.02.2010).

¹²⁰¹ Dessauce: On Pneumatic Apparitions, S. 25.

¹²⁰² Liebs, Holger: Der menschliche Körper in der Kunst Die Nackten und die Chaoten. In: Süddeutsche Zeitung vom 12.03.2004. Abrufbar unter: <http://sueddeutsche.de/kultur/der-menschliche-koerper-in-der-kunst-die-nackten-und-die-chaoten-1.415429> (13.10.2009).

Eine weitere Kritik, allerdings ohne Angabe des Autors in der FAZ lautet: „Wieder unten im großen Saal, treiben den verstörten Besucher unpassend pragmatische Fragen um: wie viele Liter Leichenwasser etwa in die Reservoirs der Seifenblasenmaschinen gefüllt werden müssen, die immerhin bis Mitte August fast täglich ihre Blasen in den Raum pumpen, und woher diese Mengen kommen und ob es wirklich Wasser aus Leichenhäusern ist. Eines macht die Ausstellung in jedem Fall deutlich: Nie war der Behauptungscharakter von Kunst, das Zusatzwissen im Hinterkopf und der Glaube an diese Information für die unmittelbare Wirkung eines Kunstwerkes so wichtig wie hier.“: Text: FAZ: Die Schönen und die Leichen.Teresa Margolles ist eine der umstrittensten und meistdiskutierten Künstlerinnen der Gegenwart. In ihren Werken konfrontiert sie die Betrachter auf schockierende, auch ekelhafte Weise mit dem Tod.“ vom 25.05.2004, Nr. 120, Seite 41.

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EB54B498EB9F84B9A862FD33E82D3C136~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (23.08.2010).

Singuläre Verknüpfungen des Werks mit ‚seinem‘ Leser müssen herstellbar werden, wie sie Hofmannsthal in der Metapher des Wurzelgeflechts und auch in Referenz zu Hamanns Sprachdenken beschreibt. Erst diese ‚Luftwurzeln‘ sind es, die die Kunst im Leben des Rezipienten atmen lässt.

Bei Hofmannsthal ist dabei das Entscheidende, dass die ästhetische Rezeption rhythmisiert wird: Sie entsteht im Wechsel von „Pressen“ und „Entlassen“, von der dem zu opfernden Material inhärenten Spannung und dem entspannenden Stich. Der Hauch fordert nicht nur auf, ‚in die Wunde zu gehen‘, sondern als Akteur selbst symbolische Wunden zu schlagen. Der Rezipient ist sowohl ein Opfer des Anhauchs der in das Werk gesetzten ‚Atemperformanz‘, wie ein Opfernder innerer Regungen, ein Dichter seiner sensitiven Wahrnehmung; ist „Herr“ und „Knecht“ im Zeichen des Werks.

Der Opferakt vollzieht sich in einer doppelten Bewegung in Form einer Lemniskate:¹²⁰³ Den einen Fokus bildet das intime, interpersonale Geschehen in der ‚Höhle des Selbst‘, den anderen das ‚Kelterfest‘. Die Atemperformanz im Text als Lemniskatenlenker erhält ein Moment der Alterität, das im Kelterfest allein vernichtet würde.

Hier liegt die zentrale Differenz zu Bataille, dessen ‚leuchtende Liebe‘ zur ‚Leere‘, (ähnlich wie die Yves Kleins) den ‚lachenden Tod‘ verklärt, um mit Hilfe seiner Maske eine Explosion aller Strukturen und Ich-Räume zu erreichen.¹²⁰⁴

Über das spezifische Symbol Hofmannsthals bleibt dagegen ein Organ und damit zugleich ein ‚geschützter Raum‘ erhalten. Es wird zur Pore in der Haut des Textes. In der hypnotischen Suggestion des Symbols wird die Empfindung der Organe möglich, ohne eine Auflösung des Leibes im Wirbel der Leere. Das ‚poröse Ich‘ empfindet einerseits den organischen Sprachleib und eröffnet sich andererseits darin einen Schutzraum als Introversion des Selbst und ‚Spektrenspiel‘ seines ‚fibrischen Körpers‘. In der poetischen Reflexion als Atemprozess versucht Hofmannsthals ‚konservative Revolution‘ Humanität zu bewahren. Im ‚Asyl‘ der Dichtung kann das Selbst gegen sich und sein Anderes/seine Anderen wüten ohne zu zerfließen.

Dieses Asyl bewahrt das Perisoma des Rezipienten im Atemraum vor der inhumanen Destruktion im Fluxus totalitärer Orgien. In diesem Moment des Bergens liegt ein Prüfstein für die humanen oder totalitären Prozesse in der Atemperformance: Ein Moment der ‚Achtung‘ (Kant) für den Rezipienten möchte die Ästhetik Hofmannsthals immer bewahren.

¹²⁰³ Vergleich Abschnitt 1.1 Aus Hindernissen Belebung: Dialogisch entdichtende Iterationen.

¹²⁰⁴ Wenn Yves Klein einige seiner Anthropometrien, wie etwa *La grande Anthropométrie bleue (ANT 105)* ca. 1960, „Batailles“ nennt, so könnte damit nicht nur die Schlacht gemeint sein, sondern es sich zudem um eine Anspielung auf den Autoren handeln.

Die Bewegung des Symbols konstituiert im Medium der Sprache ein der Sprache widerständiges Moment, das Symbol wird Hemmnis und Öffnung zur Person. Dichter und Leser werden zu Atem-Tänzern in der Form des Textes, die aus dem Text herausführt, aber zur Person zurück.

Im Nachvollzug der in den Text gesetzten Opferbewegung wird ins Positive gewendet etwas möglich, was man vielleicht spielerisch mit André Lepecki einen „advent of neo-conceptual-post-choreographic-improvisationalism“¹²⁰⁵ nennen könnte.

Hierin liegt der Metabolismus von Hofmannsthals Kunst: Das „Punctum“¹²⁰⁶ des Kunstwerkes kann immer erst im Moment der Rezeption stattfinden, nämlich in einem mimetischen Nachvollzug des verborgenen Atmungsereignisses.

Der Hauchpoetik Hofmannsthals geht es vor allem um die Wahrnehmung des Minimalen, des Umweltlichen, des scheinbar Bedeutungslosen und Selbstverständlichen – hierin liegt ein wesentlicher zukunftsweisender Aspekt seiner Ästhetik. Das Alltägliche des Atmens, das dem Bewusstsein entschwunden zu sein scheint, gewinnt eine neue Aufmerksamkeit.

So sehr die Ästhetik Hofmannsthals dem Mythos verpflichtet bleibt, so sehr liegt in ihr das Potential zu einer kritischen Hinterfragung dessen verborgen, was Jonathan Meese „Realitätsperversität“¹²⁰⁷ nennt.

Denn nicht nur kann die Rede vom Hauch in ihrer Angebundenheit an eine organozistische Weltansicht totalitäre Strukturen decken, sondern es gilt auch: Wenn Pathosstrukturen überwunden werden sollen, brauchen sie ästhetisch-sprachliche Entladungsräume, die nicht in der Realität aufgehen, sondern Differenzen bewahren, die zugleich eine Dimension der Kritik möglich werden lassen.

Anlässlich seiner Bühnenbildentwürfe für die 2010 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführte Oper *Dionysos* von Wolfgang Rihm erklärt Jonathan Meese:

Frage: Anderes Stichwort: Mythos, ist ein zentrales Thema bei diesen Festspielen...

JM: Jeder Mythos soll weg!

Frage: Ausgerechnet Jonathan Meese verdammt den Mythos?

JM: Ja, das ist immer das Missverständnis. Ich bin dafür, dass jeder Mythos wegkommt. Mythen braucht man nicht mehr, außer vielleicht auf Kinderhörspielkassetten. Das Pathos muss weg. Ich wurde da immer komplett missverstanden: Es ging immer

¹²⁰⁵ Lepecki, André: Given Premise: The Future will be confusing. Predicting Dance/Performance. Work-through in four Steps. In: Sigrid Gareis (Hg.): Ungerufen. Uncalled. Berlin: Theater der Zeit. 2009, S. S. 343.

¹²⁰⁶ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 121. Titel der Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris: Éditions de L'Étoile, Gallimard/Le Seuil. 1980, siehe auch Anm. 437.

¹²⁰⁷ Jonathan Meese im Interview mit Peter Richter zu: Wolfgang Rihm. Dionysos. In: Broschüre der Salzburger Festspiele. (Hg.): Salzburger Nachrichten. Redaktionsschluss 22.3.2010. S. 3. abrufbar unter: <http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/media/pdf/Sommer2010.pdf>

darum, das Pathos zu überwinden, indem man es so inflationär behandelt. Mythos gehört für mich ganz klar ins Gestern, ins Märchen, von mir aus auf die Bühne. Aber wer sich in der Realität auf einen Mythos beruft, der ist verrückt! Realitätspervers!¹²⁰⁸

Gerade an Orten totaler Überfrachtung, im Musikfernsehen, auf Youtube oder anderen Musikkkanälen, aber auch in der Werbung taucht das Thema des Hauchs, des Sauerstoffs und der Atmung immer wieder auf. In einer „Diktatur der Wunden“ angesichts immer neu miteinander konkurrierender Schockeffekte findet sich in den neuen Medien eine zu Hofmannsthal erstaunlich ähnliche ‚Ästhetik des Hauchs‘.

4.5.3. Breathe the pressure: Psychosomatic addict, insane. Walter Stern und The Prodigy. Eine postmoderne Perspektive

Gerade die künstlerischen Strategien in primär kommerziell angebundenen Medien sind im Hinblick auf die dort in den letzten Jahren verstärkt auftauchende Atemthematik aus der über Hofmannsthal erarbeiteten Perspektive und ihren patriarchalen Herrschaftsgesten interessant. Um die Frage nach den Möglichkeiten der Atmung angesichts beklemmender Wahnvorstellungen an den Grenzen des Leibes kreist das 1997 als Best Video mit dem MTV Europe Movie Award ausgezeichnete Musikvideo Walter Sterns zu dem Prodigy Hit *Breathe*.¹²⁰⁹ Der Clip hat bis heute mehr als 7,8 Millionen Klicks auf Youtube zu verzeichnen, also eine große Breitenwirkung erreicht. Die Atemperformance scheint als ‚Poetik des Hauchs‘ in den privaten Raum zurückgekehrt.

Dargestellt wird eine beklemmende Innensicht. Es handelt sich um ein Setting, das mit einer sadomasochistischen Ästhetik spielt, während es zugleich aus dem „Primitivismus“ bekannte Darstellungsformen aufgreift. In den nach außen projizierten Räumen des Psychischen stehen sich ein weißer Sänger im „Punker“-Outfit (Keith Flint) und ein in Stereotypen des „tierischen“ Schwarzen maskierter Counterpart (Maxim Reality) gegenüber, getrennt durch zwei Räume, in die der Zuschauer simultan hineinschauen kann und die durch ein in die Wand gerissenes Loch verbunden sind. Die Ikonographie der filmischen Umsetzung von *Breathe* weist direkte Parallelen zu Hofmannsthals Opfergleichnis vom Symbol auf. Bei Stern wie bei Hofmannsthal wird der Atem zum Ventil aus erdrückenden Räumen der Macht, aber auch zu einem Instrument der Manipulation.

¹²⁰⁸ Ebd.

¹²⁰⁹ Stern selbst hat nicht nur für *Breathe*, sondern für eine Vielzahl anderer Musikvideos aber auch für Werbevideos renommierte Preise gewonnen, wie etwa einen Goldenen Löwen für die VW Werbung *Heaven* in Cannes 2000.

Alle ‚Mitspieler‘ agieren als ‚psychosomatic addict, insane‘, so eine immer wieder gerufene Liedzeile: Eben dies war ja auch Hofmannsthals idealer Opfernder, nämlich Dichter wie Leser, dessen Sucht nach dem Leseerlebnis im Grunde eine Sucht ist nach immer neuen Erkundungen der ‚Landschaften der Seele‘ als ‚autoskope Halluzinationen‘. Auch bei Stern bleibt es offen, wer Opfer und Opfernder ist: Während der Sänger ‚Maxim Reality‘ in der Maske eines Raubtiers ein ‚Breathe with me‘ in den angrenzenden Raum wirft und befiehlt: ‚Inhale, inhale you’re the victim‘, dreht sich die andere Figur (Keith Flint) im Kreis.¹²¹⁰ Ob ihr ein: ‚Breathe the pressure‘ gelingt, bleibt offen.¹²¹¹ Einem Ertasten des ‚utopischen Körpers‘, wie es Hofmannsthal visioniert, verschließt sich die Bildwelt Sterns. Die Berührungsversuche zwischen den Protagonisten mißlingen. ‚Come play my game I’ll test ya‘, so die zweite Zeile des Refrains, scheint die Aufforderung zu einem ‚Endspiel‘.¹²¹² *Breathe* findet auf bildlicher Ebene keinen Ausweg aus der dem ‚doppelten Dunkel‘¹²¹³ von Selbst und Fremdem, also den autoskopischen Halluzinationserscheinungen des jeweils Anderen, von ‚Opfer‘ und ‚Opferndem‘. Der ‚Test‘ misslingt.

Doch eben hier liegt die spannende Dimension dieses Videos von Stern: Genau weil die visuelle Semantik das Breathe-Spiel nicht auflöst, kann die Musik zum Akteur werden, ihre ‚Atemperformance‘ voll ausspielen. Die strikt gewahrte Differenz eröffnet ein Spiel auditiver und visueller Bio-Sphären. Stern verschränkt beide Medien zu einer *concordia discors*, also der Grundfigur, die sich bei Hofmannsthal im Hinblick auf die Atem-Thematik erkennen ließ. Der Drum ‘n’ Bass Track wird zur agierenden Instanz, die eine *infliction*¹²¹⁴ erzeugt und ‚verwundet‘.

”Fuel my fire” and “Breathe” exalt primal dynamic forces. Singer Keith Flint describes the Prodigy as “buzz music”; [...] While the music’s mode of construction is doubtless dreary, the end result represses the same Dionysian impulses as the Doors, Steppenwolf, the Stooges, the

¹²¹⁰ In einem sehr kurzen Interview zu dem Video erklärt Stern, dass es darum gegangen sei to „get as wild as possible“, und wie er den Effekt des Unheimlichen erzeugt habe, indem er zwei Kameras verwendet hätte, die „Keith“ und „Maxim“ in verschiedenen Geschwindigkeiten ununterbrochen verfolgt hätten („tracking“). „Using these two camera vehicles was nice in that you could bring Keith into the picture or move him out, by the same time the whole picture was moving ‘cause we were constantly tracking. And it mentally gave it the feeling that he was coming kind of into the lens, into people’s living rooms, so to say.” Interview mit Walter Stern abrufbar unter : <http://www.youtube.com/watch?v=Ait7kNPByzI> (18.11.2010).

¹²¹¹ Auf einer weiteren semantischen Ebene spielt das Video mit den Symbolen möglicher Kastrationsangst: Die erste Liedbrücke zeigt ein Schlafzimmer, dekoriert mit Tierfällen an den Wänden, eine Höhle des Selbst. Dem Bett entweicht ein Alligator. Zur zweiten ‚Liedbrücke‘ kriecht ein überdimensional großer Tausendfüßler über einen Stapel Bücher; ein nach oben quellender Abfluss.

¹²¹² Leider ist hier kein Platz auf Becketts ca 35 sec. Stück: *Breath* (1969) einzugehen. Hierzu existiert u.a. eine filmische Umsetzung aus dem Jahr 2000 von Damien Hirst. Abrufbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=sA6o6q5T-pU> (13.08.2010)

¹²¹³ Vgl. Abschnitt: 2.1.2 Der Meister als Vampir/ 2.1.3 Das doppelt Dämonische.

¹²¹⁴ So lautet das Tattoo des Sängers Flint, das besonders bei Min. 1:04 sichtbar wird.

Young Gods; and it sounds remarkably like rock music. This is Techno-Romanticism, and its motto could be Aleister Crowley's boast, "Our method is science, our aim is religion."¹²¹⁵

Eben in dieser pseudoreligiösen Funktion verstehen sich die Musiker von „The Prodigy“. Ihr „Techno-Romanticism“¹²¹⁶ öffnet den Körper, bringt ihn im wahrsten Sinne des Wortes zum ‚Re-sonieren‘ und zwar mit der „rohen Kraft“ der Beats. Stern schafft dem Sound zur Kraftfreisetzung einen Raum, der vom Bild ablenkt und dem „Schreien“ der Techno-„Opfer“ Resonanz verleiht. Hier zeigt sich die Parallele zu Hofmannsthals ‚Kelterfest‘. Keith Flint selbst spricht in einem Interview in dem Magazin „Spin“ aus dem Jahr 1997 von einem „Theater of Anger“¹²¹⁷, das „The Prodigy“ intendierten: „I wanted to hear the dumb aspects of the music“¹²¹⁸. Diese „dumb aspects“ geben einer „jilted generation“ – einer zur Seite geschobenen Generation - so der Titel eines anderen Albums, offensichtlich Kraft. Sie erzeugen jene ‚Siegerbiographien‘, die bereits Hofmannsthal erhofft. Diese ‚Traumsociety‘ der Raver, sucht ähnlich wie Hofmannsthals Traumgesellschaft in einer ästhetisierten Politik eine Exit-Strategie, die sich aber in der Anweisung: „inhale, exhale“ erschöpft. „Breathe“ wird Befehl und Hoffnungsträger einer „unsichtbar“ in virtuellen Netzen hängenden Generation, auf die vielleicht mehr als ein Jahrhundert später jene Stimmung wieder zutrifft, mit der Trakl seinen *Gesang zur Nacht* (1906) beginnen lässt:

Vom Schatten eines Hauchs geboren
Wir wandeln in Verlassenheit
Und sind im Ewigen verloren,
Gleich Opfern unwissend, wozu wir geweiht.¹²¹⁹

¹²¹⁵ Reynolds, Simon: Ecstasy is a Science: Techno-Romanticism. In: Karen Kelly und Evelyn McDonnell, (Hg.): Stars Don't Stand Still in the Sky. Music and Myth. New York: New York University Press (Dia Center for the Arts Discussions in Contemporary Culture series), S. 198-205. Hier: S. 205.

¹²¹⁶ Ebd.

¹²¹⁷ "It's easy to smirk at this theater of anger – of course it's an act. But it's not just an act. The cartoon of aggression that Prodigy unfurls onstage is simply a jacked-up version of the four personalities that ride in a crowded van from hotel to photoshoot to airport." Jeff Salamon: „It's only Rock'n'Roll but they like it. Dodging comedians and critics, balancing beats and haircuts, Prodigy crank up their electronic rage against the machine. In: Spin 9 (1997), S. 78.

¹²¹⁸ The Prodigy (Leeroy Thornhill, Liam Howlett, Keith „Maxim Reality“ Palmer, Keith Flint) im Interview mit Jeff Salamon. In: Spin 9 (1997), S. 76-84: „If you ask Howlett what sort of music he admires, he cites „the ones who produce the rawest and realest sounds – [...] I have a philosophy that our music works on a really dumb level, which is the level that most people understand.“ [...] Flint: “I've been screaming at people with my body- my body was always meant to be hugely vocal [...] My body was shouting at people when I was onstage, and now it's actually coming out of my mouth.“ Ebd., S. 84.

¹²¹⁹ Trakl, Georg: *Gesang zur Nacht*. In: Dichtungen und Briefe. (Hg.): Walther Killy und Hans Szklener. Salzburg: Otto Müller 1970, S. 133 – 137, hier: S. 133.

4.5.4. Bubbles... als Zeremonie der Leere

In mancher Hinsicht mag man jeden Youtube Klick auf *Breathe* als eine Suche nach dem Einatmen eines „mehr als Gegenwart“ einer stetig wachsenden Gruppe von „psychosomatic addict, insane“ werten. Die Zahl der Aufrufe wird zum Index einer wachsenden Masse „hibbeliger Elementarteilchen“, die schon lange in einem „Jenseits der Stille“ in „ständiger Erreichbarkeit“ leben.¹²²⁰ So beobachtet es Alex Rühle in einem Artikel „Über eine Generation Jugendlicher“, „die sich nicht mehr als „geschichtliche Wesen“ sehen, sondern „als punktuelle, augenblicksbezogenes Triebwesen.“¹²²¹

Es ist also vielleicht mehr als nur Zufall, dass ausgerechnet eine von Walter Sterns neueren Arbeiten *Bubbles* heißt, ein Werbefilm, den er knapp zehn Jahre nach *Breathe*, für Vodafone produziert hat.¹²²² Nun inszeniert er Sprechblasen, Atemperformanzen ohne Ordnung; eine kommerzielle „Zeremonie der Leere“. Den „Kokon aus Geplapper“, den laut der Kanadischen Soziologin Rhonda McEwan viele Jugendliche um sich gesponnen haben,¹²²³ stellt er aus und bewirbt ihn zugleich.

Was Hofmannsthal noch im Medium der Ästhetik probiert, nämlich eine Ausrichtung des ‚Nutzers‘ in der Chemotaxe (Schuler) der Dichtung, übernimmt hier also eine künstlerisch reflektierte Werbung, die den Konsumenten innerhalb der Moleküle ihrer Narrative ausrichtet;¹²²⁴ allerdings von Walter Stern aus in der spannenden Doppelvalenz einer Ausstellung dessen, was verkauft wird: „Heiße Luft“.

¹²²⁰ Rühle, Alex: Jenseits der Stille. Ständige Erreichbarkeit. In: Süddeutsche Zeitung vom 20.06.2009 abrufbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/staendige-erreichbarkeit-jenseits-der-stille-1.118258>. (21.06.2009).

¹²²¹ Rühle weist diese Formulierung Alexander Mitscherlich (1950) zu; ebd.

¹²²² *Bubbles* (2006): Credits: Agency: JWT London. Producer: Sarah Patterson. Creative Director: Ben Short. Production Company: Academy. Director: Walter Stern. http://www.academyfilms.com/flash/#/academy/commercials/walter_stern/ (10.07.2010).

¹²²³ s. Rühle, Alex: Jenseits der Stille. Ständige Erreichbarkeit. In: Süddeutsche Zeitung vom 20.06.2009 abrufbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/staendige-erreichbarkeit-jenseits-der-stille-1.118258> (21.06.2009).

¹²²⁴ So etwa auch ein Promo-Video für den Audi R8 V10 Spyder aus dem Jahr 2009, das auf Youtube mit dem Zusatz „Breathtaking“ zu finden ist: <http://www.youtube.com/watch?v=ecJzSjLkQ1c> (05.08.2010). Oder ein Spec, d.h. ein anonymer, nicht von Audi autorisierter Spot für den Audi A5, basierend auf einem älteren Spot für Citroën aus dem Jahr 2002 von Brian Baderman, bei denen es jeweils darum geht, dass das Auto so umweltfreundlich sei, dass man sich nicht mit den Abgasen umbringen könne. Zu dieser Diskussion siehe Autor „Dabitch“: Audi A5 "suicide ad" still touring the web. PS, it's still a spec ad and not real. Vom: 11.01.2010: <http://adland.tv/content/audi-a5-suicide-ad-still-touring-web-ps-its-still-spec-ad-and-not-real> (07.10.2010). Am 7.01.2010 schreibt „Dabitch“ noch einmal: Audi A5 Suicide vs Citroën Suicide by car: Carbon monoxide poisoning isn't what it used to be. <http://adland.tv/content/audi-a5-suicide-vs-citro-n-suicide-car-carbon-monoxide-poisoning-isnt-what-it-used-be> (07.10.2010).

Gerade zu einem Zeitpunkt, an dem eine steigende Anzahl von Usern offline Amputations- oder Unvollständigkeitsgefühle entwickeln, muss das ‚Blutdoping‘ einer ‚Poetik des Hauchs‘ besonders gut wirken. Dies sollte zugleich Grund zu einer sorgfältigen Beobachtung jeglicher Ergänzungsphänomene und Substitutionsmechanismen sein.¹²²⁵ Denn mit Hofmannsthal ließ sich zeigen, wie schnell die Feier des Hauchs zum realitätsvernichtenden Quietiv werden kann. Zugleich bietet seine ‚Ästhetik des Hauchs‘ ein Maß für die Balance zwischen der Orgie als Nichtung des Humanen und der Ekstase transzendenter Erfahrung, wodurch die in immer neuen Medienkonstellationen erwachende Faszination des Pneumatischen kritisch erfassbar wird.

Der ‚Zauberhauch‘¹²²⁶ wird in der Performance-Kunst zu einem Medium der Verführung; ‚Bubbles‘, zu Traumfluchten aus der Krisenrhetorik. Die ‚Traumsociety‘ Hofmannsthals ist einer ‚Bubblesociety‘ gewichen. Gerade darum bedarf es eines fortgesetzten *Gesprächs über Gedichte*. „Es handelt sich nicht darum, uns in der Sprache, sondern die Sprache in uns auszuprägen“¹²²⁷, nämlich als Sprachkritik.

Die Sprache „ist das große Werkzeug der Erkenntnis, sie ist das große Werkzeug der Verkennung. In ihren schwebenden Bildern verbirgt der Geist sich vor sich selber.“¹²²⁸

Nur in ihrem Atmen berührt die Seele sich selbst, wird Narciss zum neuen Actaion¹²²⁹ im „Mythos der Hauche“.¹²³⁰ Nur in ihren Gleichnissen unterliegt das ästhetische Phantasma einer fortwährenden Kritik seiner Atemperformance.

¹²²⁵ Wie zum Beispiel das, was Eric Schmidt, CEO von Google bei seiner Rede auf der IFA Berlin 2010 „Augmented Humanity“ genannt hat.

Siehe: <http://www.promeas.com/ifa-tv/webcasts2010/keynote5/index.html>

<http://techland.com/2010/09/07/eric-schmidt-on-the-future-of-android-google-tv-and-more/> (10.09.2010).

¹²²⁶ Goethe: Faust I. Zueignung, v. 8 In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 9.

¹²²⁷ „Es handelt sich nicht darum, uns in der Sprache, sondern die Sprache in uns auszuprägen“: Hofmannsthal: Aus einem ungedruckten Buch. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 309.

¹²²⁸ Hofmannsthal: Aufzeichnung 1896. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 413-414, hier S. 413.

¹²²⁹ Vgl. Hofmannsthal: Aufzeichnung 1897. In: GW Reden und Aufsätze 3, S. 422., siehe Anm. 918.

¹²³⁰ Deleuze, Gilles: Klossowski oder die Körper-Sprache (1969). In: Ders. Logik des Sinns. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 42003. S. 341-364, hier S. 359; siehe Anm. 1088.

Literaturverzeichnis

Zitierte Schriften und Ausgaben Hofmannsthals:

Hofmannsthal, Hugo von.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. (Hg.): Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Frankfurt a. M.: S. Fischer. 1975ff = SW.

Hofmannsthal, Hugo von.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. (Hg.): Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M.: Fischer 1979f. = GW.

Hofmannsthal, Hugo von.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. (Hg.): Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945 ff.

Hofmannsthal, Hugo von.: Ausgewählte Werke in zwei Bänden. (Hg.): Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer. 1957.

Hofmannsthal, Hugo von.: Goethes Opern und Singspiele. Einleitung zu: Goethes Sämtl. Werke. (Hg.): Curt Noch und Peter Wiegler. Berlin 1925 Bd. 8. Neugedruckt in: Hugo von Hofmannsthal: Die Berührung der Sphären. Berlin 1931, S.283-290.

Hofmannsthal, Hugo von.: Paracelsus und Dr. Schnitzler. (Hg.): Rudolf Hirsch In: Modern Austrian Literature 10 [3/4] (1977), S. 163-167.

Zitierte Briefwechsel:

Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890-1901. Berlin: Fischer 1935.

Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900-1909. Wien: Bermann-Fischer 1937.

Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian, Briefwechsel. (Hg.): Walter H. Perl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1968. = BW Andrian.

Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Oscar Bie. In: S. Fischer Almanach 87. Frankfurt a. M. 1973.

Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft (Hg.): Dora Freifrau von Bodenhausen Düsseldorf: Diederichs 1953.

Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal (Hg.): Robert Boehringer. Zweite ergänzte Auflage. München, Düsseldorf: Küpper. 1953. = BW George Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899 bis 1929 aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: Hofmannsthal Blätter 37/38 (1988), S.5-119.

Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg, Briefwechsel. (Hg.): Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1966. = BW Karg Bebenburg

Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898-1929. (Hg.): Hilde Burger: Frankfurt 1968.

Hugo von Hofmannsthal – Fritz Mauthner. Eingeleitet und Hrsg. von Martin Stern. In: Hofmannsthal-Blätter. 19/20 (1978) S. 21-37.

Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. (Hg.): Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1964. = BW Schnitzler.

Ergänzende Literatur:

Acconci, Vito/ Basta, Sarina/ Ricciardi, Garrett (Hg.): Vito Acconci. Diary of a Body. 1969-1973 Milano: Edizioni Charta 2006.

Acconci, Vito/Dworkin, Craig Douglas (Hg.): Language to Cover a Page. The Early Writings of Vito Acconci. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2006.

Acconci, Vito: Courtyard in the Wind. (Hg.): Heinz Schütz im Auftrag des Baureferates der Landeshauptstadt München. Ostfildern: Hatje Cantz. (Reihe Cantz) 2003.

Adorno, Theodor W.: George und Hofmannsthal. In: Walter Benjamin zum Gedächtnis von Max Horkheimer und Adorno (Hg.): Institut für Sozialforschung 1942. Nachdruck in: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1955, S. 232-283.

Agamben, Giorgio: Das Offene: Der Mensch und das Tier. Azephale. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2003 (es 2441), S. 14-17.

Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt a.M: Suhrkamp 2002 (Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche Bd. 16; es 2068).

Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1958, ³1963 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 57, 57a, 57b).

Anthologia Graeca (Hg.): Hermann Beckby. Griechisch-Deutsch. Buch V. München: Heimeran 1958, ²1966./ Griechische Anthologie: Anthologie lyrischer und epigrammatischer Dichtungen der alten Griechen. Unter Zugrundelegung der Friedrich Jacobs'schen Auswahl. (Hg.): Edmund Boesel. Leipzig o.J. (Hofm. Bib.).

Bacon, Franz : Neues Organon. Übersetzt, erläutert und mit einer Lebensbeschreibung des Verfassers versehen von J. H. von Kirchmann, Berlin: L. Heimann 1870.

Bacon, Franz: Novum Organum. (Hg.): Thomas Fowler. Oxford: Clarendon Press 1878.

Bacon, Franz: The Works of Francis Bacon. Essays or Counsels, Civil & Moral, with Other Writings. London: Newnes 1902 .

Badiou, Alain: Kleines Handbuch zur Inästhetik. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien: Turia und Kant 2001, ²2009.

Baehr, Hans Dieter/Kabelac, Stephan (Hg.): Thermodynamik. Berlin und Heidelberg: Springer. 2009.

Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen. Berlin: Fischer. 1904.

Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik. 1 (1890), S.13-15.

Banai, Nait: Gefährliche Abstraktion: Yves Klein in New York. 1961-1967. In: Kat. d. Ausst.: Yves Klein. Die blaue Revolution. 9. März -3.Juni 2007 Wien (Hg.) Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien: Springer. 2007, S. 179-186.

Banai, Nait: Vom Mythos der Objektivität zur Ordnung des Raums. Yves Kleins Abenteuer in der Leere. In: Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer. (Hg.): Yves Klein. Kat. d. Ausst.: Yves Klein. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. September 2004 - 9. Januar 2005 ; Guggenheim Museum Bilbao, 31. Januar - 2. Mai 2005 Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 15-29.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. Titel der Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard/Le Seuil 1980.

Baruzi, Joseph: La Volonté de Métamorphose. Paris: Grasset 1911.

Bataille, Georges: Œuvres complètes. 12 Bde Paris: Gallimard 1970-1988 (= O.C.).

Baudler, Georg: „Im Worte sehen“. Das Sprachdenken Johann Georg Hamanns. Bonn: Bouvier 1970. (Münchener philosophische Forschungen; 2).

Baudrillard, Jean: Utopia Deferred. Writings from Utopie (1967 - 1978). Übersetzt von: Stuart Kendall. New York, NY: Semiotext(e) 2006. (semitext(e) foreign agents series).

Baumann, Gerhart: Continuität in der Vergänglichkeit „... von nichts ausgeschlossen“: In: Hofmannsthal Jahrbuch 15 (2007), S. 223-239.

Baumann, Gerhart: Hugo von Hofmannsthal: „Elektra“. Das Drama der Konfiguration. In: Ders. (Hg.): Vereinigungen. Versuche neuerer Dichtung. München: Fink 1972, S. 75–114.

Baumann, Gerhart: Rudolf Kassner. Hugo von Hofmannsthal. Kreuzwege des Geistes. Rede zum 90. Geburtstag von Rudolf Kassner, gehalten am 30. Oktober 1963 im Palais Wilczek zu Wien. Stuttgart: W. Kohlhammer 1964.

Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München: Beck 1998.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. (Hg.): Dieter Wellershoff. Erster Band. Wiesbaden: Limes 1959, S. 494-532.

Berggruen, Oliver: Das Ritual und seine Auflösung in der Leere. In: Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, (Hg.): Yves Klein. Kat. d. Ausst.: Yves Klein. Schirn Kunsthalle

Frankfurt, 17. September 2004 - 9. Januar 2005 ; Guggenheim Museum Bilbao, 31. Januar - 2. Mai 2005. Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 109-115.

Bernecker, Roland: Acutezza. Überlegungen zu einem Sprachphänomen des Barock. In: Gabriele Berkenbusch, Christine Bierbach, Brigitte Schlieben-Lange (Hg.): Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Brigitte Schlieben-Lange zum 50. Geburtstag von ihren Schülerinnen und Schülern überreicht. Tübingen: Gunter Narr 1994, S.49-69.

Berthelot, Marcelin (Hg.): Collection des anciens alchimistes grecs. Paris: G. Steinheil 1888.
Blanchot, Maurice: Le rire des dieux. In: La Nouvelle Revue Française Juli (1965), S. 91-105.

Blum, Paul Richard: Giordano Bruno. München: Beck 1999. (Beck'sche Reihe; 551: Denker).

Böhme, Gernot: Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Bois, Yves-Alain: The Measurement Pieces. From Index to Implex. In: Lesley K. Baier (Hg.): Mel Bochner: Thought made visible. 1966-1973. New Haven 1995; Brüssel 1996; München 1996. New Haven: Yale University Art Gallery 1995.

Bois, Yves-Alain: Yves Kleins Aktualität. In: Kat. d. Ausst.: Yves Klein. Die blaue Revolution (Hg.): Museum Moderner Stiftung Ludwig Wien. Wien: Springer 2007, S. 102-118.

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Die Wiederkehr des Rituals im Werk von Hermann Nitsch. In: Michael Ley, Leander Kaiser (Hg.): Von der Romantik zur ästhetischen Religion. München: Fink 2004.

Böschstein, Bernhard: Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900. In: Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Band 2: Um 1900. München, Wien, u.a.: Ferdinand Schöningh: 1997, S. 111-123.

Böschstein, Bernhard: Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum Tod des Tizian. In: Wolfram Malte Fues, Wolfram Mauser (Hg.): Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Würzburg: Königshausen und Neumann. 1995, S. 277-287.

Braun, Christina von/ Wulf, Christoph (Hg.): Mythen des Bluts. New York, Frankfurt a. M.: Campus 2007.

Braun, Christina von: Nicht-Ich. Frankfurt a. M.: Neue Kritik. 1985.

Braungart, Wolfgang/ Fuchs, Gotthard/ Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Band II: Um 1900. München, Wien, u.a.: Ferdinand Schöningh 1997.

Braungart, Wolfgang: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen: Niemeyer 1997 (Communicatio; Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 15).

Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Weimar, Wien: Böhlau 2001.

Brod, Max: Franz Kafka als wegweisende Gestalt. St. Gallen: Tschudy 1951.

Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt a. M.: Fischer-Bücherei. 1966 (Fischer-Bücherei; 735; Doppelband).

Bruno, Giordano. Werke. (Hg.): Thomas Leinkauf, Sergius Koderer, u.a. Hamburg: Meiner 2005f.

Bruno, Giordano: Eroici furori oder Zwiegespräche vom Helden und Schwärmer. (Hg.): Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1898.

Bruno, Giordano: Opera latine conscripta. Jordani Bruni Nolani opera latine conscripta: drei Bände in acht Teilen. Faks.-Neudr. der Ausg. von Fiorentino, Tocco und anderen, Neapel und Florenz 1879 - 1891. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1962ff.

Bruno, Giordano: Opere italiane. Bd. 4: De gl'heroici furori. Faks.-Nachdruck der Ausgabe von 1585. (Hg.): Eugenio Canone. Florenz: Leo S. Olschki 1999.

Bruno, Giordano: Von dem Unendlichen, dem All und den Welten. Übersetzt und hrsg. von Ludwig Kuhlenbeck. Leipzig: Albert Warnecke 1893.

Bruno, Giordano: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Aus dem Italienischen übers. von Adolf Lasson. Mit einer Einleitung von Werner Beierwaltes. (Hg.): Paul Richard Blum. Hamburg: Meiner 1993.

Bruno, Giordano: Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. In: Friedrich Jacobi (Hg.):

Büchner, Georg: Werke und Briefe. Neue, durchgesehene Ausgabe. (Hg.): Fritz Bergemann, Frankfurt a.M.: Insel¹³1979.

Bürger, Peter: Die Souveränität und der Tod. Batailles Einspruch gegen Hegel. In: Andreas Hetzel und Peter Wiechens (Hg.): Georges Bataille – Vorreden zur Überschreitung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 29-40.

Cassirer, Ernst: Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin: Cassirer 1916.

Catana, Leo: The Concept of Contraction in Giordano Bruno's Philosophy. Aldershot: Ashgate Publishing 2005.

Cochetti, Stefano: Die Aporie des Heiligen. Der Opferbegriff bei Bataille und Girard. In: Andreas Hetzel, Peter Wiechens (Hg.): Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung Würzburg: Königshausen und Neumann 1999. S. 243-259.

Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink³2007.

Deleuze, Gilles: Klossowski oder die Körper-Sprache. In: Ders.: Logik des Sinns. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. (Edition Suhrkamp; 1707: Aesthetica), S. 341-363.

Derrida, Jacques: Berühren – Jean-Luc Nancy. Berlin: Brinkmann und Bose 2007.
Dessauce, Marc: On Pneumatic Apparitions. In: Marc Dessauce (Hg.): The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in 1968. New York: Architectural League of New York 1999.

Didi-Huberman, Georges: Ästhetische Immanenz. In: Bernd Hüppauf und Christoph Wulf (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink 2006 (Bild und Text), S. 65-79.

Didi-Huberman, Georges: Das hartnäckig Ungreifbare oder Die Kraft des Schattens bei Victor Hugo. In: Sabine Haupt und Ulrich Stadler (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich: Voldemeer 2006, S.267-287.

Didi-Huberman, Georges: Die doppelte Distanz. In: Ders.: „Was wir sehen blickt uns an“: Zur Metaphysik des Bildes. Aus dem Französischen übers. von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 1999. (Bild und Text), S. 135-158.

Dörr, Georg: Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und die Frankfurter Schule. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.

Dünzl, Franz: Pneuma. Funktionen des theologischen Begriffes in frühchristlicher Literatur. Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 30. Münster: Aschendorff 2000. (Zugl.: Regensburg, Univ., Habil.-Schr., 1998).

Ethells, Tim: „An Axe to Break the Frozen Sea.“ In: Sigrid Gareis und Krassimira Kruschkova (Hg.): Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft. Berlin: Theater der Zeit 2009. (Recherchen 68), S. 206-217.

Euripides: Tragödien. Bakchen. Übersetzt von Hans v. Arnim; bearbeitet von Siegfried Müller. Wiesbaden und Berlin: Vollmer. o. J.

Fellmann, Ferdinand: Die erotische Rechtfertigung der Welt. Aspekte der Lebensphilosophie um 1900. In: Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Band II: Um 1900. München, Wien u.a.: Ferdinand Schöningh 1997, S. 31-47.

Feuerbach, Ludwig: Gesammelte Werke (Hg.): W. Schuffenhauer. Bd. 9: Kleinere Schriften (1839-1846). Berlin: Akademie 1970.

Feuerbach, Ludwig: Sämtliche Werke. Bd 2: Philosophische Kritiken und Grundsätze. Leipzig: Wigand 1846.

Fiechtner, Helmut A. (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Wien: Humboldt 1949.

Fliess, Wilhelm: Vom Leben und vom Tod. Biologische Vorträge. Diederich. 1909

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit Berlin: Merve 1978

Foucault, Michel: Le corps utopique. Radio France vom 21.12. 1966 In: Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S.25-36; S. 55-65.

Foucault, Michel: Recht über den Tod und Macht zum Leben. In: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. (1976). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 (stb wissenschaft 716), S. 129-153.

Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernamentalität I. Vorlesung am Collège de France 1977–1978. (Hg.): Michel Sennelart. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 (stb wissenschaft 1808).

Frank, Claudine (Hg.): The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader. Durham und London: Duke University Press 2003.

Frohner, Adolf: Wieder Malerei. In: Kat. d. Ausst.: Adolf Frohner- Wieder Malerei. Harenberg City-Center Dortmund. 25.10.-12.12.1996. (Hg.): Adolf Frohner und Rudolf Burger Dortmund: Harenberg. 1996 S.82-95.

Gatti, Hilary: Giordano Bruno and Renaissance Science. Ithaca, NY u.a.: Cornell Univ. Press 2002.

George, Stefan: Gesamt-Ausgabe der Werke: Berlin: Georg Bondi. 1927ff.

Gilders, William K.: Blut, „Leben“ und Opferritual in der hebräischen Bibel. In: Christina von Braun, Christoph Wulf (Hg.): Mythen des Bluts. Frankfurt. New York: Campus 2007, S.31-42.

Girard, René: Der grundlegende Mord im Denken. In: Dietmar Kauper, Christoph Wulf (Hg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne. Bodenheim: Syndikat 1997, S. 255-275.

Goebbels, Joseph: Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. München: Eher/Zentralverl. d. NSDAP 1929.

Goethe, Johann Wolfgang v.: Goethe. Berliner Ausgabe. (Hg.): Siegfried Seidel. Berlin: Aufbau 1960 ff.

Goethe, Johann Wolfgang v.: Goethe. Weimarer Ausgabe. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Weimar 1887-1919. (Nd. München 1987).

Goethe, Johann Wolfgang v.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegener 1948 ff.

Goethe: Johann Wolfgang v.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. (Hg.): Karl Richter in Zusammenarbeit mit Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zinn. Taschenbuchausgabe. München: btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH. 2006 (= Münchner Ausgabe).

Gundolf, Friedrich: Goethe. Leipzig, Berlin: Bondi 1916.

Hage, Wolfgang: Das Christentum im frühen Mittelalter (476-1054). Vom Ende des weströmischen Reiches bis zum west-östlichen Schisma. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1993.

Hamann, Johann Georg: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. (Hg.): Josef Nadler. 6 Bde. Wien: Thomas-Morus Presse im Verlag Herder 1949ff.

Haupt, Sabine/ Stadler, Ulrich (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich: Voldemeer 2006.

Hearn, Lafcadio: Out of the East: Reveries and Studies in New Japan. Boston, New York: Houghton Mifflin 1895; London: Trench 1903.

Hebbel Friedrich: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. (Hg.): Richard Maria Werner. 12 Bde. Berlin: B. Behr's Verlag 1911 ff.

Hebbel, Friedrich: Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Mit einem Vorwort hrsg. von Felix Bamberg. 2. Bde. Berlin 1890/92.

Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke. 12 Bde. (Hg.): Emil Kuh. Hamburg: Hoffmann und Campe 1865.

Hebbel, Friedrich: Tagebücher. Mit einem Vorwort hrsg. von Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1885/87.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Gesammelte Werke. Hist.-Kritische Ausgabe (Hg.): Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Bd. 9: Phänomenologie des Geistes. (Hg.): Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg: Felix Meiner 1980.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979f. (Theorie-Werkausgabe). Bd. 3: Phänomenologie des Geistes, 1986.

Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1975ff.

Helmer, Judith / Malzacher, Florian (Hg.): Not Even a Game Anymore. Das Theater von Forced Entertainment – The Theatre of Forced Entertainment. Berlin: Alexander 2004.

Heumann, Konrad: „Stunde, Luft und Ort machen alles“ - Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten In: Hofmannsthal Jahrbuch 7 (1999), S. 233-289.

Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2003. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 416) [Zugl. Graz. Univ. Diss. 2001.]

Hirsch, Rudolf: Unbekannte Äußerungen Hofmannsthals zum „Turm“. In: Literatur und Kritik 135 (1979) S. 257-259.

Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart. Hamburg: Rowohlt 1957 (rde 51/52).

Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte. Hamburg: Rohwolt 1959 (rde 82/83).

Hofmann, Werner: Hans Makart. Das Erwachen zum Tode. In: Kat. d. Ausst.: Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Hamburger Kunsthalle vom 10. April - 31. Mai 1981 (Hg.): Werner Hofmann. München: Prestel 1981, S. 251-262.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Gedichte und Hyperion. (Hg.): Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Insel. 1999.

Holthusen, Hans Egon: Unter amerikanischen Intellektuellen. In: Ders.: Ja und Nein. Neue kritische Versuche. München: Piper 1954.

Hoppe, Walter/Lohmann, Wolfgang (Hg.): Biophysik. Berlin und Heidelberg²1982.

Hugo, Victor: „L'Archipel de la Manche“(1866) XIX, In: Œuvres complètes. Paris 1897. Band: “Roman III”. Dt.: “Der Archipel der Kanalinseln”, im Anhang zu: Victor Hugo: Die Arbeiter des Meeres, übers. und hrsg. von Rainer G. Schmidt. Hamburg: Achilla Presse 2003, S. 525-596.

Hüppauf, Bernd/ Wulf, Christoph (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink 2006. (Bild und Text), S. 65-79.

Jacobi, Friedrich Heinrich (Hg.): Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn: Neue vermehrte Ausgabe. Breslau: G. Löwe 1789.

Janowski, Bernd: Sühne als Heilsgeschehen. Studien zur Sühnetheologie der Priesterschrift und zur Wurzel KPR im Alten Orient und im Alten Testament. Neunkirchen-Vluyn : Neunkirchener Verlag 1982.

Jaspers, Karl: Chiffren der Transzendenz. (Hg.): Hans Saner. München: Piper 1970.

Jaspers, Karl: Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge. Zürich: Artemis 1950.

Jay, Martin: The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research, 1923-1950. Boston: Little; Brown 1973; Berkeley University of California Press 1996.

Jones, Amelia: Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities. In: Art History 17 (Dez. 1994), S. 546-584.

Kafka, Franz: Briefe 1902-1924. (Hg.): Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer 1975.

Kassner, Rudolf: Das inwendige Reich. Versuch einer Physiognomik der Ideen. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch 1953.

Kassner, Rudolf: Der Zauberer. Gespräch und Gleichnis. Erlenbach-Zürich und Stuttgart: Eugen Rentsch 1955.

Kassner, Rudolf: Sämtliche Werke (Hg.): Ernst Zinn. Pfullingen: Günther Neske 1969.

Kassner, Rudolf: Zahl und Gesicht. Leipzig: Insel 1919.

Keats, John: Life, Letters and Literary Remains of John Keats. (Hg.): Richard Monckton Milnes. 2 Bde. London: Edward Moxon 1848.

Klages Ludwig: Stefan George. Mit Bildnis. Zeichnung von Curt Stöving. Berlin: Georg Bondi 1902.

Klein, Yves: Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits. (Hg.): Marie-Anne Sichère, Didier Semin. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein 2001 (Marbacher Wissenschaftsgeschichte; 2) [zugl. Habil.Schrift Berlin Humboldt Univ. 1997].

Krauss, Rosalind: Notes on the Index. Seventies Art in America. Part I & II, In: October No. 3&4, Spring & Fall (1977), S. 68-81. Deutsch: Anmerkungen zum Index. Abgedruckt in: Kunst/Theorie im 20. Jh. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie. Manifeste Statements Interviews Band 2 (1940-1991). (Hg.): Charles Harrison, Paul Wood. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003, S. 1204-1205.

Krauss, Rosalind: Sense and Sensibility. Reflections on Post '60s Sculpture. In: Artforum Vol. 12 No. 3. (Nov. 1973) S. 43-53. Deutsch: Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur. Abgedruckt in: Gregor Stemmrich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden: Verlag der Kunst 1995. S.471-497.

Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press 1986. Deutsch: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf. Aus dem Amerikan. von Jörg Heininger. Amsterdam; Dresden: Verl. d. Kunst 2000 (Geschichte und Theorie der Fotografie; Bd.2).

Lacan, Jacques: Namen-des-Vaters. Übersetzt aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien: Turia und Kant 2005.

Landmann, Michael: Philosophische Anthropologie. Menschliche Selbstdeutung in Geschichte u. Gegenwart, Berlin u.a.: de Gruyter 1982.

Leisegang, Hans: Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistbegriffs der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1922. (Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für vergleichende Religionsgeschichte an der Universität Leipzig).

Lepecki, André: Given Premise: The Future Will Be Confusing. Predicting Dance/Performance. Work-through, in four Steps. In: Sigrid Gareis (Hg.): Ungerufen. Uncalled. Berlin: Theater der Zeit 2009. S. 341-345.

Lerberghe, Charles van: Entrevisions. Brüssel 1898.

Linker, Kate: Vito Acconci. New York: Rizzoli. 1994.

Lublinski, Samuel: Hugo von Hofmannsthal. In: Helmut A. Fiechtner, (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde. Wien: Humboldt. 1949, S. 305-308.

Lyotard François: Leçons. L'Analytique du sublime. Paris: Éditions Galilée 1991.

Maack, Ferdinand : Zweimal gestorben! Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert. Nach urkundlichen Quellen, mit literarischen Belegen und einer Abhandlung über vergangene und gegenwärtige Rosenkreuzerei. Leipzig 1912.

Maack, Ferdinand: Die heilige Mathesis. Beiträge zur Magie des Raumes und der Zahl. Leipzig: Talisverlag. 1924.

Maack, Ferdinand: Die Weisheit von der Weltkraft. Eine Dynamosophie. Leipzig: Weber. 1902.

Maack, Ferdinand: Elektrographie. Mit besonderer Berücksichtigung der Versuche Narkiewicz-Kodkos. In: Wissenschaftliche Zeitschrift für Okkultismus. Nr. 1 (Oktober 1898), S. 8-22; Nr. 2/3 (18. Februar 1899), S.89-99.

Maack, Ferdinand: Geeinigte Gegensätze. 2 Bde. Leipzig: Bacmeister 1894.

Maack, Ferdinand: Okkultismus. Zeltendorf bei Berlin: P. Zillmann 1898.

Maack, Ferdinand: Paracelsus. Wien: Manz 1903.

Maack, Ferdinand: Zur Einführung des Studiums des Hypnotismus und thierischen Magnetismus. Berlin: Hanser 1888.

Martens, Lorna: Kunst und Gewalt. Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik. In: Austriaca 37 (1993), S. 155-165.

Matussek, Peter: Intertextueller Totentanz. Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama „Der Tor und der Tod“. In : Hofmannsthal-Jahrbuch 7 (1999), S. 199-233.

Mauthner, Fritz: Sprache und Psychologie. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung. 1901; dritte um Zusätze verm. Aufl. Leipzig: Meiner 1923.

- Meese, Jonathan im Interview mit Peter Richter zu: Wolfgang Rihm. Dionysos. In: Broschüre der Salzburger Festspiele. (Hg): Salzburger Nachrichten. Redaktionsschluss 22.3.2010. S. 3. abrufbar unter: <http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/media/pdf/Sommer2010.pdf>
- Mersch, Dieter: Negative Präsenz. In: Arno Böhler, Susanne Granzer (Hg.): Ereignis Denken. TheatRealität - Performanz – Ereignis. Wien: Passagen 2009, S. 110-117.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Wilhelm Fink 2002.
- Migayrou, Frédéric: Architekturen des intensiven Körpers. In: Kat. d. Ausst.: Yves Klein. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. September 2004 - 9. Januar 2005; Guggenheim Museum Bilbao, 31. Januar - 2. Mai 2005 (Hg.): Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer: Ostfildern: Hatje Cantz 2004. S. 179-189.
- Moore, Walter J. (Hg.): Physikalische Chemie. 4. durchges., verb. Auflage, bearb. von Dieter O. Hummel unter Mitw. von G. Trafara und K. Holland. Berlin/New York: de Gruyter 1986.
- Mörke, Eduard (Hg.): Classische Blumenlese. Eine Auswahl von Hymnen, Oden, Liedern, Elegien, Idyllen, Gnomen und Epigrammen der Griechen und Römer nach den besten Verdeutschungen, theilweise neu bearbeitet mit Erklärungen für alle gebildeten Leser. Erstes Bändchen. Stuttgart 1840.
- Müller, Max: Râmakrishna. His life and sayings, London 1901.
- Nadler, Josef: Johann Georg Hamann. 1730-1788. Der Zeuge des Corpus mysticum. Salzburg: Otto Müller 1949.
- Nicolaus, Ute: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexion. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Nietzsche, Friedrich. Werke in drei Bänden. (Hg.): Karl Schlechta. München: Hanser 1956.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: de Gruyter 1967ff.
- Nitsch, Hermann / Spera, Danielle (Hg.): Hermann Nitsch. Leben und Arbeit. Aufgezeichnet von Danielle Spera. Wien: Brandstätter 2005.
- Nitsch, Hermann: Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste Aufsätze Vorträge. Salzburg und Wien: Residenz 1990.
- Ordine, Nuccio: Giordano Bruno and the Philosophy of the Ass. Übersetzt von Henryk Barański zusammen mit Arielle Saiber. New Haven: Yale University Press. 1996.
- Pannwitz, Rudolf: Hofmannsthal in unserer Zeit. In: Die Neue Rundschau 35 [1] (1924), S. 139-143.

Pape, Manfred: Aurea Catena Homeri. Die Borchhardt-Birbaumer Rosenkreuzer-Quelle der Allomatik in Hofmannsthals „Andreas“ in: DVjs 49 (1975), S. 680-693.

Pegatzky, Stefan: Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.

Poe, Adgar Ellan: The Works. (Hg.): John H. Ingram. Vol. I-IV. London: Ward, Lock, Bowden 1899 (Hofm. Bibl.)

Pöpperl, Christian: Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-Francois Lyotard. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.

Reid, James H: „Draußen sind wir zu finden...“ – The Development of a Hofmannsthal Symbol. In: German Life & Letters 27 [1-3] (1973/74), S. 35-51.

Reimann, Angelika/ Steiger, Robert (Hg.): Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik. Bd. 6 (1814-1820). Zürich: Artemis 1993.

Requadt, Paul: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. In: DVjs 29 (1955), S. 253-283.

Reynolds, Simon: Ecstasy is a Science: Techno-Romanticism. In: Karen Kelly und Evelyn McDonnell (Hg.): Stars Don't Stand Still in the Sky. Music and Myth. New York: New York University Press 1999 (Dia Center for the Arts Discussions in Contemporary Culture series), S. 198-205.

Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis. 2 Bde. Besorgt durch Ernst Zinn mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich: Niehans & Rokitansky, Insel-Verlag 1951.

Rilke, Rainer Maria: Die Gedichte. Frankfurt a. Main und Leipzig: Insel 1998 (itb 2246).

Rizza, Steve: Rudolf Kassner and Hugo von Hofmannsthal. Criticism as Art. The Reception of Pre-Raphaelitism in Fin de Siècle Vienna. Frankfurt a. M: Peter Lang 1997. [Zugl.: Edinburgh, Univ. Diss. 1996].

Robertson, Ritchie: The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's „Das Gespräch über Gedichte“ and „Andreas“. In: Modern Austrian Literature Vol. 23, No. 1 (1990), S. 19-35.

Rohde, Erwin: Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Bd. 1. Tübingen: Mohr, ⁸1921.

Röhricht, Rainer: Johann Georg Hamann und Nikolaus von Kues. In: Bernhard Gajek (Hg.): Johann Georg Hamann. Acta des internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976. mit einem Vorwort von Arthur Henschel. Frankfurt a. M.: Klostermann 1979, S.277-289.

Root, Nicole: Kostbare Körperflüssigkeiten. In: Kat. d. Ausst.: Yves Klein. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. September 2004 - 9. Januar 2005; Guggenheim Museum Bilbao, 31. Januar - 2.

Mai 2005 (Hg.): Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer: Ostfildern: Hatje Cantz 2004, S. 141-145.

Rothko, Mark: The Property of. (A Seltzer & Co., Inc.) Denmark Note Book and Fair play Compositions, unpublizierte Skizzenbücher 1954. [Zitiert nach Wick (2008)].

Rubin, William/ Lachner, Carolyn: André Masson. New York: Museum of Modern Art 1976.

Rückert, Friedrich: Gesammelte poetische Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a. M.: John David Sauerländer 1868-1869.

Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a. M., u.a.: Lang 1998. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1675).

Salamon, Jeff: It's only Rock'n'Roll but they like it. Dodging comedians and critics, balancing beats and haircuts, Prodigy crank up their electronic rage against the machine. In: Spin 9 (1997), S. 76-84.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Sämtliche Werke (Hg.): Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart, Augsburg: Cotta'scher Verlag 1856ff.

Schings, Hans-Jürgen: Lyrik des Hauchs. In: Hofmannsthal Jahrbuch 11 (2003), S. 311-339.

Schlegel, Friedrich: Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert von Friedrich Schlegel. Erster Theil. Leipzig: Juniusische Buchhandlung 1804.

Schmied, Wieland: Der Tanz des Schmetterlings. In: Kat. d. Ausst.: Adolf Frohner. Wieder Malerei Harenberg City-Center Dortmund. 25.10.-12.12.1996. Dortmund: Harenberg Edition. 1996, S.82-95.

Schneider, Sabine: Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewusste Poetik der Evidenz. In: Sabine Schneider, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Nicht völlig im Wachen. Nicht ganz im Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 105-138.

Schorske, Carl E.: Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture. New York: Random House 1981

Schuler, Alfred: Gesammelte Werke. Hrsg., kommentiert und eingeleitet von Baal Müller. Norderstedt: Telesma 2007.

Schwalbe, Jürgen: Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals. Freiburg im Breisgau: Klaus Schwarz 1971 (Studien zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 2).

Stärk, Ekkehard: Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ und die „Hysterie der Griechen“. Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900. München: Fink 1987.

Taylor, Mark C./ Ward, Frazer/ Bloomer, Jennifer (Hg.): Vito Acconci. London: Phaidon. 2002.

Taylor, Mark C.: „Überlegungen zur Haut“. Übersetzt von Almut Carstens. In: Arch+, 129/130, Dezember 1995, S. 113.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde. Taschenbuchausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980 (rororo Sachbuch 8331) [Zugl.: Freiburg im Breisgau, Univ. Diss., 1977 unter dem Titel: Freikorpsliteratur].

Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn: Neue vermehrte Ausgabe. Breslau: G. Löwe, 1789. S.261-306.

Valéry, Paul: Cahiers/Hefte. (Hg.): Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt. Auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe. Übersetzt von Hartmut Köhler, Max Looser, u.a. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990.

Valéry, Paul: L'idée fixe. Paris: Les Laboratoires Martinet 1932.

Vergil: Opera. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Friedrich Arthur Hirtzel. Oxford: Clarendon, 1959.

Vilain, Robert: The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism. Oxford: Clarendon Press 2000 (Oxford modern languages and literature monographs).

Volk, Gregory: 1969-1973. Vito Acconci's Archive. In: Vito Acconci, Sarina Basta, Garrett Ricciardi (Hg.): Vito Acconci. Diary of a Body. 1969-1973 Milan: Edizioni Charta. 2006, S. 6-14.

Wagner, Richard: Tristan und Isolde. In: Ders. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Band 7. Sechste Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel/W. Siegel (R. Linnemann) o. J., S. 1-81.

Wassermann Jakob: Alexander in Babylon. Berlin: S. Fischer. 1905.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller 1903.

Wellek, René: Hofmannsthal als Literaturkritiker. In: Arcadia 20 (1985), S.61-71.

Wick, Oliver: „Do they negate each other, modern and classical?“ Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition. In: Kat. d. Ausst: Mark Rothko. Retrospektive. Kunsthalle der Hypo-Stiftung München: 7. Februar bis 27. April 2008/ Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, 16. Mai bis 3. August 2008. (Hg.): Hubertus Gafner, Christiane Lange, Oliver Wick. München: Hirmer. 2008, S.12-28.

Wiese, Benno von: Die Religion Büchners und Hebbels. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Hebbel in neuer Sicht. Stuttgart: Kohlhammer. 1963, S. 26-42.

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie. eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. 2 Bde. Leipzig: Engelmann 1906.

Ausstellungskataloge:

Adolf Frohner - Wieder Malerei. Harenberg City-Center Dortmund. 25.10.-12.12.1996. (Hg.): Adolf Frohner, Rudolf Burger. Dortmund: Harenberg 1996

Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Hamburger Kunsthalle vom 10. April - 31. Mai 1981 (Hg.): Werner Hofmann. München: Prestel 1981.

Mark Rothko Retrospektive. Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München, 7. Februar bis 27. April 2008 ; Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, 16. Mai bis 3. August 2008. (Hg.): Hubertus Gaßner, Christiane Lange, Oliver Wick. München: Hirmer 2008.

Mel Bochner: Thought made visible. 1966-1973. New Haven 1995; Brüssel 1996; München 1996. (Hg.): Lesley K. Baier: New Haven: Yale University Art Gallery 1995.

Yves Klein - Air Architecture. MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (May 13 - August 29, 2004) (Hg.): Peter Noever. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

Yves Klein 1928-1962 - A Retrospective (Hg.): Institute for the Arts, Rice University. Houston. 1982.

Yves Klein. Die blaue Revolution. 9. März -3.Juni 2007. (Hg.): Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien: Springer 2007.

Yves Klein. Museum Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 8. November 1994 bis 8. Januar 1995 ; Hayward Gallery, London, 9. Februar 1995 bis 23. April 1995 ; Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24. Mai bis 29. August 1995. (Hg.): Sidra Stich. Ostfildern: Hatje-Cantz 1994.

Yves Klein: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. September 2004 - 9. Januar 2005; Guggenheim Museum Bilbao, 31. Januar - 2. Mai 2005 (Hg.): Oliver Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer: Ostfildern: Hatje Cantz 2004.

Zeitungsartikel:

Fischer Lichte, Erika: „Das theatralische Opfer. Zum Funktionswandel von Theater im 20. Jh. Neue Züricher Zeitung Nr. 129 vom 7/8. 6. 1997, S. 51, sowie in: Dies. (Hg.): Theater im Prozess der Zivilisation. Tübingen Brüssel 2000, S. 137-153.

Heinen, Nike: Hirngespinnste. Halluzinationen bei der Körperwahrnehmung. In. Süddeutsche Zeitung am 22.05.2010. <http://www.sueddeutsche.de/wissen/halluzinationen-bei-der-koerperwahrnehmung-hirngespinnste-1.948193> (23.05.2010).

Hielscher, Martin: Mehr Wumms. In: Süddeutsche Zeitung vom 13.08.2010. <http://sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-unterhaltung-mehr-wumms-1.987808> (14.08.2010)

Jungen, Oliver: Aktionskünstler Nitsch. Apokalypse vorgestern. Fertig, wegputzen: Der Wiener Daueraktionist Hermann Nitsch betreibt seine blutrünstigen Schlachtspiele und deren Verwertung immer noch. Für manche sind sie zur Religion geworden. Eine Pilgerfahrt nach Prinzendorf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.05.2008.

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EC410F72998A041AAB2A52502970AC896~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (15.08.2010).

Liebs, Holger: Der menschliche Körper in der Kunst Die Nackten und die Chaoten. In: Süddeutsche Zeitung vom 12.03.2004.

<http://sueddeutsche.de/kultur/der-menschliche-koerper-in-der-kunst-die-nackten-und-die-chaoten-1.415429> (13.10.2009).

Nitsch, Hermann. Interview von Erna Lackner. Abgedruckt in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.11.2005, Nr. 46 / Seite 28.

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~E5BA634B6AD1A4AEEB33C72F62018A83F~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (22.08.2010).

Rühle, Alex: Jenseits der Stille. Ständige Erreichbarkeit. In: Süddeutsche Zeitung vom 20.06.2009 <http://www.sueddeutsche.de/kultur/staendige-erreichbarkeit-jenseits-der-stille-1.118258> (21.06.2009).

Schlingensief, Christoph: „Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!“: In: Süddeutsche Zeitung vom 30.11.2006.

<http://sueddeutsche.de/kultur/umstrittene-aktionskunst-von-hermann-nitsch-rasierklingen-raus-schmerzbekenntnis-1.801854> (10.02.2010).

Ohne Autor. Titel: Nitsch-Aktion In: Die Zeit vom 18.01.1974 Nr. 04

<http://www.zeit.de/1974/04/Nitsch-Aktion> (04.05.2010)

Ohne Autor. Titel: Die Schönen und die Leichen.Teresa Margolles ist eine der umstrittensten und meistdiskutierten Künstlerinnen der Gegenwart. In ihren Werken konfrontiert sie die Betrachter auf schockierende, auch ekelhafte Weise mit dem Tod. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung am 25.05.2004, Nr. 120 / Seite 41

<http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EB54B498EB9F84B9A862FD33E82D3C136~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (23.08.2010).

Internetlinks:

Acconci, Vito: Informationen zu Courtyard in the Wind

<http://www.quivid.com/new/seiten/einzelw.php?id=1&search=> (15.08.2010).

Böhler, Arno: Eros der Absenz. Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film.

<http://www.corpusweb.net/eros-der-absenz-4.html> (1.7.2010).

Diermayer, Ellen: Die Helmholtzschen Wirbelsätze.

<http://www.philippi-trust.de/hendrik/braunschweig/wirbeldoku/helmholtz.html> (5.7.2008).

Etchells, Tim: Forced Entertainment. Homepage:

<http://www.forcedentertainment.com/page/1/Home+> (am 22.08.2010).

Hirst, Damien (2000): Verfilmung von Samuel Beckett. Breath (1969):

<http://www.youtube.com/watch?v=sA6o6q5T-pU> (13.08.2010).

Klein, Yves : Le Vide: <http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/ENG/klein5.htm> (10.10.2010).

Knorpp, Heike Christiane: Einfluss von Atemzugvolumen und PEEP auf die dynamische Atemmechanik. Eine tierexperimentelle Untersuchung. Freiburg im Breisgau, 2005.
http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98119432x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=98119432x.pdf
oder: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2612/pdf/Knorpp_Promotion.pdf
(2.6.2010).

Lutherbibel von 1912: <http://www.bibel-online.net/index.html> (1.6.2010).

Online Lexikon der Physik. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag 1998
Eintrag: Allotropie: <http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/physik/385> (am 15.10.2008).

Schmidt, Eric. CEO Google. Rede auf der IFA Berlin 2010 <http://www.promeas.com/ifa-tv/webcasts2010/keynote5/index.html> (10.09.2010) Gekürzte Transkription dieser Rede: <http://techland.com/2010/09/07/eric-schmidt-on-the-future-of-android-google-tv-and-more/> (10.09.2010).

Stern, Walter: Breathe (The Prodigy): <http://www.youtube.com/watch?v=rmHDhAohJIQ>
(22.05.2010).

Stern, Walter. Breathe-Interview zum Making Of:
<http://www.youtube.com/watch?v=Ait7kNPByzI> (18.11.2010).

Stern, Walter: Bubbles (2006): Credits: Agency: JWT London. Producer: Sarah Patterson. Creative Director: Ben Short. Production Company: Academy. Director: Walter Stern.
http://www.academyfilms.com/flash/#/academy/commercials/walter_stern/ (10.07.2010).

Stern, Walter: Bubbles (Vodafone): <http://www.youtube.com/watch?v=WVcwlaJe5Ss>
(30.06.2010).

User „Dabitch“: Audi A5 Suicide vs Citroën Suicide by car: Carbon monoxide poisoning isn't what it used to be. (posted am 07.01.2010) <http://adland.tv/content/audi-a5-suicide-vs-citro-n-suicide-car-carbon-monoxide-poisoning-isnt-what-it-used-be> (10.07.2010).

User “Dabitch“: Audi A5 "suicide ad" still touring the web. PS, it's still a spec ad and not real. Posted am 11.01.2010: <http://adland.tv/content/audi-a5-suicide-ad-still-touring-web-ps-its-still-spec-ad-and-not-real> (10.07.2010).

Promo Video für Audi R8 V10 Spyder 2009 „Breathtaking“:
<http://www.youtube.com/watch?v=ecJzSjLkQ1c>. (05.08.2010).

Take a Deep Breath. A symposium at Tate Modern. Starr Auditorium, 15. – 17.11.2007.
Das Programm ist abrufbar unter:
<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/11254.htm> (4.6.2010).

5. Abstracts

5.1. Deutsch

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung von Hofmannsthals "Gespräch über Gedichte" (1904) steht die Herleitung einer polaren Spannung zwischen dem Hauch als Index eines Körpers und seiner blutmystischen Entgrenzung. Es erweist sich, dass diese auf dem Opferritus gründende Polarität für Hofmannsthal zur Bedingung idealer Kunsterfahrung wird. Erst in sakrifizieller Resonanz zum im Werk konzeptuell verborgenen orgiastischen Opfergeschehen kann demnach eine ästhetische Wahrnehmung pneumatischer Dimensionen gelingen und ein Prozess initiiert werden, der im Erschließen einer Sprache der Entladungen und über ein tautegorisches Erfassen der Welt einem Bewegungsvokabular jenseits des Figurativen auf die Spur zu kommen sucht.

Unter dem Aspekt des Atmosphärischen spannt Hofmannsthals Wissenspoetik ein fachübergreifendes Netz diskursiver Konstellationen, in das sprachmystische Ansätze Hamanns und Brunos genauso integriert werden wie zeitgenössische Erkenntnisse aus dem Gebiet der Thermodynamik (z.B. die Helmholtz-Energie), aber auch okkultistische Strömungen der Zeit wie Maacks Vorstellung eines Perisomas. Zentrale Begriffe Schulers, wie der des Telesmas oder sein Konzept des „Offenen Lebens“ werden inhaltlich vorweggenommen. An dieser kulturellen Matrix zeigt sich, wie schnell die Feier des Hauchs zum realitätsvernichtenden Quietiv werden kann, das einer Apologie der Gewalt im Vorzeichen faschistischer Strukturen und patriarchaler Herrschaftsgesten Vorschub leistet. In der Untersuchung der sprachkritischen Dimension von Hofmannsthals Wahrnehmungstheorie einer "Aporie des Hauchs" lässt sich dagegen ein innovatives, modernistisches Potential erkennen.

Inwiefern Hofmannsthals Kritiktheorie in ihrer spannungsgeladenen Stellung zwischen Erfahrungsvernichtung und Erfahrungserweiterung ein ästhetisches Maß bietet für den schmalen Grad, an dem das ästhetische Versprechen pneumatischer Fluchtpunkte in eine Nichtung des Humanen umzuschlagen droht, skizziert die Untersuchung in einem abschließenden Ausblick am Beispiel Vito Acconcis, Yves Kleins, Hermann Nitschs und einiger neuerer künstlerischer Projekte im Bereich der Neuen Medien, der Bio-Art und der Werbung.

Ziel ist es, ein Dispositiv zu entwerfen, anhand dessen die immer wieder in neuen Medienkonstellationen erwachende Faszination des Pneumatischen kritisch erfassbar wird.

5.2. Englisch

Art and Pneuma. From Hofmannsthal's Lyric Poetry of Breath to Breathing Performance

Ascending from a micro-perspective on Hofmannsthal's "Gespräch über Gedichte" (1904) to a macro-perspective on breath and the meaning of breathing as performative artistic gesture, the research paper at hand aims to illuminate multifarious dynamics and phenomena that pneumatic apparitions rise to.

Hofmannsthal's fictional dialogue about poetry and the power of aesthetic judgment revolves around the assertion that both the apprehension of the linguistic symbol and its creation derive from a voluptuously relished act of sacrifice culminating in a breathing performance in which for the beat of breath the perpetrator, seeking a sigh of relief from inchoate forces, shares the death of the victim and transcends into a realm of fibrous connectivity beyond the confines of space and time.

The study at hand traces how Hofmannsthal's aesthetics of respiration (Hauch) lead the recipient into translating the sacrificial vacillation between ego-annihilation and recapturing of the self, between suppressing and subjugated body, between soma and sarx, pneuma and pnoé into a cathartic post-choreographic mode of dance, which as it regresses through a complex system of mythological layers towards a non-verbal level of breathing-communication formulates a method of language critique.

The cross-disciplinary research carried out here (e.g. Hofmannsthal's relation to Hamann and Bruno, his alignment with Maack and Schuler but also his use of concepts borrowed from the field of thermodynamics, such as the Helmholtz free energy) unravels a woof of theoretical threads vital to understanding the psychoanalytical, philosophical and socio-historical context in which manifestations of the pneumatic have since resurfaced.

The last chapter applies the results to works by Vito Acconci, Yves Klein and Viennese Actionism but also to recent developments in new media culture and bio-art. The thesis strives to demonstrate how Hofmannsthal's aesthetics of an "aporia of pneuma" provides a critical art theory which facilitates fathoming the fine line where the fascination with the ineffable turns into a toxic bubble of totalitarian thought and fascist sensuality.

6. Lebenslauf

Dorothea Rebecca Schönsee, geb. am 16.11.1980 als Tochter von Heide und Dr. Reinhart Schönsee in Hamburg. 1997/98: Academic Year in America. 2000: Abitur (1,1/Gymnasium Oberalster). Nach tänzerischer Ausbildung u.a. an der Ballettschule John Neumeier und der Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD), 2001-2006: Studium der Germanistik mit Fächerkombination Philosophie, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Diplom zum Thema: „Der Mythos Piranesi und die literarische Nachwelt“ (m.A.). 2006 – 2011: Arbeit an der vorliegenden Dissertation. Daneben künstlerische Tätigkeiten als Choreographin, Tänzerin und Pädagogin, sowie Ausstellungsbegleitung und Dokumentation für die Edition Splitter/Galerie Splitter Art, Wien. Seit 2003 aktive Mitarbeit und Vorstandsmitglied des Netzwerks Emergence of Projects (EOP). Weitere Informationen: <http://www.eop.at/datenbank/personen/rschoensee/>

Texte print: Rezension: Batya Horn, Christian Baier. (Hg.): Pedanten und Chaoten. Anthologie. Wien: Edition Splitter Wien 2008. In: Podium Nr. 147-148, S. 193-194.

Crushing Shadows. Joas Sebastian Nebe's Philosophical Cartoons. In: Humanize Magazine Nr. 8 (2010), S. 44-59.
<http://issuu.com/humanizemagazine/docs/humanize8>

Tunes of Trauma: Joas Sebastian Nebe's Totem Toons. In: Humanize Magazine Nr. 9 (2011) im Erscheinen.

Texte online: In:visible – Ich sehe was, was Du nicht siehst
<http://bilderwerfer.com/twiki/bin/view/PPP/RezensionDeutsch>

Was bleibt in einer Welt der Verflüssigungen für das Ich übrig?
Rezension. Christian Baier: Romantiker. Wien: Edition Splitter 2006
http://www.splitter.co.at/infos/romantiker_leserbrief01.pdf

Blicke aufs Meer: Imitating the Monumental
Textspende für Cynthia Schwertsik
<http://www.eop.at/datenbank/personen/rschoensee/schwertsik/>

Imaginary Soundscapes. Aspekte harmonischer Schwingung
Textspende für Ilse Chlan
<http://www.eop.at/datenbank/personen/rschoensee/chlan/>

Wobbling. Spannungssphären. Skulptur und Tanz auf Neuerkundung
Kritikspende für Karl-Heinz Stroehle
<http://www.eop.at/datenbank/personen/rschoensee/stroehle/>

Textkritik: Christian Baier: Panzerschlacht. Wien: Edition Splitter 2009
<http://www.eop.at/datenbank/personen/rschoensee/panzerschlacht>

On the Art of Bang. Tanz im Action-Abgrund? Zum aktuellen Kill-Bill-
Phänomen im Performance Raum.
<http://www.eop.at/datenbank/personen/rschoensee/bang/>

Das Schattenhaus. Ein Nachtstück.
<http://www.jsnebe.de/schattenhaus.pdf>

Vorträge:

Respondenz. Thema: Lieben. Zur Lyrik Friedrich Hebbels. Tagung des
Instituts für Germanistik Wien und der Internationalen Friedrich-
Hebbel-Gesellschaft am 7. November 2008.

„Poesie ist Kommunizieren mit der Natur aus erborgtem Leib heraus.“
Pneuma. Macht. Performanz. Zu einer Ästhetik des Hauchs bei
Hofmannsthal. Tagung der Modern Austrian Literature and Culture
Association (MALCA), Wien. 23. Mai 2010.