

Kapitel I:

Follow the Yellow Brick Road:

Quadraturen eines Zirkels (Hofmannsthal)¹

Über Farbe: davon, dass die Richtigkeit des Valeurs alles ist, und dies ein Welt-Ganzes, genau wie das in Worten festzulegende. Bleistiftstriche so wie Worte: Hineinschneiden in den Raum, um dem Nichts ein Gesicht zu geben.²

Um die Jahrhundertwende hat nicht nur der junge Hofmannsthal seine Karriere als Prosaist mit Märchen begonnen, auf der anderen Seite des Atlantiks hat sich etwa zur gleichen Zeit der bereits als Schaufensterdekorateur erfolgreiche L. Frank Baum³ einen Namen mit dem Märchen *The Wizard of Oz* gemacht, das bis heute seinen Status als nationales Volksmärchen⁴ innehat. In dem Slogan, der *yellow brickroad* zu folgen, kommt die Aufbruchsstimmung in den Westen zur Zeit des Goldrausches ebenso zum Ausdruck wie die Enttäuschung in der sprichwörtlich gewordenen Schlussfolgerung: „There is no place like home!“⁵. Das zwar triste aber eben sichere Zuhause ist dabei nicht nur in Kansas angesiedelt, die Bewegung zwischen dem Goldrausch im Westen der Staaten und der boomenden Industrie an der Ostküste führt

¹Die Werke Hofmannsthals werden nach den *Gesammelten Werken* zitiert: *Gesammelte Werke* in 10 Einzelbänden hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979/80.

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

GD I: Gedichte. Dramen 1: 1891-1898.

E: Erzählungen, Gespräche und Briefe. Reisen.

RA I: Reden und Aufsätze 1. 1891-1913.

RA II: Reden und Aufsätze 2. 1914-1924.

RA III: Reden und Aufsätze 3. 1925-1929. Aufzeichnungen 1889-1929.

²RA III 138.

³L. Frank Baum: „The Art of Decorating Show Windows and Dry Goods Interiors“, in: *The Show Window Publishing Company*, Chicago 1900, S.22 ff.

⁴Vgl. Paul Nathanson: *Over the Rainbow. The Wizard of Oz as a Secular Myth of America*, New York 1991.

⁵Vgl. dazu Paul Nathanson über die Bedeutung von „home“ in dem „Land of *e pluribus unum*“, ebd. S.109 ff.

über die Grenzen Amerikas hinaus. Denn der Goldrausch hat nicht zuletzt die Emigrationswellen aus Asien mit sich gebracht und mit ihnen das Schlagwort der *yellow peril*. Baum hat die Schlagwörter und Farbcodes seiner Zeit auf dem traumhaften Weg nach Oz verarbeitet, der sich als ein Alptraum herausstellt. Eingerahmt wird der Aufbruch nach Oz von einem Zuhause, das am Anfang ebenso hassens- wie am Ende liebenswert erscheint. Baums schlichter Verweis auf die Doppelseitigkeit der Medaillen hat dann in den vierziger Jahren die Idee zu einem der ersten Farbfilm inspiriert. Kodak hat die bekanntesten Trickfilmregisseure engagiert, die den Umschlag von Schwarz-Weiß in Farbfilm daselbst innerhalb der Geschichte der *Wizard of Oz* dramatisiert gefunden haben. Der Wechsel von der sepia-farbenen Welt des Schwarzweiß-Films in die farbige Traumwelt führt über die gelbe Straße, die sich in das Reich der Tricks und des Reichtums nach Oz schlängelt. Die *yellow brickroad* wird paradoxer Weise in einem der ersten Farbfilm zum Emblem optischer Enttäuschung⁶.

Mit einem hyperbolischen Gestus färbt auch Hofmannsthal 1892 in seinem *Erlebnis-Gedicht* die Bewegung in den Aufbruch gelblich ein, wenn ein „gelbes fremdgeformtes Riesensegel“ den Aufbruch in das Unbekannte einer Odyssee vor Augen führt.

Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,

⁶ Vgl. Gertrud Koch: „Die optische Enttäuschung“, in: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Frankfurt am Main 1989, S.7 ff.

Ein Kind am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht,
Durch offene Fenster Licht in seinem Zimmer –
Das große Segelschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln!⁷

Der polare Farbkontrast, den die gelben Segel zu dem blauen Wasser bilden, folgt weder dem Prinzip der Steigerung zum Höheren, das Goethe der Polarität von Blau und Gelb zugesprochen hat. Noch scheint die Gleitbewegung auf dem „dunkelblauen Wasser“ das Erwachen eines poetischen Sprechens mit sich zu bringen, das in *Heinrich von Ofterdingen* aus einem „dunklen Blau“⁸ hervorkommt, denn das Gleiten wird als lautlos beschrieben. Mit dem „gelben fremdgeformten Riesensegel“ ist vielmehr eine unaufhaltsame Vorwärtsbewegung ins Bild gesetzt, die weder von Abschied, noch von Erwachen, noch von Erhebung handelt, der überdimensionalen Größe des Segels wohnt hingegen der Verweis auf die Geschwindigkeit einer Fortbewegung inne, die unaufhaltsam überkommt. Ihr ist die Ruhe des Gleitens genommen. Der allmähliche Abschied ist in die Rasanzen eines Aufbruchs übergegangen, dem durch die Gelbfärbung des Riesensegels eine eher katastrophische Dimension einbeschrieben ist, denn Gelb ist in der Farbensprache der Schifffahrt das Gelb der Pestflagge. In dieser emblematischen Dimension des Gelben würde das Schiff zum Totenschiff, für das es einen anzusteuernenden Hafen nicht gäbe.

Folgen wir den Reisenden und Wandernden durch das Werk Hofmannsthal vom Orient des Frühwerks bis nach Griechenland und Nordafrika im Spätwerk, so stoßen wir auf die wiederholte Zuspitzung der Ereignisse in einer gelblichen Dimension. Der

⁷GD I 43.

⁸“So zeigt uns der Himmel unendliche Räume in dunkles Blau gekleidet und wie milchfarbene Schimmer, so unschuldig, wie die Wangen eines Kindes, die fernsten Heere seiner schweren ungeheuren Welten.“ (Novalis: *Novalis Werke*, hg. v. Gerhard Schulz, München 1969, S.267.)

von seinen Reisen Zurückgekehrte, den Hofmannsthal in den *Briefen des Zurückgekehrten* in Szene setzt, wird dann die paradoxe Formel aufstellen, dass genau dort, an dem „tückischen Rand eines gelben Sumpfes“⁹ oder in einem „gelbgrauen Haufen von Mist und dem gelbgrauen sterbenden Vieh“¹⁰, da sei das Leben.

Der Topos des Abschieds liefert die Dynamik des Aufbruchs, der nicht mehr der Aufbruch einer benennbaren Identität ist, sondern der Aufbruch in eine Dimension¹¹, die eine ebenso fremdbestimmte wie von katastrophischer Atmosphäre geprägte ist. In dem *Märchen der 672.Nacht* dimensioniert Hofmannsthal den Aufbruch durch das Umschlagen einer düsteren, melancholischen Stimmung in das Pathos des Cholerikers, das in dem Ereignis der überlaufenden Galle kulminiert, in der das Motiv des überdimensionierten gelben Segels wiederkehrt. Die Topographie gelblicher Färbungen lässt sich in Hofmannsthals Frühwerk in einem Koordinatenkreuz der Säfte verorten, in dem das Zuviel eines der Galle ist, das die Ebenbilder cholischer Figuren hervorbringt, deren Gesten den „Sekundentakt“¹² des Zorns bestimmen, die sich in der Temporalität des Plötzlichen entladen. „Hofmannsthals ‚Augenblick‘“ schreibt Bohrer in *Plötzlichkeit*, „ist einer der ersten Belege für dieses negative, theoriefreie Ausgesetztsein des reflektierenden, aber von tradierten Sicherheiten abgesprengten Künstlers. Die ‚Epiphanie‘ des ‚Augenblicks‘ ist ihm das einzig substantiell Gebliebene. Es ist nicht ‚symbolisch‘ interpretierbar, weist nicht über sich

⁹ RA III 560.

¹⁰ RA III 563.

¹¹ Bohrer verweist in *Das absolute Präsenz* auf die „unendliche psychische Dimensionierung“, die keine „benennbare Identität“ hat. Vgl. dazu Bohrer: *Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main 1994, S.162.

¹² Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, Bd.I,2, S.637.

hinaus, sondern stellt umgekehrt jede Art von vorweggenommener Kontinuität in Frage.“¹³

Dimensioniert an dem „tückischen Rand eines gelben Sumpfes“, in „schmutziggelber Gegend“ konfrontieren die Augenblicke Hofmannsthals mit der „negativen Zeitlichkeit“ eines absoluten Endes. Die Koordinaten negativer Augenblicke sind an die Emblemata und Stigmata des Gelben gebunden, die Hofmannsthal in seinem Spätwerk auf die entzündlichen Wundmale Sterbender, wie wir in Hofmannsthals Verarbeitung der Tagebuchnotizen des sterbenden Rimbauds sehen werden, ausweitet. In der Koordination von Gelbfärbung und Augenblicken des Sterbens ergibt sich eine Dimension, die über das Ende des Einzelnen hinaus in eine Stimmung übergeht, ohne dass sie mit der Endzeitstimmung eines Hobbis¹⁴ zu verwechseln wäre. Das *Märchen der 672.Nacht*, in dem Hofmannsthal sein Lebensalter zur Zeit der Niederschrift verschlüsselt hat, wird zum Schauplatz des Umschlags einer düsteren Stimmung in das Pathos¹⁵ von Hassgebärden: „Er hasste seinen vorzeitigen Tod so sehr, dass er sein Leben hasste, weil es ihn dahin geführt hatte.“¹⁶ Die Gewalt des Umschlags kommt in den Gesten der Choleriker sowie den Physiognomien Sterbender zum Ausdruck. Mit der Bewegung in den Tod avanciert das Totenschiff selbst zum sicheren Hafen einer Schriftlichkeit, die von testamentarischer Absolutheit

¹³ Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, S.63.

¹⁴ Die zweite Strophe von Jakob van Hoddiss' „Weltende“ überschriebenen Gedicht lautet:

„Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.“

Jakob von Hoddiss: „Weltende“, in: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, hg. v. Kurt Pinthus, Berlin 1920, S.39.

¹⁵ Vgl. dazu Bohrer: „Die Transformation von Stimmung in Pathos“ in: Bohrer: *Negative Ästhetik*, München / Wien 2002, S.26ff.

¹⁶ E 62/3.

ist. In dem Versuch, den Tod für die Erkenntnis produktiv zu machen¹⁷, perspektiviert Hofmannsthal das Leben an dem „tückischen Rand eines gelben Sumpfes“¹⁸. Die Einsicht, die in den *Briefen des Zurückgekehrten* zu der Prämisse gelangt, da nicht leben zu wollen, „wo man nicht sterben möchte“¹⁹, wird zum Credo einer negativen Ästhetik, in der sich die Emphase von den Momenten des Erwachens auf den Tod als „formales Element des Lebens“, wie Georg Simmel formuliert, verschiebt.

Dies erst macht die formgebende Bedeutung des Todes klar. Er begrenzt, d.h. er formt unser Leben nicht erst in der Todesstunde, sondern er ist ein formales Moment unseres Lebens, das alle seine Inhalte färbt: die Begrenztheit des Lebensganzen durch den Tod wirkt auf jeden seiner Inhalte und Augenblicke vor; [...].²⁰

1. Die schmutziggelbe Perspektive: *Das Märchen der 672.Nacht*

An einem Huftritt seitlich in die Lenden stirbt der Kaufmannssohn, wie Hofmannsthal seinen Protagonisten nennt, oder besser namenlos belässt, im *Märchen der 672.Nacht*. Zunächst spuckt er Galle, „die Gelblichgrüne“, dann Blut, bevor er mit verzerrten Zügen stirbt, die Zähne bloßgelegt, die Fäuste geballt. Das Schlussbild des Märchens liefert das Ebenbild des Cholerikers, dem in der hippokratischen Säftelehre von den vier Temperamenten zu Hitzezeiten die gelbe Galle überlaufe. Auf der Folie der eindeutigen Oppositionen des Märchens (von gut und böse, schwarz und weiß) inszeniert Hofmannsthal die *figura etymologica* der Galle in einer Gegend, die er als schmutziggelb beschreibt und in der das Gold des Kaufmannssohnes vergolten wird.

¹⁷ Gert Mattenklott: „Der mythische Leib: Physiognomisches Denken bei Nietzsche, Simmel und Kassner“, in: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 1983, S.148.

¹⁸ E 560.

¹⁹ E 560.

²⁰ Georg Simmel: „Zur Metaphysik des Todes“, in: *Brücke und Tod*, hg. v. Michael Landmann und Margarete Susmann, Stuttgart 1957, S.32.

Hofmannsthal nutzt die dem Gelben eigene Ambivalenz aus, um das Moment des Umschlagens zwischen Gold und Galle, Gelb und Vergelten auszustellen.

Das Märchen der 672. Nacht handelt von dem Versuch, den Ausbruch des cholерischen Temperaments in einem „unsichtbaren Koordinatensystem“²¹ zu verorten, das von mittelalterlichen Stigmata sowie von Skandalen der Zeit bestimmt wird. Entlang der Färbung von Mineralien und Metallen werden die Temperamente koordiniert, von denen das sanguinische zunächst ausgeschlossen bleibt. Im ersten Teil des Märchens bestimmen das phlegmatische (weißer Schleim) und das melancholische (schwarze Galle) Temperament das Leben des Kaufmannssohns und das seiner vier Diener, abweichend ist alle in eine Nuance, die die gelbliche Perspektive (und das cholерische Temperament) auf den zweiten Teil eröffnet. Die Abweichung begegnet verschlüsselt in der Färbung der Haut des einzigen männlichen Dieners, die maulbeerfarbene sei. In der Färbung von Maulbeere und Maulbeerbaum findet sich das Farbenschema des Märchens verschlüsselt: Der Maulbeerbaum wird wegen der Färbung seines Holzes auch *Gelbholz* genannt, obgleich die Früchte der Maulbeere schwarz oder weiß sind. Die gelbliche Nuance des Stamms öffnet die Dimension auf ein Netzwerk von biographischen und literarischen Referenzen, die im zweiten Teil des Märchens konkrete Gestalt annehmen. In dem Bekenntnis zu der „immer größeren Zuneigung“²², die der Kaufmannssohn für den Diener mit dem „maulbeerfarbigen Gesicht“²³ empfindet, deutet sich das Thema an, das Hofmannsthal als Ausgangspunkt des Märchens dient, nämlich die Verhaftung Wildes wegen homosexuellen Lebenswandels. „Im Leben gefangen sein. Die Elemente. Der beschwerliche Staub, die mühseligen Steine, die traurigen Straßen, die harten Dämme,

²¹ RA I 390.

²² E 48.

²³ E 48.

die Tücke der Pferde und des eigenen Körpers. Leben und sich ausleben nur im Kampf mit sich widerstreitenden Mächten²⁴, notiert Hofmannsthal am 1. August 1895, knapp ein halbes Jahr nach Wildes Verhaftung, und beginnt mit dem Entwurf des Märchens, das sich durch seine Zweiteilung auszeichnet. Der Umschlag in die gelbliche Perspektive wird durch die Gefangennahme des Kaufmannssohnes eingeleitet, für deren Darstellung Hofmannsthal ein Eigen-Zitat aus seinen *Aufzeichnungen* über Wildes Verhaftung verwendet. Der Skandal der Verhaftung Wildes, der untrennbar mit der Geschichte des von Beardsley und Harland herausgegebenen *Yellow Book* verbunden ist, avanciert zum Umschlagplatz, in dem dichterisches und persönliches Schicksal, Leben und Werk, aufeinander stoßen. In der gelben Perspektive verwebt der 21-jährige Hofmannsthal, der in der 672. Nacht sein Lebensalter zum Zeitpunkt der Niederschrift verschlüsselt hat, den Einfluss des Biographischen auf das literarische Schaffen im Licht einer Gefangennahme durch ein vierjähriges Kind, das die Quadratur des Zirkels aus dem Gleichgewicht bringt und den Weg zurück in die eigene Kindheit weist. Durch die Erinnerung an das verzerrte Gesicht eines Schuldners im väterlichen Geschäft entwirft Hofmannsthal ein Szenario, das zum einen das Klischee des reichen Juden erfüllt, und zum anderen im zweiten Teil der Erinnerung an den Mandelduft zurück in die biblische Szene des *Buch Numeri* führt. Der Umschlag von der Färbung der Früchte der Maulbeere (schwarz-weiß) in die des Stamms (Gelbholz) kann daselbst als Chiffre gelesen werden, in der die Schlagkraft der Stigmata eine persönliche Nuance annimmt, denn die Maulbeere öffnet die Perspektive auf Hofmannsthals eigenen Stammbaum. Hofmannsthals jüdischer Urgroßvater, der 1835 in den Adelsstand erhoben wird, hatte

²⁴ RA III.407.

„eine Seidenraupe auf einem Maulbeerbaum zur zentralen Insignie seines Wappens gewählt“²⁵.

In dem *Märchen der 672.Nacht* führt Hofmannsthal, so wollen wir zu zeigen versuchen, den Umschlag von der schwarz-weiß Färbung des großväterlichen Wappens in die Gelbfärbung der Stigmata, die Goethe in seiner Farbenlehre als die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe Gelb vorstellt, vor Augen. Die mittelalterlichen Stigmata erfahren in dem Topos des Skandals eine Renaissance, die die gelbliche Perspektive öffnet, in der das *Yellow Book* zum Umschlagplatz von Mode und Verachtung²⁶ avanciert. Während sich die Verarbeitung der Verhaftung Wildes durch Hofmannsthals eigene Zitationen des Ereignisses im Märchen nachweisen lässt, ist der Verweis auf die jüdische Herkunft nicht unproblematisch. Denn Hofmannsthal hat den Versuch der Erklärung seines literarischen Werks durch die Abstammung von seinen jüdischen Vorfahren in einem Brief an Willy Haas, mit dem er auf Haas' Aufsatz „Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter der ahasverischen Problemkreise“, der in dem 1922 erschienenen Sammelband unter dem Titel *Juden in der deutschen Literatur* erschienen ist, vehement abgewiesen.

[...] ich hänge mit dem Judentum zusammen durch die Person meines im Jahre 1759 geborenen väterlichen Urgroßvaters. Dessen Sohn schon früh Christ – einer höchst natürlichen, ja wohl der zu Anfang des XIX. Jahrhunderts einzig möglichen Tendenz folgend, aus einer nicht mehr begreiflichen Absonderung in die als die menschliche u. allgemeine erkannte Sphäre zu treten – vermählte sich in Mailand mit einer jungen Person aus einer uralten Mailänder bürgerlichen (in früheren Jahrhunderten adeligen) Familie. – Von diesem romanischen Einschlag aus, wenn man solchen Dingen nachgehen will, erklärt sich wohl manches vom Stil meiner Arbeiten – mein Vater, dieser beider Sohn, heiratete die Tochter eines Wiener Notars, der ein niederösterreichischer Bauernsohn war; die Familie ist seit ungezählten Jahrhunderten im gleichen Dorf ansässig. Meine Mutter schließlich ist die Tochter eines von der Donau zugewanderten Schwaben, eines Gastwirtes, der

²⁵ Uwe Steiner: *Die Zeit der Schrift*, München 1996, S.92.

²⁶ Corbières bringt die ambivalente Wirkung des Gelben auf die Formel: „Ma sauce jaune / De chic et de mépris“. (Corbières : *Les Amours Jaunes*, a.a.O., S.64.)

aus einer Handwerker (Schmiede) Familie stammte. – Dies alles ist langweilig u. ganz privaten Interesses, doch musste ich es berühren, wenn ich um Ihrer Person willen über die bloße trockene Ablehnung Ihres Elaborates hinausgehen wollte.²⁷

Jacques Le Rider hat Hofmannsthals vehemente Ablehnung der Relevanz seiner jüdischen Abstammung im Kontext eines „kollektiven Vergessens“²⁸ gedeutet. Der zentrale Text, auf den sich Le Rider dabei ebenso bezieht wie es Willy Haas bereits in seinem Aufsatz getan hat, ist die im Jahr 1906 veröffentlichte Erzählung *Wege und Begegnungen*, in der Hofmannsthal die Gelbfärbungen in den Superlativ des „unbeschreiblichsten Gelb“ eines Lendenschurzes²⁹ steigert. „Der Text beginnt mit dem ‚Vergessen des Judentums‘; er endet mit der Verdrängung der Homoerotik.“³⁰, lautet Le Riders Schlussfolgerung, in der er auf die beiden Themen anspielt, auf die wir bereits im *Märchen der 672.Nacht* verweisen wollen³¹. Mit dem *Märchen der 672.Nacht* öffnet Hofmannsthal die Dimension auf das Gelb der Stigmata, deren Renaissance im Fin de siècle von der Zeitlichkeit des Skandals bestimmt wird. Baudelaires Reflex auf die Notwendigkeit des Umschlags in „le crime“ steht im Hintergrund der Inszenierung der Koordinaten des Skandalösen wie des Stigmas. Der Umschlag in das choleriche Temperament avanciert zur Voraussetzung der Poèmes

²⁷ Hofmannsthal an Willy Haas, zitiert nach Jacques Le Rider: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, aus dem Französischen übersetzt von Leopold Federmair, Wien / Köln / Weimar 1997, S.174.

²⁸ Ebd., S.176.

²⁹ Am Rande sei bereits darauf verwiesen, dass die Gelbfärbung des Lendenschurzes in *Wege und Begegnungen*, der Superlativ des „unbeschreiblichsten Gelb“, eine Parallele zu dem tödlichen und damit ebenso dramatischen Tritt in die Lenden aufweist, der das Spucken der gelben Galle in dem *Märchen der 672.Nacht* hervorbringt. Die Lendengegend als Verweis auf die tabuisierte Zone von Sexualität sowie Fortpflanzung (und damit impliziter Verweis auf den Stammbaum) bestärkt Le Riders Verdacht, dass Hofmannsthal jüdische Identität wie Homosexualität als tabuisierte Themen vorstellt. Hofmannsthal bewegt sich, wie wir im Lauf der Studie zeigen werden, in unmittelbarer Nähe zu der Topographie des Gelben, die auch Marcel Proust in der *Recherche* entwickelt.

³⁰ Ebd., S.168.

³¹ Die Emblemik des Gelben (der Farbe, „die nicht zuletzt jene der ‚gelben Ringe‘ auf den Mänteln der Juden ist“ (Ebd. S.179), die Le Rider in den Kontext des Verschweigens, der Verleugnung „jüdischer Identität“ stellt, verschiebt sich in *Wege und Begegnungen*, so wollen wir zu zeigen versuchen, von der westlichen Tradition der gelben Stigmata auf das absolute Gelb, das heilige Gelb des Orients.

en prose, für die Baudelaire den Titel "Dictionnaire de mélancolie et de crime"³² geplant hatte, der von den Herausgebern in *Fleurs du mal* abgewandelt wurde. In seinem Hugo gewidmeten Prosagedicht „Les Sept Vieillards“ kommen dem Dichter gelbe Schwaden in einem Szenario entgegen, das dem Szenario im Kaserneninnenhof, in dem Hofmannsthal den Umschlag und schließlich das Erbrechen der Galle inszeniert, vergleichbar ist. Das Anschwellen der Atmosphäre, die Hofmannsthal in seiner Hugo-Studie als Schwellform herausarbeiten wird, bestimmt die stilistischen Merkmale des Prosagedichts, in dem die Begegnung mit der in sich vielfach gebrochenen Figur des wandernden Juden den Stilbruch daselbst allegorisiert:

[...] Un matin, cependant que dans le triste rue
Les maisons, dont la brume allongeaient la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait sans ses yeux,

M'apparut. On eut dit sa prunelle trempée
Dans le fiel ; son regard aiguissait les frimas,
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de Judas.

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,

³² Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Die Kunst der Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985, S.209. Auf die Verbindung von melancholischem und cholericem Temperament zum ‚tempérament spirituel‘, das der Schönheit verhelfe, zum Vorschein zu kommen, nimmt der Originaltitel explizit Bezug.

Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.³³

Die Gelbfärbung der Stigmata der allegorischen Figur des wandernden Juden hat sich in den gelben Nebelschwaden, die unter den Häuserwänden der modernen Stadt hervorkommen aufgelöst. Die Wiederkehr der mittelalterlichen Stigmata drängt sich in Form einer „Tyrannei der Zahl“³⁴ und ihrer geometrischen Formationen auf, wenn Baudelaire die Figur des wandernden Juden als dreibeinig beschreibt und die gebrochene Wirbelsäule ein Dreieck bildet. In der Rolle des Judas, der beim dritten Schrei verrät, verübt die allegorische Figur zugleich Verrat an dem linear ausgerichteten Fortschrittsglauben der Moderne. Die Gesten der Rache, des Entsetzens und des Zornes sind dabei die Gesten, die den „Sekundentakt“³⁵ bemessen; seine minutiöse Berechnung wird ins Kalkül genommen – und leitet den Umschlag in den Tanz nach freien Rhythmen ein, wenn sich die erkrankte Dichterfigur am Ende geschockt abwendet und ihre Seele auf dem endlosen Meer tanzen lässt: „Sans mats, sur une mer monstrueuse et sans bords!“³⁶. In der Allegorie des Stilbruchs markieren die Stigmata die Bruchstellen. Der Zeilenbruch allegorisiert den Stilbruch, der die Entfesselung des Stils und damit die Transition in eine aktualisierte und gegenwärtige Schönheit ermöglicht, mit der Baudelaire erstmalig die Definition einer Modernität liefert, so Bohrer in *Plötzlichkeit*, in der „der polare Gegensatz von Altem und Neuem aufgelöst ist im Wissen, dass das Romantische von heute bald schon das Romantische von gestern sein wird“³⁷. Den Einbruch des ‚Gestern‘ führt Baudelaire in „Les Sept

³³ Charles Baudelaire: „Les Sept Vieillards“, in: *Oeuvres Complètes*, hg. v. Marcel A. Ruff, Paris 1968, 97f.

³⁴ Paul de Man: „Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik“, in: *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, , S.190.
³⁵ „Der Zorn misst mit seinen Ausbrüchen den Sekundentakt, dem der Schwermütige verfallen ist.“ (Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, a.a.O., Bd.I.2, S.642.)

³⁶ Baudelaire: „Les Sept Vieillards“, a.a.O., S.98.

³⁷ Bohrer: *Plötzlichkeit*, a.a.O., S.72.

Vieillards“ in der Tanz-Szene vor, die das satanische „orgueil“ zur Voraussetzung hat, um die Schönheit des Tanzes zu entfalten.

Das Moment des Umschlagens finden wir bei Hofmannsthal als das dramatisierte, doch der Umschlag vom melancholischen in das choleriche Temperament stellt sich als ein irreversibler dar. Nach dem Umschlag ins Hässliche exponiert Hofmannsthal den Zornausbruchselbst³⁸. Zorn und Hass sind im *Märchen der 672. Nacht* nicht gegeben, sie werden somit auch nicht repräsentiert, sondern ereignen sich in einem Koordinatenkreuz, in dem das Doppelte anders als bei Baudelaire nicht den Befreiungsschlag, sondern die Perspektive auf das Unausweichliche, Irreversible eröffnet. Darin ist das Märchen den präraphaelitischen Figuren verwandt, die Hofmannsthal damit kommentiert, dass sie „durch und durch echt“ seien, sie hätten „eine Angst, eine Sehnsucht, ein Erzürnen“, nämlich „die Angst, die Sehnsucht, das Erzürnen, das ihrem Wesen wesentlich ist.“³⁹ Die unaufhaltsame Bewegung auf den einen Punkt zu liefert im Märchen gleichsam eine Großaufnahme des Zornausbruches, oder, bleiben wir in Baudelaires Modell des Umschlagens, eine Großaufnahme von *le crime*. Während der Bruch, der Riss, bei Baudelaire, wie sein „'Wolken'-Satz“ zeigt, gerade von Wirklichkeitsbezügen entleert den Augenblick hervorhebt. („J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là-bas... les merveilleux nuages!“)⁴⁰. Hofmannsthal lädt umgekehrt, die Leere - das *mos majoris* des ersten

³⁸ Dominique Jehl arbeitet in Bezug auf diese Stelle in „Hofmannsthal und Baudelaire“ (Hofmannsthal Forschungen IX, Freiburg 1987, S.132) die Beziehung beider in ihrer Suche „nach einer Erneuerung und Konkretisierung der lyrischen Sprache“ heraus. Hofmannsthal entwickle das, was er das „Durchbrechen der Ordnungen“ nennt, als das Baudelairesche Verfahren der modernen Allegorie weiter.

³⁹ RA I 552..

⁴⁰ Baudelaire: „L'étranger“, in: *Le Speen de Paris*, zitiert nach Bohrer: *Das absolute Präsenz*, a.a.O., S.181. Bohrer insistiert hier auf die „Herausgehobenheit des Augenblicks ästhetischer Wahrnehmung“, die wie im „'Wolken'-Satz“ Baudelaires nicht „über eine metaphysische Referenz, sondern über seine temporale Verfassung, die Abgerissenheit des Plötzlichen“ (ebd. S.180) zu bestimmen sei. Die Vorstellung vom „Verweilen im schieren Präsenz“ (ebd.) pointiert Bohrer durch den Kontemplations -

Teils des *Märchens der 672.Nacht*- mit Wirklichkeitsbezügen auf, deren absolutes Präsenz die Zeitlichkeit des Skandalons bestimmt. Zum Skandalon gerät der Stilbruch selbst.

Während der Kaufmannssohn in dem Soldaten-Viertel der Stadt die Alltagssprache nicht verstehen kann, memorierte der Kaufmannssohn im sicheren Bezirk seiner Gärten ununterbrochen einen Zweizeiler „gegen seinen Willen“: „In den Stielen der Nelken, die sich wiegen; in dem Duft des reifen Kornes erwecktest du meine Sehnsucht. Aber ich fand nur die Schwestern deiner Seele.“⁴¹ Das Proustsche Thema der ungewollten Erinnerung formuliert Hofmannsthal hier im Kontext einer Zeitlosigkeit, die es zu punktieren gilt. Die Gleichmäßigkeit und der Rhythmus des Lebens, das der Kaufmannssohn, der von vier Dienern umkreist wird, in dem väterlichen Erbe führt, bringt Hofmannsthal in dem lyrischen Einsprengsel zum Ausdruck, in dem die abwesende Schwester beschworen wird. In der Beschwörung der abwesenden Schwester klingt Baudelaires Beschwörung des Lesers als Bruder an, mit der er *Les Fleurs du mal* eröffnet: „Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, - Hypocrite lecteur, - mon semblable -, mon frère ! »⁴² Die Transformation des Lesers in einen „Höllnbruder“ ereignet sich am Ende des *Märchens der 672.Nacht*, wenn die Wanderung des Kaufmannssohns auf den Kasernenhof zuläuft, indem er Mitleid mit den Stallknechten empfindet, die unter den Pferden knien. Die Transformation des Kaufmannssohns, dessen Gesichtsausdruck am Ende dem der Pferde ähnlich ist,

Begriff Schopenhauers, mit dem er in die Schwierigkeit einführt, von einem „kontemplativen Präsenz der Literatur / Kunst“ (ebd. S.181) zu sprechen. Walter Benjamins Aura-Begriff figuriert an der Schaltstelle des absoluten Präsenz zwischen immanenter und transzendenter Begründbarkeit, ohne dass Benjamin dem Begriff, so Bohrer, eine analytische Qualität verleihe. Wir werden auf die Diskussion im Rahmen der *Augenblicke in Griechenland* eingehen, hier sei zunächst festgehalten, dass Hofmannsthals Zeitbegriff in den Märchen von einer Plötzlichkeit bestimmt ist, die dem Skandal auf der Spur ist; in den späteren fiktiven Reiseberichten wird die Dimension auf das absolute Präsenz eröffnet, durch das Hofmannsthal ähnlich wie bei Benjamin Verbindungen zu kultischen Ursprüngen herstellt.

⁴¹ E 51.

⁴² Baudelaire: „Au Lecteur“, in: *Les Fleurs du mal*, a.a.O., S.43.

ereignet sich in der anschwellenden Atmosphäre im Kaserneninnenhof, der der Inszenierung des Schlags, von *le crime*, als Plattform dient. Der Schlag markiert ein absolutes Ende in einem Stillmoment, das im Ebenbild des Cholerikers den Prozess der tropologischen Verschiebung abbricht. Dem Anthropomorphismus traut Hofmannsthal wie Nietzsche eine Wahrheit zu, die sich bei Hofmannsthal jedoch umgekehrt vom Menschlichen zum Tierischen bewegt.

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden [...].“⁴³ Die Emphase des Abbruchs der tropologischen Verschiebung legt den Akzent auf den Anthropomorphismus, der nicht einfach eine Trope sei⁴⁴, so Paul de Man, sondern in seiner Ausnahmestellung den Status des Einzigartigen innehat. Durch den Verweis auf den Eigennamen einer mythologischen Figur wie Narziss veranschaulicht de Man, dass mit dem Abbruch der tropologischen Verschiebung kein Weg zurück in das tropologische System führt. Was sie verkörpern, ist wahr, während Tropen weder wahr noch falsch, sondern beweglich wie ein Heer sind⁴⁵. Hofmannsthal nennt in den Märchen die Tropen selbst zu Akteuren eines Kampfes. Nichts werde im Märchen eigentlich ausgedrückt, sagt Hofmannsthal über die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* und begründet damit seinen eigenen Rückgriff auf die orientalische Märchenform, „alles ist Trope“⁴⁶. Wo alles Trope ist, weist jedes Wort

⁴³ Friedrich Nietzsche: „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“, *Werke Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3.Abt., 2.Bd., Berlin / New York 1973, S.374.

⁴⁴ Wie Paul de Man bemerkt: „Weit entfernt, dasselbe zu sein, schließen solche Tropen wie Metapher (Metonymie) und Anthropomorphismus einander aus. Die scheinbare Aufzählung in Nietzsches Text ist tatsächlich eine Ausschließung, die eben dadurch eine ansehnliche kritische Kraft erreicht.“ Paul de Man: „Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik“, in: *Allegorien des Lesens*, a.a.O., S.181.

⁴⁵ Ebd., S.182.

⁴⁶ RA I.364.

über sich hinaus, die „Stiele der Nelken“ auf den Stil, die „Ferse“, mit denen der Kaufmannssohn seinen Gürteltritt, wenn er den Drohbrief erhält, avancieren wortwörtlich zum Treten mit „Versen“. Die Bedrohung geht im ersten Teil des Märchens von der Leere selbst aus, die nicht durch das, was da ist, sondern das Abwesende bedroht, das zunächst den Stil (Stiel der Nelken) zum Gegenstand hat, und schließlich die fehlende Unterschrift des Drohbriefes, mit der sich die Frage nach dem Stil auf die Frage nach dem graphologischen Ereignis der Handschrift verschiebt und zuspitzt. Die fehlende Unterschrift wird als Umschlagstelle relevant, an der die Quadratur aus dem Gleichgewicht gerät, das die vier Diener gewähren. Der fehlende Anhaltspunkt schafft die Voraussetzung dafür, dass sich *le crime* ereignen kann. „Der Brief trug keine Unterschrift. In unklarer Weise beschuldigte der Schreiber den Diener des Kaufmannssohnes [...]“⁴⁷

Wie der „Stiel der Nelken“ als *Stil*, die „Ferse“ als *Vers*, so wird die Unterschrift in dem Märchen, in dem alles Trope sei, als *Subscriptio* in Szene gesetzt. Der meist zweiteiligen *Subscriptio* unter allegorischen Bildern wohnt die antithetische Struktur inne, die auch die beiden Teile des Märchens bestimmt. Der erste Teil der *Subscriptio* liefert die Erwartung, der zweite den Aufschluss. Die Aufschlüsselung dramatisiert Hofmannsthal als ein Verfahren der Verengung, das auf den einen Punkt, den Anhaltspunkt, zuläuft. In der Antizipation des Umschlags kommen die Charakteristika ins Spiel, mit denen Hofmannsthal die Verhaftung Wildes in den Aufzeichnungen kommentiert hat. In dem Umschlag in *le crime* zeichnet sich eine Topographie des Umschlags ab, in deren Zentrum die Geschichte des *Yellow Book*

⁴⁷ E 52.

steht. Zu Wildes Verhaftung mit dem „*Yellow Book* under his arm“⁴⁸, wie die Pressemitteilung lautete, findet sich in dem *Märchen der 672.Nachte* eine unmittelbare Parallele, wenn der Kaufmannssohn in dem Glashaus gefangen genommen wird, umgeben von Pflanzen, die er in den *Aufzeichnungen* zur Charakterisierung Wildes verwendet hat⁴⁹. Der Umschlag in die gelbliche Perspektive, der sich nach der Glashausszene ereignet, markiert die Glashausszene selbst als Umschlagplatz, in der der gelbe Umschlag (des *Yellow Book*) ähnlich wie Stiel / Stil und Ferse / Verse wörtlich zu figurieren scheint. Die „zugewachsenen Augenlöcher“, durch die Hofmannsthal Wilde charakterisiert, werden ebenso wörtlich zur Herausforderung eines Augen öffnenden Moments, wie sich der Vorwurf der Sodomie, der zu Wildes Verhaftung geführt hat, reinszeniert findet, wenn der Kaufmannssohn von dem „tückischen Pferd“ zu Boden geschlagen wird.

Die durchsichtigen Wände des Glashauses, die gefangen nehmen, verengen sich im Kasernenhof zu den schmutziggelben Wänden, die den Schauplatz eines „Erlebnisses des Sehens“⁵⁰ mit geschlossenen Augen rahmen, das den Kaufmannssohn als „Oedipus, den Sehend-Blinden“⁵¹ vorführt. Die Paradoxie des „Sehend-Blinden“ ist über den mythologischen Kontext hinaus in Beardsleys Illustrationen thematisch

⁴⁸ Katherine Lyon Mix: *A Study in Yellow*, Lawrence 1960, S.142.

⁴⁹ RA I 341.

⁵⁰ Vgl. Ursula Renner: „Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst“, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. v. Ursula Renner und Bärbel Schmid, Würzburg 1991, S.305. Renner deutet die Genese aus Bild und Blick bei Hofmannsthal als eine „bewusste Diskrepanz zwischen dem Phantasma der Authentizität (im Blick) und dessen Brechung im kulturellen Zeichen des Bildes.“ Führt diese Brechung in den Augenblicken in Griechenland zur chemischen Herstellung photographischer Bilder, Porträtaufnahmen, so ist das Sehen mit geschlossenen Augen hier eines, das den „einen Hass“ als einen blindmachenden vor Augen führt.

⁵¹ Hofmannsthal spricht in Bezug auf den Kaufmannssohn von „Ödipus, dem Sehend-Blinden“ (RA I 342).

denn sie illustrieren das Bilderverbot in *Salome*⁵² durch eine Emphase maskierter Figuren, die Wilde in Anspielung auf Baudelaire als „Fleurs du peché“⁵³ bezeichnet hat – eine Bezeichnung, die in Hofmannsthals Vergleich der Pflanzen, die „wie böartige Masken mit zugewachsenen Augenlöchern“⁵⁴ aussähen, räsoniert.

Vergleichbare Züge mit der Salome-Figur, die für Wilde Inbegriff von Unschuld und Lüsterheit zugleich ist, finden sich in der Glashaus-Szene zu dem vierjährigen Mädchen, das eine Mischung aus der noch unschuldigen Salome der biblischen Geschichte und ihrer Entwicklung zur verführerischen Gestalt des Fin de siècle darstellt. Die Vierjährige ist bereits von den böartigen Zügen der *Femme fatale* gekennzeichnet, doch nicht ihr Bauchnabel sondern ihre Zähne sind in Hofmannsthals Märchen bloßgelegt - wie es auch die des Pferdes und die des Zorn entstellten Kaufmannssohnes am Ende sein werden. Die Vierjährige fungiert als Scharnier und Schaltstelle im Übergang zum cholерischen Ausbruch. Die Erstarrung des Kaufmannssohns im Ebenbild des Cholerikers, seine Enthauptung (Beardsley stellt den Kopf Jochanaans, der Salome auf einer Silberplatte serviert wird, in ähnlich medusenhafter Manier dar), bringt den Umschlag der Werte zum Stillstand. Der Umschlag wird durch einen gelblichen Stein ausgelöst, den Beryll, durch den Hofmannsthal das Koordinatenkreuz der Säfte expliziert, denn er bezeichnet den Beryll als „einen melancholischen Stein“⁵⁵, den der Kaufmannssohn für die älteste der Dienerinnen gekauft habe, da er ihn an ihre melancholischen Augenerinnere, die von solcher Schwärze seien, dass sie den Eindruck erweckten, zu traurig zu sein, um sterben zu können. Im Kontrast zu der Schwärze der Augen steht die meist gelbliche

⁵² Von dem Verbot der Aufführung des Theaterstücks, Salome sollte ganz in gelbe Schleier verhüllt erscheinen, kann Hofmannsthal durchaus gewusst haben.

⁵³ Winwar: *Oscar Wilde and the Yellow Nineties*, a.a.O., S.227.

⁵⁴ E.57.

⁵⁵ E 54.

Färbung des Minerals, das unter das Pferd fällt. Der Beryll, der zur Herstellung von Augengläsern verwendet wird, erzeugt den Effekt einer Nahaufnahme, auf die wir im Kontext der *Fleurs du mal* bereits als eine Nahaufnahme von *le crime* hingewiesen haben. Die zahlenmäßige Konfiguration des Umschlags entwickelt bei Hofmannsthal jedoch anders als in „Les Sept Vieillards“ nicht den Ausgangspunkt einer Dynamik, sondern die Koordinaten entwickeln vielmehr die Gewalt einer Konstellation, eines Wurfs in Anlehnung an Mallarmes *Coup de Des*⁵⁶.

Den Schlag, der den Fall in den Tod auslöst, inszeniert Hofmannsthal in der Zuspitzung des Doppelten in einer Phalanx von 20 Pferden, in der er die Bewegung in die Vertikale dadurch einleitet, dass er unter zwanzig Pferden zwanzig Soldaten knien lässt, die die Hufe der Pferde säubern. Die Umkehrung der Hierarchie von Tier und Mensch liefert die beiden Brennpunkte, zwischen denen der Kaufmannssohn in seine Position verwiesen wird.

Der Hof war sehr groß und traurig, und weil es dämmerte, erschien er noch größer und trauriger. Auch waren sehr wenige Menschen darin, und die Häuser, die ihn umgaben, waren niedrig und von schmutziggelber Farbe. Das machte ihn noch öder und größer. An einer Stelle waren in einer geraden Linie beiläufig zwanzig Pferde angepflockt; vor jedem lag ein Soldat in einem Stallkittel aus schmutzigem Zwilch und wusch ihm die Hufe. [...] Da es ihnen schwer wurde, den Vorderfuss des Pferde zu halten, schwankten ihre Köpfe, und ihre müden, gelblichen Gesichter hoben und beugten sich wie unter einem starken Winde.⁵⁷

Hofmannsthal verräumlicht die Perspektive in die Vertikale, in der sich der Raum noch verbleibender Lebenszeit gestaltet, der sich immer weiter schließlich bis zur Nahaufnahme des Todeskampfes in einem Stillmoment verengt, in dem der Kaufmannssohn das „magische Quadrat“ erkennt, das die vier Diener um ihn herum

⁵⁶ In Hofmannsthals Nachfolge-Märchen vom *Goldenen Apfel* wollen wir der Inszenierung einer *Konstellation* im Sinne Mallarmes nachgehen.

⁵⁷ E 61.

als das Gefängnis einer tödlichen Konstellation gebildet haben⁵⁸. Sein Weg durch die Stadt in den Innenhof der Kaserne ist an jedem Punkt mit einem der Diener verbunden, so dass sich ein Parallelogramm aus Gesichtszügen und Objekten, die als Fetische fungieren, bildet. Mit der Zahl zwanzig vergrößert sich die Perspektive des Doppelten, des Antithetischen, sowie sich das Verhältnis von Mensch und Tier, oben und unten umkehrt. Die Inversionen bewegen sich auf einer vertikalen Achse⁵⁹, in die die Phalanx der Pferde übergeht und die Perspektive auf die Temporalität des Blitzartigen öffnet.

Bei dem hässlichen Anblicke fiel ihm blitzartig ein längst vergessenes Menschengesicht ein. Wenn er sich noch so sehr bemüht hätte, wäre er nicht im Stande gewesen, sich die Züge dieses Menschen je wieder hervorzurufen; jetzt aber waren sie da. Die Erinnerung aber, die mit dem Gesicht kam, war nicht so deutlich. Er wusste nur, dass es aus der Zeit von seinem zwölften Lebensjahre war, aus einer Zeit, mit deren Erinnerung der Geruch von süßen, warmen, geschälten Mandeln irgendwie verknüpft war. Und er wusste, dass es das verzerrte Gesicht eines hässlichenarmen Menschen war, den er ein einziges Mal im Laden seines Vaters gesehen hatte. Und dass das Gedicht von Angst verzerrt war, weil die Leute ihn bedrohten, weil er ein großes Goldstück hatte und nicht sagen wollte, wo er es erlangt hatte. Während das Gesicht schon wieder zerging, suchte sein Finger immer noch in den Falten seiner Kleider, und als ein plötzlicher, undeutlicher Gedanke ihn hemmte, zog er die Hand unschlüssig heraus und warf dabei den in Seidenpapier eingewickelten Schmuck mit dem Beryll dem Pferd unter die Füße. Er bückte sich, das Pferd schlug ihn den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden, und er fiel auf den Rücken. Er stöhnte laut, seine Knie zogen sich in die Höhe und mit seinen Fersen schlug er immerfort auf den Boden.⁶⁰

Die schlagenden Ferse des ersten Teils kehren wieder, doch diesmal schlagen sie aus umgekehrter Lage, von unten nach oben. Während sich die Versform in „Les Sept Vieillards“ auflöst, in Schwellformen über die Zeile hinweg bewegt und damit in die Horizontale ausbreitet, führen die schlagenden Ferse bei Hofmannsthal das

⁵⁸ In „Erlebnis“ sind wir auf eine ähnliche Konstellation gestoßen, nämlich die Verräumlichung der Horizontale durch eine Geschwindigkeit, die dann in der emblematischen Dimension des Gelben die Perspektive auf eine katastrophische Zeitlichkeit öffnet.

⁵⁹ Im Vergleich dazu öffnet Baudelaire in „Les Sept Vieillards“ die Bewegung in die Horizontale - auf das Ausufernde der epischen Form.

⁶⁰ E 61.

schlagartige Ende des Prosastücks mit dem Fall in die Vertikale herbei. Die Emphase liegt nicht auf der fortlaufenden Bewegung, mit der Baudelaire den Rhythmus des Epischen evoziert, sondern auf dem Moment, in dem die Bewegung blitzartig zum Stillstand gebracht wird. Das Blitzartige der Erinnerung, die die Suche nach den „sieben oder acht Goldtalern“ unterbricht, ist von der Zahlenkonstellation gerahmt, auf die auch Baudelaire in „Les Sept Vieillards“ anspielt. In der zwischen sieben und acht changierenden Anzahl der Goldtaler ist die jüdische Zahlensymbolik der Menora einbeschrieben, des jüdischen Emblems für das Überleben des Volkes Israels: Zu Chanukka erleuchtet ein achtes Licht die sieben Leuchter, die für den Baum des Lebens stehen⁶¹. In „Les Sept Vieillards“ wirft das achte Licht die Frage auf:

Aurais-je, sans mourir, contemple le huitième,
Sosie inexorable, ironique et fatal,
Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ?⁶²

Wie Phoenix steigt der Dichter in „Les Sept Vieillards“ aus der Asche auf – ein Szenario, das die Erleuchtung des Baums des Lebens nicht nur umkehrt, sondern den Bruch mit der jüdischen Tradition durch das Moment der Auferstehung markiert. Nicht der Baum des Lebens leuchtet in „Les Sept Vieillards“ auf, vielmehr spaltet sich die Figur des wandernden Juden siebenfach, die anstelle des Lichts die Gelbfärbung der Stigmata mit sich bringt. Das katastrophische Szenario kehrt sich bei Hofmannsthal insofern um, als durch die blitzartige Erinnerung an den einen großen

⁶¹ „Der Leuchter ist ein Lichtbaum, der sich in seiner höchsten Blüte entfaltet. Das Licht strahlt bis zu Gott empor, und ihm strahlen alle anderen Lichter entgegen, um in ihm aufzugehen, mit ihm zu einer Einheit zu verschmelzen. [...] Das ist die *Menora*, die der Überlieferung gemäß zur Zeit der heldenhaften Makkabäer zum Weihfest des Zweiten Tempels insgesamt acht Tage brannte – obwohl sie nur von einem kleinen Ölkrug gespeist wurde, das ununversehrt gefunden worden war. Deshalb verwundert es auch nicht, dass die Verzierungen der Chanukkalampe der Form des biblischen Leuchters nachempfunden sind. Allerdings müssen am Chanukkaleuchter acht Lichter brennen. Seitdem Kupfer für Ornamentik und Nippsachen so beliebt geworden ist, findet man überall kupferne Leuchter – antike und moderne, große und solche in Miniatur. Sieben- und achtarmige. [...] Der achtarmige Leuchter ist die *Menora* für das Chanukkafest.“ (S. Ph. De Vries: *Jüdische Riten und Symbole*, aus dem Holländischen übersetzt von Miriam Sterenzy, Wiesbaden 1981, S.116 f.)

⁶² Baudelaire: „Les Sept Vieillards“, a.a.O., S.98.

Goldtaler (der in der Funktion des achten Lichts gesehen werden kann) eine Entzündung oder Erleuchtung stattfindet, die dann jedoch den absoluten Bruch herbeiführt.

Die Vergrößerung des Doppelten in der Reihe der zwanzig Pferde kommt in der Nahaufnahme des Schlags „seitlich in die Lenden“ zum Stillstand, an dem Ort der Fortpflanzung. Der Tritt in die Lendengegend kann, nehmen wir das großväterliche Emblem des Maulbeerbaums im Kontext der Menora wieder auf, als Bruch mit dem Stammbaum (und jüdischen Erbe) sowie mit den Ästen des Lichtbaums gedeutet werden. Die Literalität des Stammbaums (Lichtbaums) wird in der Szene thematisch, die Hofmannsthal durch eine blitzartige Erinnerung auszeichnet und damit den Lauf der Handlung unterbricht. In dem Interim verfolgt Hofmannsthal - ähnlich wie in dem zehn Jahre später geschriebenen Brief an Haas - die Aufteilung in einen mütterlichen und einen väterlichen Zweig des Stammbaums. Die Erinnerung führt in das 12. Lebensjahr zurück, die Zeit erwachender Geschlechtsreife, die mit dem Geruch süßer Mandeln verbunden sei. Das Bitter-Süße (*Bittermandeln*⁶³) spiegelt sich im Vagen der Erinnerung, die zwischen dem Süßen und dem Bitteren der schockartig wiederkehrenden Erinnerung changiert. Dem Vagen der *choses infinies*⁶⁴, das der Mandelgeruch mit sich bringt, steht die Härte der Verleugnung im Haus des Vaters entgegen, von der die Stereotype des reichen Juden als Bankier und Schuldner bestimmt wird. Der Mandelgeruch führt, folgen wir der religiösen Zahlensymbolik weiter, in die alttestamentliche Szene aus dem *Buch Numeri* ein⁶⁵, in der der Stab, den

⁶³ Das Bittere ist selbst dem „süßen Mandelgeruch“ einbeschrieben, der in der Bezeichnung *Bittermandel* zum Ausdruck kommt.

⁶⁴ Baudelaire: „Correspondances“, in: *Les Fleurs du Mal*, a.a.O., S.63.

⁶⁵ Die Referenz auf das Buch Numeri ergänzt die psychologische Deutung des Mandelgeruchs, die Waltraud Wiethölter in dem Verweis auf die Mutter des Kaufmannssohnes entwickelt, und damit die Rolle von „Ödipus, dem Sehend-Blinden“ hervorhebt (Vgl. Waltraud Wiethölter: *Hofmannsthal oder*

Moses von Aaron erhält, zu blühen beginnt und „dann reife Mandeln“⁶⁶ hervorbringe. Harold Bloom führt in *Agon* den Zusammenhang von Mandelbaum und Menora vor Augen. Der Mandelbaum nehme die ultimative Form der Menora als Emblem für das Überleben des jüdischen Volkes an.

The old Semitic name for the almond tree is Amygdala, another name for Cybele or the Great Mother. The first biblical name for the Almond tree is Luz, still its name in Arabic; and in the Aramaic, the vernacular of the Jews after spoken Hebrew had lapsed, Luz also means the indestructible bone in the spinal column, which the Pharisees believed would serve as the center about which the body would resurrect, the basis for a powerful conceit in Thomas Lovell Beddoes's *Death Jest-Book*. This normative Jewish transmutation of the almond tree attained its ultimate form in the menorah as an emblem of the people's survival.⁶⁷

Die Bindung des Mandelgeruchs an den Stab Aarons, den Bloom als einen Zweig des Baums des Lebens deutet, führt das Motiv der *Großen Mutter* mit sich und damit das Motiv einer Fruchtbarkeit, die letztendlich als die des Wortes thematisch wird. Mit dem Tritt in die Lendengegend deutet sich im *Märchen der 672. Nacht* der Verlust von einer Fruchtbarkeit an, die immer auch die Fruchtbarkeit des Wortes meint, denn nicht Worte kommen aus dem Mund des Kaufmannssohns hervor, sondern die erbrochene Galle, mit der der Kaufmannssohn zum Ebenbild des Cholerikers erstarrt.

Dann erwachte er und wollte schreien, weil er noch immer allein war, aber die Stimme versagte ihm. Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, dass Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.⁶⁸

Der Gesichtsausdruck bringt die böartigen Gesten, mit denen Hofmannsthal vom Gesicht der Vierjährigen mit den entblößten Zähnen über die gelblichen Gesichter der Pferde bis zum hässlichen Gesicht des Kunden im väterlichen Geschäft konfrontiert

die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk, Tübingen 1990, S.34).

⁶⁶ Das 4. Buch Moses, Numeri 17, Vers 8, in: *Die Bibel*, nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Leipzig 1915, S.107.

⁶⁷ Harold Bloom: *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford / New York 1982, S.306f.

⁶⁸ E 63.

hat, auf den Punkt des Zornausbruchs. Hofmannsthal stellt den Punkt des Umschlags als einen Kreuzungspunkt⁶⁹ zur Schau, der aus der Tyrannei der Zahlen-Konstellation hervorkommt. Die Kreuzung von einem aktuellem Ereignis, erinnertes Kindheit und ererbter Geschichte ist als eine Verstrickung dargestellt, die Hofmannsthal an den Punkten des Umschlags ins Zirkulieren bringt. Der Umschlag in das Einmalige, das nicht über sich hinausweist, und doch wiederholbar ist, gleicht dem ebenso einmaligen und doch wiederholbaren Ereignis der Unterschrift, die, um lesbar zu sein, wiederholbar sein muss und doch jeweils einmaliges Ereignis bleibt⁷⁰.

In der Spaltung der Unterschrift in das einmalige wie wiederholbare Ereignis nimmt die Unterschrift in den cholersischen Zügen des Kaufmannssohnes Gestalt an. Die Züge des Cholerikers liefern das graphologische Ereignis der Unterschrift – und füllt damit die Leerstelle, die die fehlende Unterschrift des Drohbriefes hinterlassen hat. Der Gestus des Cholerikers wird an dem Punkt als die Subscriptio des Märchens wirksam, an dem sich die Leere füllt und die Verleugnung in Hass umschlägt. Der Bruch mit dem Stammbaum sowie das Skandalon der Verhaftung Wildes bilden die beiden Koordinaten der gelblichen Perspektive, in der Hofmannsthal die Renaissance

⁶⁹ Das 21. Lebensjahr, das Hofmannsthal in dem magischen Quadrat verschlüsselt, spiegelt sich in der Reihe der 20 Pferde mit den gelblichen Gesichtern wider, in der der Kaufmannssohn selbst das 21. Gesicht in dem Moment verkörpert, in dem er Galle spuckt. Die überlaufende Galle und die Volljährigkeit, Mündigkeit thematisiert die Konfrontation mit der eigenen Herkunft.

⁷⁰ „Diese allgemeine Jetztzeit wird in der jedesmal offensichtlichen und jedesmal einmaligen Punktualität der Unterschriftsform gewissermaßen eingeschrieben, aufgespießt. Darin liegt die rätselhafte Originalität aller Namenszüge. Damit die Verbindung zum Ursprung sich herstellt, muss die absolute Einmaligkeit eines Unterzeichnungsereignisses und einer Unterschriftsform festgehalten werden: die reine Reproduzierbarkeit eines reinen Ereignisses. Gibt es so etwas? Kommt die absolute Einmaligkeit eines Unterzeichnungsereignisses jemals vor? Gibt es Signaturen? Gewiss doch, jeden Tag. Die Auswirkungen des Unterzeichnens sind die gewöhnlichste Sache der Welt. Aber die Bedingung der Möglichkeit dieser Auswirkungen ist gleichzeitig, noch einmal, die Bedingung ihrer Unmöglichkeit, der Unmöglichkeit ihrer strengen Reinheit. Um zu funktionieren, das heißt um lesbar zu sein, muss eine Unterzeichnung eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben; sie muss sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion lösen können. Ihre Gleichheit ist es, die, indem sie Identität und Einmaligkeit verfälscht, das Siegel spaltet.“ Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, in: *Randgänge der Philosophie*, hg.v. Peter Engelmann, aus dem Französischen übersetzt von Günther R. Sigl, Wien 1988, S.312f.

gelber Stigmata vor Augen führt. Die Valeurs des Gelben liefern das Supplement der Subscriptio für das allegorische Bild von der Seidenraupe im Maulbeerbaum⁷¹. Die Verschiebung von der maulbeerfarbenen Haut zum Gelbholz bewegt sich wie die Verschiebung von dem Geruch der Mandelblüten zum Aronsstab und zur Menora auf einer vertikalen Achse, die auf den Anhaltspunkt zuläuft. Den im ersten Teil des Märchens fehlenden Anhaltspunkt füllt Hofmannsthal im zweiten Teil durch das körperliche Gebärden eines Temperaments aus, das eine Form von universeller Signatur liefert. Signifikant ist das Gebärden eines Stils, der an ein Pathos gebunden ist, das Aby Warburg auch auf den Begriff der „Pathosformel“⁷² gebracht hat. Dadurch dass die präzisen numerischen Verschlüsselungen aktueller Bezüge im Abstrakten verharren (wie die Figuren selbst), erlangen sie die Universalität von „Pathosformeln“, die Warburg in Beiwerken, Gesten, Gebärden verwirklicht sieht. Im „Pendelgang“ zwischen Mittelalter und Moderne⁷³ traut Warburg Beiwerken und Gesten zu, Aufschluss über Wendepunkte zu geben, weil sie unausgesprochen und ungewollt ihren Gegensinn immer schon mit sich führen. Warburg schreibt „Pathosformeln“ die Funktion eines „Sprengmittels“ zu, das „energiegeladen“ und „polarisierend“ wirksam wird und „auch ästhetisch die ‚echt antike Stimme‘ gegen erstarrte Formen und Normen ins Spiel bringt.“⁷⁴ Die Kollision findet bei Hofmannsthal im Rahmen der Renaissance gelber Stigmata im Fin de siècle statt. Der

⁷¹ Ursula Renner entwickelt die Elemente des allegorischen Bildes, der *Inscriptio* und *Subscriptio* für *Glück am Weg*, wobei sie der *Subscriptio* die Rolle des Supplements zuweist: „Nicht erläutert also die Schrift das Bild und illustriert das Bild die Schrift, wie in der Emblematis, sondern das in der Ikonographie nicht [...] repräsentierbare Futur wird durch das Supplement der *Subscriptio* gestiftet.“ Ursula Renner: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 2000, S.71.

⁷² Aby Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. G. Bing, Leipzig-Berlin 1932, S.446. Vgl. dazu auch Steiner: *Die Zeit der Schrift*, a.a.O., S.158. Steiner verwendet hier den Begriff der Pathos-Formel für Hofmannsthals Inszenierung einer stummen Gebärdensprache, die er in Widerspruch zu der allegorisch-emblematisch geprägten Tradition versteht.

⁷³ Vgl. dazu: Martin Warnke: „Schlagbilder und Bilderfahrzeuge“, in: *Die Menschenrechte des Auges*: Über Aby Warburg, hg. v. Werner Hofmann, Frankfurt am Main 1980. S.75ff.

⁷⁴ Martin Warnke: „Pathosformel“, in: *Die Menschenrechte des Auges*, a.a.O., S.66.

Rolle des „tückischen Pferdes“ kommt das Moment des Augenöffnens zu, das die Dimension auf ein Sehen ausgelöst durch den Tritt, den Schlag eröffnet, in der Wiethölter eine „implizite Ikonographie“⁷⁵ von Pferden verortet. Neben Dürers *Vier apokalyptischen Reiter*, Walter Cranes *The Rose of Neptun*, in der die Schaumkrone einer Welle aus einer Reihe von springenden Pferden gebildet wird⁷⁶, ereignet sich der Pferdetritt vor dem Hintergrund von Caravaggios Gemälde *Die Bekehrung des Paulus*. Ein Pferd tritt Paulus, der Tritt macht ihn ein Licht mit „inneren Augen“⁷⁷ sehen, das ist die einzige Lichtquelle des Bildes, ein göttliches Licht. Formen des Hellsehens am Rand des Lebens werden wir im Kontext von *Wege und Begegnungen* und *Augenblicke in Griechenland* weiter verfolgen. Zunächst wollen wir auf das Fragment gebliebene Nachfolgemärchen vom *Goldenen Apfel* eingehen, in dem das gelbe Stigma des Hahnreis relevant wird, das Goethe in seiner Abteilung über die sinnlich-sittliche Wirkung des Gelben neben den gelben Ringen auf den Mänteln der Juden und den gelben Hütender Bankrottierer benennt. Der Verrat wird als ein Verrat an der Bestimmung des Schriftstellers, seiner Berufung, im Kontext der Massenmedien thematisch. Die Evokation der Figur des wandernden Juden im *Märchen der 672. Nacht* initiiert im Werk Hofmannsthals Fragen der Bestimmung und Berufung, die sich bereits im Märchen-Fragment vom *Goldenen Apfel* auf die Rolle des Schriftstellers verschieben.

⁷⁵ Wiethoelter: *Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts*, a.a.O., S.45.

⁷⁶ Vgl. ebd. Wiethölter verweist auf diesen ikonographischen Hintergrundes und versteht dabei die Verweise auf den Topos des Pferdes in der Malerei als Illustration des impliziten mythologischen Verfahrens. Dass diese Bild-Zitate ihre Brisanz jedoch erst durch die Entschlüsselung der aktuellen Bezüge (dem Fall Wildes und des *Yellow Book*) erfahren, sowie durch die Thematisierung des Bilder-Verbots, soll im Folgenden gezeigt werden.

⁷⁷ RA I 303.

2. Das Gelb des Hahnrei: *Der Goldene Apfel*

Mit seiner Short Story *The Goldbug* hat Poe den Modellfall eines Bestsellers geliefert, in dem er die Verwandlung von literarischem Papier in Gold allegorisiert.

Hofmannsthals Märchen-Fragment *Der Goldene Apfel* parodiert das Poesche Verfahren und ordnet sich damit ganz in die Tradition der französischen Symbolisten und Übersetzer Poes, Baudelaire und Mallarme, ein. Die „*Language of the cipher*“⁷⁸, die Poe in *The Goldbug* allegorisiert, löst sich in Hofmannsthals Märchenfragment vom *Goldenen Apfel* in die symbolistische Technik der *correspondances* auf.

Korrespondierende Momente, die aufeinander antworten, führen die von Baudelaire in „*Les correspondances*“ allegorisierte Kettenreaktion vor Augen, mit der Hofmannsthal an das Märchen der *Drei Goldenen Äpfel* aus den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht* anknüpft, das er durch die sinnlich-sittliche Wirkung des Gelben auflädt, nämlich durch das Gelb des Hahnreis, das das dritte der gelben Stigmata in Goethes historischem Teil der Farbenlehre ausmacht. In den Märchen scheint Hofmannsthal diesen historischen Teil über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe hinsichtlich der Farbe Gelb zu aktualisieren. Auf das Genre der Short Story richtet sich im Kontext der Massenmedien der Fokus in dem Märchen vom *Goldenen Apfel*, das die Koordinaten des *Märchens der 672. Nacht* aufnimmt und zeitlich wie thematisch weiterverfolgt. Die drei Dienerinnen kehren als Greisinnen wieder; der Diener mit der maulbeerfarbenen Haut erscheint in Gestalt eines schwarzen Stallmeisters, der nun keine düsteren Züge trägt, sondern seiner guten Laune

⁷⁸ Edgar Allan Poe: *The Goldbug*, in: *The Works of Edgar Allan Poe*, in zehn Bänden, hg. v. Edmund Clarence und George Edward Woodberry, London 1895, Bd. 3, S.42.

entsprechend, die durch die „lichtgelben Stiefel“⁷⁹ unterstrichen wird, die im *Märchen der 672.Nacht* ausgesparte Stimmung des sanguinischen Temperaments verkörpert; die salomesche Figur des vierjährigen Mädchens aus dem Glashaus mit den böartigen Zügen trägt ähnliche Züge im *Goldenen Apfel*, in dem Hofmannsthal sie als siebenjährige Tochter des Teppichhändlers vorstellt. Sie dient dem schwarzen Stallmeister als Liebesbotin, der ihr den Wunsch erfüllt, die Steinplatte über dem Brunnen zu heben, in den der goldene Apfel gefallen ist, den der Vater der Mutter im ersten Jahr ihrer Ehe von einer seiner Reisen mitgebracht hat. Die Siebenjährige verkörpert gleichsam den fruchtbar gewordenen Liebesbeweis. Nach sieben Jahren zerstört sie das Band der Liebe durch ihr verbotenes Spiel mit dem goldenen Apfel. Der Apfel, so lassen Hofmannsthals Notizen sowie sein Rekurs auf das Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* vermuten, verbindet die Mutter und den Stallmeister und wird für den Teppichhändler zum Beweis des Verrats.

(Der Teppichhändler) Im Zimmer des Stallmeisters: Er sieht aus dem Bettvorhang (Gold mit schwarzen Blumen) den Fuß des Neger hervorragen. Da beschließt er gleich, sie zu töten, der Neger ist ihm gleichgültig. Er wollte eine hochmütige Frau haben.⁸⁰

Hoch und tief, oben und unten, bestimmen die Koordinaten der Tiefe, die Hofmannsthal in den Dreizeilern des Weltgeheimnisses ausgestaltet hat.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm,
Und alle wussten drum.⁸¹

⁷⁹ E 112. Dass die lichtgelben Stiefel mit metallgrünen Bändern besetzt sind, verweist wiederum auf die Galle, die auch die Gelblichgrüne genannt wird. So wird der Schwarze in der Fortsetzung des Märchens vom *Goldenen Apfel*, die Hofmannsthal nur grob skizziert, den Kaufmann betrügen, der seine Frau daraufhin ermorden wird, wobei die Motive des Betrugs und der Eifersucht unmittelbar den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* entnommen sind.

⁸⁰ E 119.

⁸¹ GDI 20.

„Tief und stumm“ bleibt die Schlüsselfigur der Märchen, die zunächst den Kaufmannssohn in den Kasernenhof schickt, im *Goldenen Apfel* dann den schwarzen Stallmeister verführt. Was sich fortsetzt ist miteinander durch verschlungene Pfade verbunden, auf die die Fetische der Märchen verweisen. Es sind Mitbringsel von Reisen, die die „Schwere des Lebens“⁸² in sich tragen, die Wolfram Mauser als die Schwere der Verbindungen⁸³ hervorgehoben hat. Als das verbindende Moment stellt sich in den Märchen dabei paradoxer Weise der Mangel an Schwerkraft heraus. Die Figuren bewegen sich solange in einem Vakuum, bis sich der Einbruch ereignet, der dann die Kettenreaktion auslöst, die von Fetischen, Schmuckstücken, Talern bestimmt wird. Ihre Leichtigkeit fällt dadurch ins Gewicht, dass sie die Leerstellen des Lebens ausfüllen. Sie markieren die „Tiefe an der Oberfläche“, die in den Märchen den Blick in die Leere öffnet. Als Karikatur des Mangels an Schwerkraft dient Hofmannsthal im *Goldenen Apfel* der Schwimmkäfer, dem die Schwere des *Goldbugs* in Poes gleichnamiger Short Story genommen ist. Während das Gewicht des *Goldbug* in Poes Short Story den Schlüssel zur Schatzsuche liefert (und zugleich das Modell der erfolgreichen und damit lukrativen Short Story) ist die Auflösung des Goldes in das Gold der Sonnenuntergänge Indiz des Verlusts der Gravitäs, die gegen atmosphärische Effekte eingetauscht wird. Die Inskriptionen des Totenkopfes auf dem Rücken des *Goldbugs* lösen sich in dem Gold eines Sonnenuntergangs auf, der an die „gespenstischen Sonnenuntergänge“⁸⁴ Mallarmes gemahnt. Auf das Motiv der schwindenden Muse, dem Thema des Frühwerks Mallarmes, das in der enigmatischen Rolle des weißen Blatts seinen prägnantesten Ausdruck findet, stoßen wir in den

⁸² E 49. Von der „geheimnisvollen Schwere eines mehr als lebendigen Wesens“ ist im *Goldenen Apfel* die Rede (Vgl. E 112).

⁸³ Wolfram Mauser: *Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals*, Wien 1961, S.19.

⁸⁴ Mallarme zitiert nach Derrida, in: „Die Blumen der Rhetorik: Das Heliotrop“, in: Derrida: *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen übersetzt von Gerhard Ahrens, Henriette Beese, et al., hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S.248.

Effekten der Auflösung des Märchens vom *Goldenen Apfel*. Auch wenn das Märchen nur Fragment geblieben ist, deutet sich der Versuch einer dem Würfelwurf Mallarmes vergleichbaren Konstellation an. Der Siebenjährigen, die das Gewicht des Apfels in Bewegung versetzt, kommt eine dem „Siebengestirn“⁸⁵ in Mallarmes *Coup de Des* vergleichbare Rolle zu. Sie ist das illuminierende Zentrum einer Konstellation, in der ihr Wurf des goldenen Apfels den Zufall ausstellt, der dann die Kettenreaktion der Verwicklungen auslöst. Sie laufen nicht in dem einen Effekt zusammen, so lautet das Kriterium, durch das Poe die Short Story auszeichnet (und im *Goldbug* in klassischer Form umsetzt), die Vielzahl der Effekte verlaufen sich vielmehr. Hofmannsthal löst die Suche nicht, wie sie für die Chiffrierkunst Poes charakteristisch ist, sondern verflüssigt das Gold des Goldbugs sowie den ihm eingravierten Totenkopf, der bei Poe das dramatische Zentrum der Schatzsuche darstellt, in einer Begräbnisszene.

[...] nur ein unbestimmtes Atmen und das Wehen und
 Aneinandervorbeistreichen vieler Kleider erfüllte den kleinen Hofraum, über
 den sich ein Gewebe spannte, auf dem die schwere Sonne lag und durch das
 dumpfe Hitze und flüssiges Gold durchsickerte.⁸⁶

Anstelle der Schwere, die den Goldbug Poes auszeichnet und zur Lösung der Schatzsuche führt, kreierte Hofmannsthal ein „Durchsickern“, das die unterschiedlichen Orte miteinander zu einer tödlichen Konstellation verbindet. Aus Hofmannsthals Planungsnotizen wird deutlich, dass die Bedrohung von dem schwarzen Diener mit seinen „lichtgelben Stiefeln“ ausgeht. Die Hautfärbung

⁸⁵ „vers
 ce doit être
 le Septentrion aussi Nord
 UNE CONSTELLATION
 froide d’oubli et de désuétude
 pas tant
 qu’elle n’enumère[...]

Toute pensée émet un Coup de Dés“ Stéphane Mallarmé: „Un coup de des“, in: *Œuvres complètes*, hg. v. Bertrand Marchal, Paris 1998, S.401.

⁸⁶ Hofmannsthal: *Der Goldene Apfel*, S.117.

markiert wie schon in dem *Märchen der 672.Nacht* die „Tiefe an der Oberfläche“⁸⁷; an der Oberfläche verschieben sich die Koordinaten und Kräfteverhältnisse von Gold zu Gelb. Die Färbung der Haut und der Kleidung des Dieners schlägt in die Farbe des Verrats um - ein Prozess, den Hofmannsthal im *Goldenen Apfel* in einer Gleitbewegung vorführt, die wiederum in der Enge eines Innenhofes zusammenläuft⁸⁸. Während bei Poe die Inschrift des Totenkopfes auf dem Panzer des *Goldbug* die Schatzsuche initiiert und schließlich erfolgreich beendet, geht Hofmannsthal umgekehrt von dem Goldfund aus, der nicht gefunden, sondern verloren wird. Der Verlust lädt die Atmosphäre auf, in der unabhängig voneinander die Gedanken von Mutter, Vater sowie Tochter um den goldenen Apfel kreisen. Die Erinnerung des Vaters führt zu der Inschrift, die er „rings um die Einschnürung dort, wo der Stiel saß“⁸⁹ eingravieren ließ. Wie schon im *Märchen der 672.Nacht* wird der Stiel stilistisch an lyrische Zeilen gebunden: „Du hast mir alles -“; die ersten vier Worte aus dem „Gedicht des Dschellaledin Rumi“ des „großen, tiefsinnigen Dichters“, die der Teppichhändler aus einer „unbestimmten Scheu“ an der Stelle abbrechen lässt, an der „alles“ in das Pathos der Hingabe übergeht: „Du hast mir alles hingegen“. Hofmannsthal gestaltet Verschiebung auf den Nullpunkt graphisch, und erinnert dabei an Mallarmes graphische Gestaltung des *Or*, durch die der absolute Wert des Goldes in der Gleichgültigkeit des *Or* im Englischen oder des *Zero*, der

⁸⁷ „Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.“ (RA III 268).

⁸⁸ Die Verschachtelung äußerer und innerer Rahmenhandlungen, die für die Geschichten von *Tausendundeiner Nacht* kennzeichnend ist, hat Hofmannsthal ins Innere des Goldenen Apfels genommen, der gefüllt ist von Essenzen, deren Duft der Teppichhändler als gleichzeitig scharf und sehnsüchtig erinnert. „ein Duft, in dem übermäßiges Entzücken und qualvolle Ungeduld durcheinander floss und der hervorstieß und nicht nur das durchlöchernte goldene Blattwerk im Inneren des Apfels, sondern alle Wege seines Leben, das Obere und das Untere seiner Tage und Nächte durchströmte.“ (E 107).

Das Scharfe und das Sehnsüchtige, das Entzücken und das Qualvolle kennzeichnet wiederum die paradoxe Struktur des Oxymorons, aus deren Spannung Hofmannsthal Momente des Überlaufens hervorkommen lässt. Im *Goldenen Apfel* ist das Moment des Überlaufens daselbst in der Verflüssigung des Goldes allegorisiert.

⁸⁹ E107.

Null, aufgehoben wird⁹⁰. Die Zeichen verweisen nicht auf den Schatz, sondern auf die absolute Leerstelle. Das Gewicht der Verbindungen ist das ihrer Leere. Der Strich chiffriert die Leerstelle, die eine Parallele in der zeichenhaften Karikatur der Lippen einer der drei Dienerinnen erfährt, die - zur Greisin gealtert - bei dem Begräbnis wieder erscheint:

Ihr Mund war groß und schön: man konnte sie von Vögeln umflattert denken, die kamen, auf diesen Lippen ihre Nahrung zu suchen, nicht in zärtlichem Spiel wie auf den Lippen eines jungen Mädchens, sondern mit tiefen dunklem Zutrauen in schweren Zeiten.⁹¹

Was sich von den Lippen ablesen lässt, sind nicht etwa Worte, sondern gemahnt an die Inszenierung der Zeichensprache im *Comic Strip*. Die ausgeweiteten Lippen suggerieren, Sprechblasen zeitgenössischer Karikaturen zu sein. Ob Hofmannsthal den im gleichen Jahr herausgekommenen *Comic Strip The Yellow Kid* gekannt hat, der der sensationellen Presse den Namen *Yellow Press* gegeben hat, ist fraglich. Doch die Technik der Sprechblase im *Comic Strip* stellt eine unmittelbare Parallele zu der Entleerung des Wortmaterials in die Worthülsen dar, die der Gedankenstrich in dem Märchen-Fragment vom *Goldenen Apfel* als eine „language of the cipher“ karikiert. Ins Gewicht fallen die leeren Formen, die Worthülsen als graphisches Material von Inschriften. Mit der Inszenierung des Hahnreithematisiert Hofmannsthal den Verrat des Schriftstellers, den Verrat seiner Berufung, die auf materielle Effekte reduziert wird. Die Auflösung des Goldes initiiert im *Goldenen Apfel* Techniken des Schreibens, die in Rekurs auf die Lichtkünste, wie wir in den *Augenblicken in*

⁹⁰ Derrida stellt in *La Dissémination* die Entwertung des absoluten Wert des Goldes, der Materialität des Ewigen, in die Chiffren verschwindender Momente vor.

„OR, qui se condense ou se monnaie sans compter dans l'enluminure d'une page. Le signifiant OR (O+R) y est distribué, éclatant, en pièces rondes de toutes tailles : 'dehORs', 'fantasmagORiques', «'TrésOR', 'hORizon', 'majORE', 'hORs', sans énumérer les O, les zéroS, inverse nul de l'OR, nombre de chiffres arrondis et régulièrement alignés 'vers improbable'.“ (Jacques Derrida: *La Dissémination*, Paris 1972, S.320.)

⁹¹ E 118.

Griechenland sehen werden, an existentielle Momente gebunden sind. In dem Reflex auf die chemischen Verfahren der Reproduktion spielt die symbolistische Technik, insbesondere das symbolistische Theater Mallarmes, eine unerlässliche Rolle. Der in den Märchen, in denen „alles Trope“ sei, einsetzende Prozess der Reduktion auf die Materialität von Inschriften, führt Hofmannsthal in *Wege und Begegnungen* als ein Verfahren der Steigerung in die Tiefe vor Augen, mit dem er das zentrale Prinzip der Goetheschen Symboltheorie, die Steigerung zum Höheren, ins Gegenteil umkehrt.

3. Das unbeschreiblichste Gelb: *Wege und Begegnungen*

Die „gelblichen Städte“ in Hofmannsthals Märchen durchziehen den Orient der *Märchen aus 1001 Nacht* mit den mittelalterlichen Stigmata des Westens und wären somit zur Zeit der Kreuzzüge anzusiedeln. In *Wege und Begegnungen* bewegt sich Hofmannsthal vor die christliche Zeitrechnung zurück in die Zeit und den Raum der „ersten Hebräer“⁹² - wie Le Rider das „namenlose gewaltige Volk von Wandernden“⁹³ auch bezeichnet. In dem Raum der Wüste steigert Hofmannsthal einen Gelbton, der gelber sei als das Gelb der holländischen Tulpen und gelber als das Gelb der persischen Kacheln, in das „unbeschreiblichste Gelb“ des Schurzes, das von dem heiligen Gelb des Orients gefärbt ist. Das Dekor des Nordens (holländische Tulpen) wie Persiens (Kacheln) ist in der Färbung des „unbeschreiblichste n Gelb des Schurzes“ zu einem absoluten Gelb verwoben, das den doppelte n Brennpunkt

⁹² „Dieses ‘namenlose Volk von Wandernden’, das die Vorstellungswelt Hofmannsthals bewohnt, sind die ersten Hebräer. Eines der Geheimnisse, um die sich der Text dreht, ist das der jüdischen Identität, die Hofmannsthal nicht auf direkte Weise behandelt, der er in gewisser Weise aus dem Weg geht, die er vergessen zu haben vorgibt und der er am Ende des Textes doch noch begegnet.“ Le Rider: *Hugo von Hofmannsthal*, a.a.O., S.165.

⁹³ E 162.

auszeichnet, zwischen dem sich die Zone einer Erregung auftut - zwischen dem Ort des verhüllten Geschlechts und der Andeutung einer Aureole, zwischen Erotik und Religiosität. Die mnemischen Räume, die der Schriftzug eröffnet, werden von dem Sehen einer Tonalität bestimmt, in die Hofmannsthal durch den Wechsel des Tonfalls in die französische Sprache einführt.

Der Flug der Vögel ist wundervoll in diesen strahlenden Tagen, und ich begreife vollkommen, dass ich diese Zeilen einmal aufgeschrieben habe:
Je me souviens des paroles d'Agur, fils de Jaké, et des choses qu'il déclare les plus incompréhensibles et les plus merveilleuses : la trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge.⁹⁴

Ernst Simon entschlüsselt in seiner Festschrift für Gershom Scholem die französischen Zeilen, von denen Hofmannsthal den Erzähler behaupten lässt, dass er ihre Herkunft vergessen habe. Sie entpuppen sich als ein ins Französische übersetztes Bibelzitat (*Sprüche* 30), das aus Marcel Schwobs Essay *Spicilègue*⁹⁵ stammt, in dem er sich mit der „Notwendigkeit, die Liebe zu intellektualisieren“⁹⁶ auseinandersetzt. Das Thema des Geschlechter-Konflikts findet sich bei Hofmannsthal in prononcierter Form wieder. Eine junge Frau streckt sich, doch die männliche Gestalt am Rand des Zeltens wendet sich ab. In dem Moment des Abwendens wird der Blick auf den Schurz gerichtet, der von dem „unbeschreiblichsten Gelb“ sei. Nach dem Modell des Unsagbarkeits-Topos, der, wie im *Chandos*-Brief, eine Rhetorik des Schweigens initiiert, fordert das, was sich nicht beschreiben lasse, zum Entwurf einer Gebärdensprache heraus, deren Entwurf Hofmannsthal im *Chandos*-Brief geliefert hat

⁹⁴ E 157.

⁹⁵ Ernst Simon: „Agurs, fils d'Jaké“, in: *Hugo von Hofmannsthal's jüdische Legende*, in: *Studies in Mysticism and Religion Presented to Gershom G. Scholem on his Seventieth Birthday*, Jerusalem 1967, S.235-260.

⁹⁶ Le Rider: *Hugo von Hofmannsthal*, a.a.O., S.160. Le Rider gibt in seinem Kapitel „Die Pflicht des Erinnerens und das schöpferische Vergessen: 'Die Wege und Begegnungen'“ eine ausführliche und chronologische Darstellung der Interpretationen von *Wege und Begegnungen*.

Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, 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.⁹⁷

In dem Spalt zwischen Zweien inszeniert Hofmannsthal die Zone der Transformation in gespaltene Figurationen, die ein Reden in Zungen verkörpern, das die „unerschöpfliche Weisheit“ nicht ausspricht, sondern in einem fortgesetzten Prozess der Spaltung aufschließt. Das Reden in Zungen stellt Hofmannsthal als ein Verfahren vor, „Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit“⁹⁸ durch einen Prozess der Anverwandlung und Einverleibung aufzuschließen. Verwandelt in eine Schriftfigur begegnet Agur, dessen Spaltung Hofmannsthal durch seinen „zweigeteilten Bart“ auszeichnet. Er trägt die Attribute der Schlangenfigur, die in dem ins Französische übersetzten Bibelzitat neben dem Flug des Adlers bewundert wird, sowie ihn die Verführungskraft auszeichnet, von der in dem Bibelzitat gesagt wird, dass sie unbegreiflich sei, unbegreiflich sei der „Weg des Mannes beim Weibe“. Der Wechsel vom *Unbegreiflichen* zum *Unbeschreiblichsten* markiert den Übergang vom biblischen Zitat in den Schriftraum, den Hofmannsthal durch ein Netzwerk von namentlichen Verweisen auszeichnet, während die Bezüge zu zwei Schlangenfiguren, der Boa in Hugos „Schlaf der Boa“, auf die Le Rider hinweist, und der Python Sala mbô in Flauberts gleichnamigen Roman (auf den wir gleich näher eingehen werden), unbenannt bleiben. Le Rider stellt den Bezug zu Hugos „Schlaf der Boas“ her:

In diesem Mann ‚erkennt‘ Hofmannsthal niemand anderen als Agur, der mit Boas identisch ist. Die von Hofmannsthal geträumte Szene könnte das Bild des Erwachens aus dem Gedicht Der Schlaf des Boas sein. Victor Hugo beschreibt die Verführungskraft und sexuelle Potenz Boas’ mit folgenden Worten:

⁹⁷ E 463.

⁹⁸ E 463.

[...] wie Boas fand kein Mann bei Frauen Wohlfegefallen:
 Zwar ist der Junge schön, doch ist der Alte groß.
 Seit er entschlummert war, lag Ruth, aus Moabs Land,
 den Busen unverhüllt, an Boas' Lagerstelle [...]
 Im Traum ist es nicht die Nacktheit der jungen Frau, die den Blick anzieht,
 sondern der gelbe Lendenschurz, den Agur/Boas trägt. Das
 ‚unbeschreiblichste Gelb‘ – Hofmannsthal gebraucht einen ungewöhnlichen
 Superlativ – zieht den Betrachter in den Bann.⁹⁹

Die männliche Verführungskraft Boas, die in Hugos „Schlaf des Boas“ von seinem Körper ausgeht, verschiebt sie sich in Hofmannsthals Agur-Figur auf den Schurz, der das Geschlecht ebenso verhüllt wie seine Verführungskraft durch den Schurz hervorhebt. Die Abweichung von dem Hugo-Zitat, dass es sich bei Hofmannsthal nämlich nicht um das verführerische Moment der Nacktheit, sondern das des gelben Stoffes handelt, führt uns zu der anderen Schlangenfigur des französischen Sprachraums, zu dem Python Salambô, deren Schicksal von dem Stoff der Stoffe, dem Zaimph, abhängt. Die in *Salambô* inszenierte Tragik, dass, wer den Zaimph lüfte, sterben müsse, zeichnet die absolute Hingabe an den Stoff, den Zaimph, aus, die Hofmannsthal in *Wege und Begegnungen* zu thematisieren scheint. Die Bewegung in den Superlativ des „unbeschreiblichsten Gelb“ dramatisiert Hofmannsthal in der Bewegung von der Schrift der Schriften (der Bibel) zu dem Stoff der Stoffe (dem Zaimph), so ließe sich das Programm von *Wege und Begegnungen* zusammenfassen, wie wir in einem Netzwerk von Anspielungen auf *Salambô* nun zeigen wollen.

Salambôs Hingabe an den Schleier ist absolut; die Anziehungskraft, die der Schleier auf Salambô ausübt, stellt Flaubert als ihre Bestimmung dar, wenn er Mâtho sagen

⁹⁹ Le Rider: *Hugo von Hofmannsthal*, a.a.O., S.166. Le Rider zitiert Hugos Gedicht *Der Schlaf der Boas* nach der deutschen Übersetzung von Hanni Helbling in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.Mai 1985, Nr.112, S.51.

lässt, dass ihre Haut schillernd sei wie der Tanit¹⁰⁰. Der Schleier *ist* Salambôs zweite Haut. Mit dem Versuch, das Geheimnis des Zaimph zu lüften, erfüllt sich das von den Priestern wie von der sich häutenden Schlange prophezeite Todesurteil. Der Roman setzt mit dem Vergilben der Schlange ein und endet mit dem Verblassen Sala mbôs. Die Schlange, die Flaubert als nationales Fetisch vorstellt, sie werde wegen ihrer hellseherischen Fähigkeiten verehrt, verkörpert das Motiv der Hellsicht und auch darin ist sie Agur verwandt, der ebenso doppelzünftig wie verführerisch dargestellt wird, und zudem die Fähigkeit der Hellsicht durch seinen Namen *Agur* zugesprochen bekommt. Der Name *Agur* lässt die Namen zweier mythologischer Figuren anklingen. Einerseits klingen die Auguren an, die durch einen Krummstab, den Augurenstab, ein Stück Himmel ausschneiden, das ihnen den Blick in die Zukunft eröffnet; andererseits der hundertäugige Riese Argur, der die Rolle des scharfsichtigen Wächters spielt. Argus wie die Auguren sind Figuren des Sehens; ihre hellseherischen Fähigkeiten verbindet sie mit der Dramaturgie der Gelbtöne in *Salambô*, die die Perspektive auf das, was kommen wird, öffnet. Die vergilbende Haut der Schlange nimmt Salambôs Verblassen nach dem Raub des Zaimph vorweg. Flaubert lädt in den Gelbfärbungen eine Voraussicht als Hellsicht auf, die der Leib der Schlange verkörpert. In der Dimension des absoluten Gelbs, die Flaubert in *Salambô* öffnet, nimmt der Superlativ des „unbeschreiblichsten Gelb“ in *Wege und Begegnungen* Gestalt an, dem weniger der Bedeutungsbereich der stigmatisierenden Gewalt des Gelben eigen zu sein scheint, den Le Rider im Kontext eines „kollektiven Vergessens“¹⁰¹ diskutiert, als die Emphase einer Hellsicht, die in *Salambô* sowie in *Wege und Begegnungen* in Gelbtönen ausgestellt wird.

¹⁰⁰ „N'es-tu pas toute-puissante, immaculée, radieuse et belle comme Tanit.“ (Flaubert: *Salambô*, hg. v. Gisèle Séginger, Paris 2001, S.266.).

¹⁰¹ Le Rider: *Hugo von Hofmannsthal*, a.a.O., S.176.

Durch das Vergessen der Schrift der Schriften (des Bibelzitats) öffnet Hofmannsthal den Blick auf eine Schriftlichkeit, die von Schlangen-Figuren verkörpert wird.

Hofmannsthal antizipiert eine verkörperte Form von Schriftlichkeit, in dem er den Akt der Häutung selbst vor Augen führt, wenn die „riesigen Haufen von Bezügen und Zitaten“¹⁰² abgestreift werden. Dadurch, dass die Schlangenfiguren unbenannt bleiben, unterscheiden sie sich von den namentlich ausgewiesenen Bezügen auf Cervantes, Dostojewski, Shakespeare, Richardson, Sophokles, Casanova, Kant, Dante; die Schlangenfiguren werden vielmehr im Text evoziert. Die Technik der Evokation avanciert zum Schlangen-Ritual¹⁰³, um wiederum mit Warburg zu sprechen. zum Gegenstand der Performanz in *Wege und Begegnungen*. Zudem ist der Stoff-Fetzen des Schurzes, der Agur auszeichnet, ist nicht aus Zitationen gewoben, sondern auf den absoluten Gelbton reduziert. In der Reduktion auf den einmaligen Gelbton bewegt sich Hofmannsthal auf Kreuzungspunkte zu, die sich in dem Zwischenraum zwischen Zweien auf tun.

Die antagonistische Bewegung der Hingabe einer Jungen einerseits und Agurs Abwenden andererseits erscheint gerahmt in einem Zeltausschnitt, in dem das Moment des Hinwendens / Abwendens selbst die einmalige Konfiguration nahe legt, die der Raub des Schleiers in *Salambô* auszeichnet, der durch die Doppelstruktur von Hingebungs voller Verführung und dem anschließenden Entwenden des Schleiers bestimmt wird. Das gegenläufige Moment ist dem absoluten Gelb des Schurzes

¹⁰² Le Rider interpretiert die „Haufen von Bezügen und Zitaten“ (ebd., S.170) als ein Verfahren, den „Zusammenbruch einer Welt aus Zitaten“ (ebd., S.171) vor Augen zu führen, um die „Welt im vorschriftlichen Zustand neu zu entdecken“ (ebd.). Dabei listet Le Rider das Hugo-Zitat zusammen mit den von Hofmannsthal explizit ausgewiesenen Zitationen. Gerade die Schlangenfigur Boa scheint jedoch mit der Schlange in dem Bibelzitat sowie in der Schlange in *Salambô* zu den unbenannten Zitationen zu gehören, mit denen Hofmannsthal auf eine arabeske Form von Schriftlichkeit anzuspielen scheint.

¹⁰³ „Die Schlange ist ein internationales Antwortssymbol auf die Frage: Woher kommt elementare Zerstörung, Tod und Leid in der Welt?“ Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Rauff, Berlin 1988, S.55.

einbeschrieben, das sich der *Descriptio* („un-beschreiblichste“) verweigert. Die Emphase verschiebt sich auf den Bruch, den Riss, der in dem Blick durch den Ausschnitt auf den Stoff-Fetzen zur Schau gestellt wird.

Und als müsste es so sein, stieg ich auf einen Haufen übereinander gelegter Klumpen der Maultiere, schob irgendetwas in der Zeltwand auseinander und sah hinein in das Hauptzelt. Es war finstrier darin als dort, wo ich stand. Erst allmählich konnte ich sehen, dann aber ganz deutlich. Das Zelt war ohne Möbel oder Schmuck, nur die dunklen Wände. An der anderen Seite lagen auf einer großen Decke, auf einer dunkelroten oder rotviolettten Decke, ein junges Weib von dunkler Blässe, von einer unbeschreiblichen dunklen Blässe und Schönheit, aus deren Armen ein Mann sich lösten großer, hagerer Mann, aufstand und dicht vor meinen Augen vorüberging durch das leere Zelt an die Entgegengesetzte Wand. Die Junge - sie trug nichts als breite Armreifen - hob stumm die Arme nach ihm, wie um ihn zurückzurufen, aber er sah sich nicht nach ihr um. Auch ich hatte sein Gesicht kaum gesehen, aber ich wusste, dass er alt war, alt und gewaltig, mit einem zweigeteilten wehenden Bart, um den Kopf einen erdfarbenen Turban. Aber sein sehr schlanker Körper, nackt bis zum Gürtel, seine langen dünnen Arme waren wie die eines jungen Mannes, voll Leichtigkeit und Kühnheit. Von der Hüfte hing ihm ein langer Schurz von dem unbeschreiblichsten Gelb: Ich will den Ton dieses Gelb wieder erkennen, wo und wann immer es mir wieder vor die Augen käme. Es war herrlicher als das Gelb der alten persischen Kacheln, strahlender als das Gelb der gelben Tulpe. Jetzt war er an der Zeltwand gegenüber, der dunkelsten und riss dort einen Vorhang auf, dass ein großes Fenster entstand. Der Wind wehte hinein und wehte seinen zweigeteilten Bart über seine erdbraunen mageren Schultern nach rückwärts. (...) Und sein bloßes Dastehen an dem viereckigen Ausschnitt des Zeltes, das über alle erhöht war, brachte einen stummen, wilden Tumult in den ganzen Aufbruch, und selbst die Wolken schienen schneller unter dem ziemlich bleichen Mond über das Bergland hinzujagen. Dieser Mann und kein anderer war Agur.¹⁰⁴

Das Aufreißen der Stoffwände gibt den Blick auf den Stoff-Fetzen, den Schurz Agurs frei sowie auf den zweigeteilten Bart. Hofmannsthal's Emphase des Reißens, Fetzens, Teilens ist der des Verwebens entgegen gesetzt. Hofmannsthal knüpft hier nicht an die Metapher vom *Teppich des Lebens* an, sondern evoziert vielmehr den Riss durch den Schleier der Maja. Die Sinnlichkeit der Jungen, die sich nach Agur ausstreckt, sowie Agurs selbst ist keine entfaltet; Hofmannsthal's Emphase liegt auf dem Gestus des Abwendens. Damit weicht er von der Zeltszene ab, die Flaubert im Zelt Mâthos

¹⁰⁴ E 164.

darstellt, aus dem Salambô den Schleier raubt. Der Verlust der Unschuld Salambôs, den Flaubert durch das Aufspringen ihrer Fußketten wie zwei Schlangen beschreibt¹⁰⁵, findet in *Wege und Begegnungen* eine Parallele in den Armreifen, die die Gebärden der ausgestreckten Arme unterstreichen, auf die Agur jedoch nicht antwortet, sondern sich abwendet. In den Gesten, dem Schmuck, der Kleidung, der Frisur, den Fetischen der Figuren bringt Hofmannsthal das, was sich andeutet, in einer Wendung zum Stillstand, die sich durch das Moment der Abweichung auszeichnet. Das Moment des Abwendens figuriert in dem Doppelten Agurs, das Hofmannsthal in dem „zweigeteilten Bart“ expliziert. Während sein braungebrannter, junger Körper die Figur Mâthos, des von Salambô verführten Kriegsführers der Karthager evoziert, erinnert sein langer Bart an die Figur des alten Giscon¹⁰⁶, der nach der Liebesszene an das Zelt heran gekrochen kommt und Salambô den Verrat ihres Volkes zum Vorwurf macht, woraufhin Salambô mit dem Zaimph flieht. Mâtho und Giscon rahmen den Raub des Schleiers bei Flaubert. Hofmannsthal scheint das Nacheinander der Ereignisse, von der Hingabe Salambôs bis zu ihrer anschließenden Flucht mit dem geraubten Schleier und ihrem prophezeiten Tod in *Wege und Begegnungen* in dem Zeltausschnitt zusammenzuziehen. Dem Gestus des Abwendens ist die Dramatik des Raubs einbeschrieben, der das Todesurteil impliziert, dass, wer den Schleier lüfte, sterben müsse, das Salambô übergeht, wenn sie sich (gleichsam in ihrer Blütezeit) mit der Hingabe an den Schleier vom Leben abwendet: „Ne sais-tu pas qu'on en meurt?”

¹⁰⁵ „Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. Le zaimph tomba, l'enveloppait ; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine.“ (Gustave Flaubert : *Salambô*, a.a.O., S.268).

¹⁰⁶ „Le bas de la tente se releva, et une forme monstrueuse apparut. Salammô ne distingua d'abord que les deux yeux, avec une longue barbe blanche qui pendait jusqu'à terre ; car le reste du corps, embarrassé dans le guenille d'un vêtement fauve, traînait contre le sol ; à chaque mouvement pour avancer, les deux mains entraient dans la barbe, puis retombaient. En rampant ainsi, elle arriva jusqu'à ses pieds, et Salammô reconnut le vieux Giscon.“ (Flaubert : *Salambô*, a.a.O., S.270).

Les Baals hermaphrodites ne se dévoilent que pour nous seuls, hommes par l'esprit.
Femmes par la faiblesse. Ton désir est un sacrilège ; [...].¹⁰⁷

Flaubert führt die Entwicklung von der Prophezeiung zur Erfüllung des Todesurteils in einer Monochromatik des Gelben vor Augen, die sich vom Vergilben der Schlange¹⁰⁸ über das Flammengelbe in die bleichen Gelbtöne des Todes erstreckt, wenn Salambô am Ende von ihrem Hochzeitsthron sinkt. Die Spannbreite des Gelben reduziert Hofmannsthal auf den Superlativ des absoluten Gelbs, das den Stoff der Stoffe in *Salambô* auszeichnet. Leidenschaft und Todesurteil entflammen in *Salambô* in einer Gleichzeitigkeit, die Hofmannsthal im *Chandos*-Brief auf die Formel des „brennenden Karthagos zugleich“ gebracht hat, mit der er auf die sich entflammende Liebesszene im Zelt Mâthos anzuspielen scheint. „Des cris s'élevèrent; une lueur effrayante fulgurait derrière la toile. Mâtho la souleva ; ils aperçurent de grandes flammes qui enveloppaient le camp des Libyens.“¹⁰⁹ Während Leidenschaft zwischen Salambô und Mâtho entflammt, geht Karthago draußen in Flammen auf. Das Doppelte der Flamme der Leidenschaft wie der Katastrophe liefert die Koordinaten einer Gegenwärtigkeit, die die göttlichenwie animalischen Züge Agurs trägt.

Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.¹¹⁰

Karthago ist Chiffre einer Gleichzeitigkeit, die Flaubert in *Salambô* ausstellt. In ihr verbindet sich das Private mit dem Nationalen, das Innere (im Zelt Mâthos¹¹¹) mit

¹⁰⁷Ebd., S.111.

¹⁰⁸„Elle était trouble par des inquiétudes plus hautes: son grand serpent, le Python noir, languissait; et le serpent était pour les Carthaginois un fétiche à la fois national et particulier. [...] Sa belle peau, couverte comme le firmament de taches d'or sur un fond tout noir, était jaune maintenant, flasque, ridée et trop large pour son corps.“ (Ebd., S.244).

¹⁰⁹Ebd., S.270.

¹¹⁰E.468.

dem Äußeren (Karthagos Schicksal) zu einer katastrophischen Zeitlichkeit, die Hofmannsthal „vollste erhabenste Gegenwart“ nennt. In dem Katastrophischen kulminiert die Gewalt des Gleichzeitigen, die Hofmannsthal in Oxymora sowie der Metapher vom überlaufenden Gefäß zum Ausdruck bringt. Hofmannsthals Formulierung „göttlicher und tierischer zugleich“ hebt das Ereignis der Simultaneität¹¹² als einen besonderen Augenblick hervor. Auch Agur ist doppelt, anziehend und abstoßend; er ist Wendung zwischen Zweien. Im Abwenden gibt er uns den Kampf um den Schleier blindlings¹¹³ zu sehen. Das Vergilben und der Tod Sala mbô ist bereits in dem gelben Schleier mit schwarzen Blumen¹¹⁴ vorweggenommen, unter dem sie sich zum Raub des Schleiers verhüllt. Hofmannsthals Bezug auf den Orient Flauberts zur Zeit der punischen Kriege steigert das Bild der Sinnenfülle in die Grenzüberschreitung von Leidenschaft in Tod und Gewalt. Die Steigerung, die Hofmannsthal auf das Gelb, das „gelber als das Gelb der persischen Kacheln“ sei, zu bewegt, wird als Korrektiv des klassischen Orient-Bildes, wie es den *West-östlichen Divan* bestimmt, wirksam. In Hofmannsthals Besprechung

¹¹¹ „Les flammes de la lampe vacillaient sous de rafales d’air chaud.“ (Flaubert, *Salambô*, a.a.O., S.266.)

¹¹² Mit der Formel „das brennende Karthago zugleich“, die sich auf die Simultaneität des Brandes innen und außen in *Salambô* zu richten scheint, steht Hofmannsthal in dem Interesse seiner Zeitgenossen nahe, doch mit dem Unterschied, dass Hofmannsthal dem Prinzip des Gleichzeitigen nicht die Kreation neuer Formen zutraut, sondern die Gewalt des Katastrophischen hervorkommen sieht. Weder der Simultaneität, von der die Futuristen sich die steigernde Geschwindigkeit kinetischer Bewegung versprochen haben, noch die Simultaneität des Lichts, durch die Delaunay die Beweglichkeit des Lichts, die Farbformen hervorbringt, in denen Delaunay die „Simultaneität des Lebens“ zusammengefasst und verwirklicht sah: „L’oeil est notre sens le plus élevé celui communiqué le plus étroitement avec notre cerveau la conscience l’idée du mouvement vital du monde et son mouvement est simultanée“ (Robert Delaunay : *Du Cubisme à l’art abstrait*. Documents inédits hg. v. P. Francastel und G. Habasque, Paris 1957, S.146.)

Die Simultaneität, die Hofmannsthal dagegen entwirft, ist an katastrophische Momente gebunden, die die Signatur apokalyptischer Brände tragen. Interessant ist umgekehrt, dass Delaunay die Werke des analytischen Kubismus als Katastrophenanblicke einer „passage destructif“ (ebd., S.99) titulierte hat. Vgl. dazu Max Imdahl über „Orphisme: Peinture abstraite vivante als Ausdruck des mouvement vital du monde“, in: Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1988, S.134ff.

¹¹³ „Tropé besteht nicht im Sprechen, sondern zuerst im Sehen. Genau er gesagt: im Sehen des Unsichtbaren, dessen, was nur gesagt wird, um blindlings das Untersagte zu sagen.“ (Derrida: *Randgänge*, a.a.O., S.269).

¹¹⁴ „Quand Mâho arriva, la lune se levait derrière elle. Mais elle sur le visage in voile jaune à fleurs noires et tant de draperies autour du corps qu’il tait impossible d’en rien deviner.“ (Flaubert: *Salambô*, a.a.O., S.262).

des *West-östlichen Divan* zeichnet sich der Unterschied zu dem in *Wege und Begegnungen* entworfenen Orient-Bild ab.

Wer aber Gedichtetes zu lesen und durch den Buchstaben den Geist zu empfangen begnadet ist, der wird in diesem ‚West-östlichen Diwan‘ nichts von Vermummung gewahr werden, sondern nur von Enthüllung ohne Schranke.¹¹⁵

Das Goethe zugeschriebene Modell der Enthüllung durch Verdichtung kehrt sich in der Figur Agurs um. Agur ist enthüllt; die Verdichtung ist auf den Ort der Erregung, den der Schurz auszeichnet, beschränkt. Das „unbeschreiblichste Gelb des Schurzes“ markiert den Ort einer Grenzüberschreitung, während Goethes *Farbenlehre*, die im *West-östlichen Divan* zur poetischen Entfaltung kommt¹¹⁶, auf der Erfindung der Grenze beruht. Die Brechung des Lichts im Medium des Trüben, die erst, so Goethe, die Farben hervorbringe, wird im *West-östlichen Divan* den Schleiern und Fächern überantwortet. In dem Gedicht „Wink“ wirkt der Wort-Fächer metaphorisch als das Medium der Verständigung, wenn das Auge, wie die letzte Zeile in „Wink“ konstatiert, mir ins Auge blitze: „Sprache“, so folgert Christiaan Nibbrig auf ähnliche Weise wie Hofmannsthal in seiner Besprechung des *West-östlichen Divan*, „gewährt Durch-Sicht, indem sie verhüllt. Und sie verhüllt durch das, was man sieht und was sie ‚offenbar‘ macht.“¹¹⁷ In *Wege und Begegnungen* liegt die Emphase dagegen umgekehrt auf dem, was keine Durchsicht gewährt, sondern sich blitzartig im Gestus des Abwendens offenbart. Das Moment des Abwendens verweigert sich dem erfüllten Augenblick, den Goethes Augensprache im *West-östlichen Divan* zum Gegenstand hat. In *Wege und Begegnungen* stellt sich der eine, der einmalige Augenblick vielmehr als der verweigerte dar. Agur war und Agur wird wieder erinnert werden.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Le Rider: „Die orientalischen Farben des Divan“, in: *Farben und Wörter*, a.a.O., S.104.

¹¹⁷ Christiann L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt am Main 1981, S.76.

Der doppelte Pol einer Hellsicht, die aus mnemischen Räumen hervorkommt und sich in eine Zukunft erstreckt, ist in dem „unbeschreiblichsten Gelb“ ausgestellt. Dass Agur nicht ist, sondern sein wird, legt Hofmannsthal in der Vision seiner Wiederkehr nahe, die er nicht nur mit der Wiederkehr der Zugvögel vergleicht, sondern zugleich mit der Wiederkehr von Mördern an ihren Tatort.

[...] vielleicht eines Tages heraufsteigen [wird] wie ein Toter aus einem Gewölbe, wie ein Mörder aus einer Falltür, und sein Wiederkommen wird seltsam sein, aber nicht seltsamer eigentlich als vorgestern nachmittags das Hereinstürzen der zurückgekehrten jungen Schwalbe, durch die Luft, durch die halboffene Haustür, ins alte Nest, einschlagend wie ein dunkler Blitz.¹¹⁸

Das „unbeschreiblichste Gelb“, das Agur auszeichnet, kommt aus einer vergangenen wie zukünftigen Bedrohung hervor, an Orten einer Wiederkehr von Geburt wie von tödlichen Ereignissen. Das Moment der Wiederkehr, das Hofmannsthal dem Erscheinen Agurs zuspricht, entweder blitzartig an den Brutplatz oder aus einer Falltür, reißt die Vertikale auf, die die Zeitlichkeit der Wiederkehr bestimmt, die Hofmannsthal weniger als eine zyklische denn als achronologische in Szene setzt. Agur gibt wie „Kronos, nicht aber Chronos“¹¹⁹ den Blick des Visionärs auf die „Zeit als Trennung, als Spaltung“ in eine „unmittelbare Vergangenheit, die schon nicht mehr ist, und der unmittelbaren Zukunft“¹²⁰ bis zu dem Punkt einer „Ununterscheidbarkeit“¹²¹ frei. Der doppelte Brennpunkt ist doppelt wie die Flamme, ebenso strahlend wie destruktiv – Flamme des Eros (im Inneren des Zeltes) und der Katastrophe (des untergehenden Karthagos).

¹¹⁸ E 158.

¹¹⁹ „Das Kristallbild war nicht die Zeit, doch man sieht sie im Kristall. Im Kristall gewahrt man die unablässige Gründung der Zeit, die achronologische Zeit, den Kronos – nicht aber Chronos. Es ist das nicht-organische Leben, welches die Welt umschließt. Und der Visionär, der Sehende, ist derjenige, der in den Kristall schaut und dabei des Ursprungs der Zeit als Trennung, als Spaltung gewahr wird.“ (Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, aus dem Französischen übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main 1997, S.111f.)

¹²⁰ Ebd., S.112.

¹²¹ Ebd. Deleuze leitet diesen „Punkt der Ununterscheidbarkeit“ sowie die Entwicklung des „Zeitkristalls“ im allgemeinen aus Henri Bergsons Thesen zur Zeit her, die er in *Matière et mémoire* entwickelt hat.

Agur, der Grenzgänger zwischen zweien, gleicht den Blakeschen Schreiberlingen, die mit einer Hand in der Hölle, der anderen im Himmel schreiben; zwischen Himmel und Hölle, Engel und Teufel verortet Blake seine Schreiberlinge, mit denen er den Akt des Schreibens als den einer göttlichen Inspiration und höllischen Konspiration zugleich, wie der Titel „The Marriage of Heaven and Hell“¹²² suggeriert, vorstellt. Gespalten zwischen göttlicher Inspiration und der Arbeitsstube der Kopisten in der Werkstatt der Hölle, setzt Blake seine eigene Spaltung als Herausgeber und Drucker in Szene. Im Zeitalter massenhafter Vervielfältigung avancieren Papierrolle und illuminierte Lettern zu den Emblemen einer Schriftlichkeit, die bei Blake von visionären Gestalten verkörpert wird. Hofmannsthal hat die Linien Blakes 1894 im Rückblick auf die internationale Ausstellung in Wien als „ergreifende Zauberzeichen“ kommentiert, als die „wahre Hieroglyphe“: Mit seinem zweigeteilten Bart ist Agur diesen „Zauberzeichen“ durchaus ähnlich, die ein initiales Ereignis der Schrift, einer Urschrift¹²³ verkörpern

Der doppelte Brennpunkt zeichnet das elliptische Konstrukt aus, das keine geschlossene Figur darstellt, sondern den Aufriss in die Vertikale. Das „unbeschreiblichste Gelb des Schurzes“ zerreißt zwischen den äußersten Polen, zwischen dem Gelb der persischen Kacheln und dem Gelb der holländischen Tulpen,

¹²² William Blake: „The Marriage of Heaven and Hell“, plate 10. Library of Congress, in: W.J. Thomas Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago / London 1994, S.138.

¹²³ „Blake treats his pictorial art as if it were a kind of writing and summarizes the entire history of writing from pictogram to hieroglyphic to alphabetic script in the pages of the illuminated books. Blake’s images are riddled with ideas, making them a visible language – that is, a kind of writing. But Blake’s art does not just involve pushing painting toward the ideogrammatic realm of writing; he also pushes alphabetic writing toward the realm of pictorial values, asking us to see his alphabetic forms with our senses, not just read through or past them to the signified speech or ‘concept behind them, but to pause at the sensuous surface or calligraphic and typographic forms.” (Ebd., S.147)

zu einem Stoff-Fetzen, der als der zerfetzte Rand von Tulpen in Hofmannsthals

Rembrandt-Monolog wieder auftauchen wird.

Dritte Gedankenflucht: Besitz, ein behagliches, eingefriedetes Haus: der Mann dem das gehört (haltlos identifiziert er sich mit dem Mann dem das gehört): jetzt kauft er noch kupfernes Küchengeschirr. Jetzt lässt er Kacheln einlegen, jetzt pflanzt er das im Garten ... aber was weiter? Wohin will er durch die Kacheln hindurch, durch sein glänzendes Bettzeug hindurch, durch seine zerfransten Tulpen hindurch gelangen? Das sind doch lauter Gleichnisse ... aber ---

Schlussgleichnis: zwischen ihm selbst, dem Gekreuzigten und dem ausgeschlachteten Ochs. Ihm verwebt sich das.¹²⁴

Die Bewegung durch die Stoffe des Dekorums hindurchexpliziert Hofmannsthal in dem Fragment gebliebenen Rembrandt-Monolog, den er *Rembrandts schlaflose Nacht. Reflexion über das Helldunkel* betitelt hat, als ein Moment des Verwebens, das sich in dem Schlussgleichnis als ein Verweben tödlicher Momente (Kreuzigung, Schlachtung) herausstellt. Die Negation des Lebens stiftet die durchdringenden Momente, die sich an der Grenze zum Tod bewegen. In dem „unbeschreiblichsten Gelb“ werden die äußersten Pole des Aufblühens und des Vergehens in dem Oszillieren zwischen den Extremen übersteigert. Das Oszillieren pendelt sich jedoch nicht in einen Kreislauf ein, wie im Vergleich mit der Idealisierung eines durchsichtigen Gelbs bei Hegel deutlich wird. Als „l’oscillation d’une double traversée, de surface vers profondeur, et retour“¹²⁵ beschreibt Didi-Huberman den „Gipfel der Farbe“, als den Hegel das Gelbe bezeichne, wenn es im Zusammenwirken mit dem Rot der Arterien und dem Blau der Venen die Transparenz der Haut in einem Gemälde schaffe.

Mais, dit Hegel, c’est un jaune transparent. *Durch das durchsichtige Gelb der Haut, à travers le jaune transparent de la peau...*, écrit-il. [...] Profondeur transparente, donc (*durchsichtig tief*). C’est là une relation fondamentale que

¹²⁴ Hofmannsthal: „Rembrandts schlaflose Nacht. Reflexion über das Helldunkel“, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg.v. Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, Detlev Lüders, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Band XXIX, Frankfurt am Main 1975, S.164.

¹²⁵ Georges Didi-Huberman: *La Peinture incarnée*, Paris 1985, S.27.

Hegel nomme enfin *ein ideelles Ineinander*, un idéal tressage, „les unes dans les autres“; des trois couleurs primaires¹²⁶.

In dem die Farben einander durchdringen, geraten sie in einen Kreislauf, in dem das eine verwoben im anderen die Erscheinung des Durchsichtigen schaffe. Dagegen ist das Durchdringen der Stoffe im Rembrandt-Monolog Hofmannsthals durch eine Thermodynamik gekennzeichnet, die sich nicht auf das Gleichgewicht des Lebens, sondern die Grenzüberschreitung in den Tod zu bewegt. Gelb wird darin nicht zum Ereignis des Durchsichtigen der Haut, sondern zeichnet im Werk Hofmannsthals das Einmalige des Mals aus. Es kommt aus den Körpern hervor, wie wir gleich in den Gestalten der *Augenblicke in Griechenland* sehen werden. Die Gelbfärbung ihrer Haut ist nicht Anzeichen ihrer Verlebendigung, sondern vergegenwärtigt ihr Todesurteil. Darin sind die Reisenden der literarischen Figur Salambô verwandt. Es sind Auserwählte, die sich von den Stigmatisierten dadurch unterscheiden, dass das Mal, das sie auszeichnet, von innen heraus kommt, während, so Benjamin, das Zeichen von Außen aufoktroiert sei.

Das absolute Mal. Sofern sich über die Natur des absoluten Mals, d.h. über das mythische Wesen des Mals, etwas ausmachen lässt, ist das von Wichtigkeit für die ganze Sphäre des Mals im Gegensatz zum Zeichen. Hier ist nun der erste fundamentale Unterschied darin zu sehen, dass das Zeichen aufgedrückt wird, das Mal dagegen hervortritt. Dies weist darauf hin, dass die Sphäre des Mals die eines Mediums ist. Während das absolute Zeichen nicht vorwiegend am Lebendigen erscheint, sondern auch leblosen Gebäuden, Bäumen aufgeprägt wird, erscheint das Mal vorzüglich am Lebendigen (Wundmale Christi, Erröten, vielleicht der Aussatz, Muttermal). Den Gegensatz zwischen Mal und absolutem Mal gibt es nicht, denn das Mal ist immer absolut, und ist im Erscheinen nichts anderem ähnlich. Ganz auffallend ist wie das Mal gemäß seinem Auftreten am Lebendigen so oft mit Schuld (Erröten) bzw. Unschuld (Wundmale Christi) verbunden ist; ja selbst wo das Mal an Leblosem erscheint (Sonnenkringel in Strindbergs ‚Advent‘) ist es oft mahnendes Zeichen der Schuld.¹²⁷

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Benjamin: „Über die Malerei oder Zeichen und Mal“, in: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, II.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S.605.

Zwischen Mal und Zeichen ließe sich das Stigma ansiedeln: Anders als das Mal ist es von außen aufgezwungen; es teilt zugleich das Empfinden der Schuld mit dem „absoluten Mal“ wie es Benjamin vorstellt. Der Fokus verschiebt sich in Hofmannsthals späteren Reisebeschreibungen von den Stigmata des Gelben, die wir in den Märchen herausgearbeitet haben, auf das Mal, das Wundmal in den späteren fiktiven Reisebeschreibungen. Das „absolute Mal“ der Wandernden ist verkörpert, es ist ein Inkarnat, das an den Rändern des Lebens in Einschnitten, Wunden aufflammt, an denen Kreisläufe sich nicht schließen, sondern Abgründe auftun. Farbe ist darin lokal, sie liefert das Lokalkolorit der Wunde, des Spalts, der Öffnung in die Grenzüberschreitung, in der die Erscheinung Agurs am Zeltrand figuriert.

Agur ist das Ereignis einer Dynamis über die Grenze hinaus; die absolute Färbung seines Schurzes erscheint blitzartig in Gestalt eines *déjà-vu* oder einer Erleuchtung. Agur selbst verkörpert das Moment der Grenzüberschreitung, darin ist er illuminierte Figur. In der Illumination der Figur wird die Färbung zu einem Ereignis, das mystische Dimensionen annimmt. Das „unbeschreiblichste Gelb“ präfiguriert darin das Farb-Erlebnis, das Hofmannsthal im Jahr darauf in dem vierten Brief der *Briefe des Zurückgekehrten* in einem „P.S.“ als das Erlebnis der Farbe in den Bildern van Goghs darstellen wird. Die *Briefe des Zurückgekehrten* stammen aus dem Jahr 1907, in dem Meier-Gräfes Kunstband über van Gogh herauskommt. Doch bereits in den fünf Jahren zuvor hat das Werk van Goghs in Ausstellungen Aufmerksamkeit auf sich gezogen, die in *Wege und Begegnungen* den Reflex auf das „unbeschreiblichste Gelb“ ausgelöst haben könnten. Auffällig ist, dass die *Briefe des Zurückgekehrten* auf die Monochromatik des Gelben, die das Spätwerk van Goghs auszeichnet, nicht eingehen. Hofmannsthal diskutiert vielmehr die Unmöglichkeit der Wiedergabe des Eindrucks

der Farbe, den auch Reproduktionen nicht leisten könnten. Das „Unbeschreiblichste“ thematisiert Hofmannsthal in den *Briefen des Zurückgekehrten* durch die Evokation des bewegenden Moments, der den Eindruck erwecke, dass er nicht zum Stillstand gebracht werden könne.

Wie aber könnte ich etwas so Unfassliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares! Ich könnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie Dir schicken, aber was könnten sie Dir geben – was könnten Dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir. Ein Sturzacker, eine mächtige Allee gegen den Abendhimmel, ein Hohlweg mit krummen Föhren, ein Stück Garten mit der Hinterwand eines Hauses, Bauernwagen mit mageren Pferden auf einer Hutweide, ein kupfernes Becken und ein irdener Krug, ein paar Bauern um einen Tisch Kartoffeln essend aber was nützt Dir das! So soll ich Dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. Aber was sind Farben, sofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen und stummen Lebens, wie sie mir vorzeiten manchmal aus alten Bildern, wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloss: nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an.¹²⁸

Hofmannsthal verräumlicht die Energien, die die Werke van Goghs freisetzen, ohne dabei auf die für das Werk van Goghs charakteristischen Farben, das Kobaltblaue und Chromgelbe, zu verweisen. Nicht von Farbe an sich ist die Rede, sondern dem „Missfärbigen der Zollbarkasse“, die die Bewegung über die Grenze hinweg verkörpert. Färbung verortet Hofmannsthal an den Grenzen der Stoffe und Körper; sie strahlt aus und ist dabei in ständiger Bewegung begriffen. Sturzacker und Alleen markieren im Werk van Goghs die Bewegung, die nicht zum Stillstand kommt. Vermittlung und Transport sind die Themen der Reiseprosa, die Hofmannsthal programmatisch in *Wege und Begegnungen* benennt. Die Bewegung in den

¹²⁸ E 565.

Grenzbereich, die Grenzüberschreitung, ereignet sich im Modus eines ständigen Unterwegsseins, das Hofmannsthal bei Agur wie van Gogh hervorhebt. Dass sich ewig drehende Lebensrad des Kinos avanciert in den *Drei kleinen Betrachtungen* Hofmannsthals zum Pendant der Wandernden. Die unaufhaltbare Bewegung öffne die Perspektive in die Vertikale auf die „ganze unterirdische Vegetation“.

Die Landschaft, Haus und Park, Wald und Hafen, die hinter den Gestalten vorüberweht, macht nur eine Art dumpfer Musik dazu – aufrührend weiß Gott was an Sehnsucht und Überhebung, in der dunklen Region, in die kein geschriebenes und gesprochenes Wort hinab dringt – auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten; die historischen Anekdoten, die Halluzinationen der Geisterseher, die Berichte der Abenteurer; aber zugleich schöne Wesen und durchsichtige Gebärden; Mienen und Blicke, aus denen die ganze Seele hervorbricht. Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, dass er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. [...] Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen. Ja dieser dunkle Wurzelgrund des Lebens, er, den so selten ein Wort erreicht, kaum das Wort des Gebetes oder das Gestammel der Liebe, er bebt mit.¹²⁹

Die ewige Bewegung des Lebensrades im halbdunklen Saal des Kinos, die dann und wann Gesten, Gebärden hervorbringe, die das Wort nicht erreichen könne, „kaum das Gestammel der Liebe“, eröffnet den Raum einer Schriftlichkeit, der ebenso aus der Bewegung aus den Körpernder Reisenden und Wandernden hervorkommt, die zu „wahren Hieroglyphen“ avancieren, sobald sie Grenzbereiche betreten. Mit dem Zirkulieren durch Grenzbereiche von Traum und Wachen, Leben und Tod, Dichtung und Wahrheit, bahnt sich Hofmannsthal den Weg in eine Form von Schriftlichkeit, die nicht vermittelt ist, sondern verkörpert; die ebenso wenig vermittelt, sondern sehend

¹²⁹ RA II 144.

macht. Rimbauds Forderung danach, dass die Dichter Seher sein müssten, kann als Herausforderungen der *Augenblicke in Griechenland* gelten.

Ebenso entscheidend wie das, was Hofmannsthal geltend macht, scheint jedoch das zu sein, was sich nicht ereignet und das ist die Entfaltung einer Farbensprache, wie sie sich Goethe auf seinen Reisen eröffnet hat. Anstatt dessen findet sich die Reduktion auf das Missfarbige perspektiviert in der Dimension des Gelben als tödliche Dimension „Noch gelblich bleicher“ lautet die Formel der Steigerung in den *Augenblicken in Griechenland*, die auf eine Technik der Reduktion und der Zersetzung verweist. Die von Aristoteles initiierte alchemistische Tradition, an der Goethe ihre Begriffslosigkeit kritisiert hat, erfährt bei Hofmannsthal eine Renaissance in seinem Nachdenken über die Entwicklung der Medien technischer Reproduktion. Hofmannsthal verortet die Auflösung des Goldes in einer Alchemie der Lichtkünste, die er in dem grellen Licht Griechenlands, das ihn früher als geplant abreisen ließ, in Szene setzt. Zur „blauen Blume im Land der Technik“¹³⁰ avanciert das photographische Verfahren in den *Augenblicken in Griechenland*, dem eine im Medium der Schrift (*graphein*) entfaltete Unmittelbarkeit¹³¹ zugetraut wird.

¹³⁰ Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd.I.2, S.495.

¹³¹ Die Statuen-Szene gilt als eine Inspirationsquelle für Benjamins Aura-Begriff. So findet sich bei Benjamin wie bei Hofmannsthal an dieser Stelle der Rückgriff auf das kultische Element einer Hieroglyphenschrift. Benjamin führt Abel Gance an: „So vergleicht Abel Gance z.B. den Film mit den Hieroglyphen. „Da sind wir denn, infolge einer höchst merkwürdigen Rückkehr ins Dagewesene, wieder auf der Ausdrucksebene der Ägypter angelangt... Die Bildersprache ist noch nicht zur Reife gediehen, weil unsere Augen ihr noch nicht gewachsen sind.“ (Ebd., S.486).

4. Noch gelblich bleicher: *Augenblicke in Griechenland*

Was wir in uns tragen sind größere Bilder, wunderbare prometheische Horizonte. Und das Zarteste und Größte noch, das wir durchs Auge erfuhren, ist kaum festzuhalten: das Sichlösen des Festen im weichsten Duft, die Verschiedenheiten des Meeres. Die Kamera des Photographen, mit ausgebildetem Talent gehandhabt, hie und da auf die schönsten Gegenstände, noch lieber auf große zusammenhängende Anblicke im Claude Lorrainschen Stil eingestellt, [...] ja sie kann Bilder gewinnen, an denen unsere Erinnerung sich wunderbar entzündet – [...].¹³²

Die gesteigerte Wahrnehmung wird als die des Photographen vorgestellt, der die Atmosphäre der Landschaft, ihre Gerüche, Formationen, Farbtöne so ins Bild setze, dass Erinnerung sich an einem *punctum temporum* entzünde, der den Brennpunkt wörtlich verkörpert. Die Forderung, Dichter müssten Seher sein, die wir bereits in der Figuration Agurs thematisiert gefunden haben, konfrontiert Hofmannsthal in *Augenblicke in Griechenland* mit den biographischen Details des Lebens und Werks Rimbauds, dessen Initiale in dem Manuskript zunächst den dann namenlos in Szene gesetzten Wanderer repräsentiert haben. Rimbauds Biographie - die Absage an die Dichtung, die Dokumentation seiner Reisen und seines Sterbens in Photographien und Briefen – liefert das Modell einer Bewegung von der Dichtung ins Leben, von der Vision in die Lebensform¹³³.

¹³² E 662.

¹³³ Die Notiz Harry Graf Kesslers über das Gespräch auf der Wanderung zur Akropolis ist in der Parallelisierung von Rimbaud und van Gogh interessant, denn van Goghs Bild vom „Heiligen Samariter“ scheint sich ebenso in Hofmannsthals literarischer Verarbeitung der Reise zu finden wie Rimbauds Lebensweg. „Hosios Loukas – Chaeroneia. 10.Mai 1908. [...] Hofmannsthal und ich giengen [sic!] bald einzeln bald zusammen im Gespräch langsam den Maultieren voran. Wir sprachen vom Reisen, vom Wandern, von der Mühsal des Wanderns. Ich erzählte von Rimbaud, wie er als Junge ohne Geld, oft hungernd und obdachlos, von Frankreich durch Deutschland und Österreich nach dem Orient gewandert sei, wunderbare Geste des Genies, das daran verzweifelt, sich auszudrücken, Van Gogh war nah daran, ähnlich zu verzichten.“ (Harry Graf Kessler: „Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig“, aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals, mitgeteilt von Werner Volke, in: *Hofmannsthal-Blätter* 35/36, 1987 (1988), S.82.f.)..

Neben der Forderung Rimbauds, Dichter müssten Seher sein, avanciert Rimbauds Formel „Je est un autre“ zum Dreh- und Angelpunkt einer Ich-Auflösung in die Hofmannsthal in dem ersten Teil der *Augenblicke in Griechenland* einleitet. Der Aufbruch aus dem Tal mit den mittelalterlichen Gesängen und dem bläulichen Duft, der an den Aufbruch Heinrich von Ofterdingens gemahnt, führt auf der „Wanderung“ in das „delphische Gefild“, das ein „verzehrender Hauch der Vergänglichkeit“¹³⁴ prägt, der die gelblichen Farbtöne des Verbrennens und Ausbleichens mit sich bringt und damit Momente des Sterbens, nicht des Erwachens, des Wahnsinns und der „Krankheit“¹³⁵. Das Pathos des Mitleids ist in den *Augenblicken in Griechenland* auf eine Grundform des Materialismus¹³⁶ gebracht, die Feuerbach in dem Verhältnis von Arzt und Krankem verwirklicht sieht, und auf die wir in den *Augenblicken in Griechenland* in der Rolle des Reisenden stoßen, den Hofmannsthal in Gestalt eines heiligen Samariters vorstellt. Die Ich-Auflösung in die soziale Dimension geht darüber hinaus mit einer allegorisierten Auflösung der Rolle des Dichters in die des Photographen einher. Die Wundmale der begegnenden Wanderer liefern die Materialität einer Schriftlichkeit, die sich bereits in den Schriften der Romantiker reflektiert findet. Die romantische Vision einer Hieroglyphenschrift gerät „um 1800 im Zusammenhang mit dem expandierenden Buchdruck“¹³⁷ ins Blickfeld. Ein Jahrhundert später nimmt der Zusammenhang von Schrift und technischer Reproduktion in den aufkommenden Lichtkünsten eine Dimension an, in der Wort

¹³⁴ E 618.

¹³⁵ Novalis hat den Zustand der „Krankheit“, wie Manfred Frank aufzeigt, als einen ‚Keim‘ künftiger ‚absoluter Synthesis‘ vorgestellt. (Manfred Frank: *Das Problem der Zeit in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, München 1972, S.205.)

¹³⁶ “[...] dass der Materialismus, welchen beschränkte Schulphilosophen als eine Missgeburt der neuesten Zeit betrachteten und bereits ‚totgeschlagen‘ zu haben wähnen, schon so lange auf Erden existiert und existieren wird, als es Patienten und Ärzte gab und geben wird; dass daher, wer die Leiden der Menschheit ins Auge und Herz fasst, notwendigerweise zum Materialisten wird.“ (Ludwig Feuerbach: *Sämtliche Werke*, Band 10, hg v. Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl, Stuttgart 1911, S.159.)

¹³⁷ Uwe Stein: *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke* a.a.O., S.18.

und Bild (die Emphase liegt auf dem *graphein* in *Photographie*, *Kinematographie*) eine unmittelbare Verbindung eingehen, der Hofmannsthal in den *Augenblicken in Griechenland* auf der Spur zu sein scheint.

Mit dem Wechsel von der Blaufärbung des Dufts im Tal in die Gelbfärbung der Entzündungen auf der Wanderung bahnt sich ein Prozess des Verbrenners an, der am Ende der Reise den Reisenden in Gestalt einer Rauchsäule, die über Brandherden schwebt, auflöst. Die Verbrennungen und Entzündungen bringen den Farbton des Gelben mit sich, der weniger als Farbe denn als Missfarbe („gelblich bleicher“) wirksam wird. Die Bewegung an der Grenze zwischen Leben und Werk avanciert zur Voraussetzung einer Bewegung zu den Brandherden der Welt. Die ununterbrochene Dynamis, die Hofmannsthal in dem sich ständig bewegenden Lebensrad des Kinos verwirklicht sieht, ist die Bedingung einer Dokumentation von Augenblicken, die bestechen. Das *punctum temporum*, das die Erinnerung entzündet, stellt Hofmannsthal als kein zu erfundenes dar, die Effekte des Schocks und des Erstaunens sind dokumentierte, zitierte, ihnen wohnt der „figurale Realismus“¹³⁸ inne, den die Geschichten von Märtyrern, Heldenfiguren und Heiligen mit sich bringen. Das Noema der Photographie, so ist es gewesen, findet sich bei Hofmannsthal in den Bezügen auf die Schriften Rimbauds. In dem Auge ist das visionäre Element an der Grenze zwischen Leben und Tod, Werk und Leben, dramatisiert, das unter dem schwarzen Tuch, Repertoire des Photographen, hervorkommt.

...er kreuzte unsere Lebensbahn, einmal ein leidenschaftliches Gespräch, ein Sichaufreißen ohne Maß, Himmel und Hölle, Aufreißen, Auseinandergehen wie Brüder, dann wieder fremd, eisig fremd. Aber seine Briefe, ein Wort einmal kalt und groß, andere Worte wieder blutend, sein Tagebuch, die wenigen mit nichts zu vergleichenden Gedichte, alle aus einem einzigen Jahr seines Lebens, dem neunzehnten, und die er hasst, verachtet, in Stücke reißt,

¹³⁸ Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, a.a.O., S.187.

wo er sie findet, bespeit, die Fetzen mit Füßen tritt; die Geschichte seiner grausamen letzten Wochen und seines Sterbens, aufgezeichnet von einer Schwester - so ist sein Bild unseren Seelen eingegraben. Er ist arm und leidet, aber wer dürfte wagen ihm helfen zu wollen - maßlos einsam - wer, sich ihm nur nähern, der mit übermenschlicher Kraft sein Selbst zusammenkrümmt wie einen Bogen, den unbarmherzigen Pfeil von der Sehne zu schicken: der jede Hand von sich stößt, im Unterirdischen der Städte sich verkriecht [...] es ist als trügen sie ihn auf uns zu. Er liegt auf der Bahre, das Gesicht mit schwarzem Tuch verdeckt, das eine kranke Knie groß wie ein Kürbis, dass die Decke sich emporwölbte, die schöne abgezehrte Hand, die Hand, von den Schwestern geliebt, reißt manchmal das Tuch vom Gesicht, den Dunklen, Färbigen, die ihn tragen, den Weg zu befehlen; sie wollen langsam schräg den Hang hinab; er will steil hinab, ohne weg, schnell. Unsagbare Auflehnung, Trotz dem Tod bis ins Weiße des Auges.¹³⁹

Am steilen Abhang der Wanderung geht der Klang mittelalterlicher Gesänge in die harschen Befehle über, die in ihrer Härte die Strenge parnassischer Kunst rasonieren lassen. Der Taumel des Auf und Ab zwischen den Extremen von Himmel und Hölle lässt die Bewegung des „Trunkenen Schiffs“ nachempfinden, durch die Hofmannsthal den Lebensweg Rimbauds im Übergang von der Dichtung ins Leben nachzuzeichnen scheint. Die Forderung, Seher zu sein, nimmt in der Inszenierung des Verhüllten, von dem nichts als das Weiß seiner Augen zu sehen sei, unmittelbar Gestalt an. Ganz und gar Auge sowie Knie verkörpert der Todkranke auf der Bahre ein Sehen, das zwischen der Weißfärbung der Augen, der Gelbfärbung des zum Kürbis angeschwollenen Knies und dem schwarzen Tuch in die Chemie der Entwicklung von Photographien übergeht, wie sie Rimbaud in seinem Brief aus Harar beschreibt¹⁴⁰. Die Photographie laufe bestens: Selbstporträts, Ansichten von Wäldern, Straßen, das Treiben in London, Photographien von der Abgeschiedenheit in Harar, tausende von Schwarz-Weiß-Photographien, auf die sich Hofmannsthal zu beziehen scheint, wenn

¹³⁹ E 611/2.

¹⁴⁰ „Nous faisons venir un appareil photographique, et je vous enverrai des vues du pays et des gens. Nous recevrons aussi le matériel de préparateur d'histoire naturelle, et je pourrai vous envoyer des oiseaux et des animaux qu'on n'a pas encore vus en Europe.“ Jean-Arthur Rimbaud: „Harar, 15 janvier 1881“, *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud. – Egypte, Arabie, Ethiopie*, hg. v. Paternie Berrichon, Paris 1899, S. 84f.

er Rimbaud unter dem schwarzen Tuch verhüllt vorstellt, unter dem das Weiße der Augen hervorsehe. Mit dem Knie habe alles begonnen, erinnert sich Rimbauds Schwester Vitale an die lange Krankheit ihres Bruders. Am 15. März kann er nicht mehr aufstehen, sein Bein versteift sich, und Rimbaud beschließt sich auf einer Bahre nach Zeilah bringen zu lassen, von dort wurde er nach Aden verschifft, wo der Arzt ihm rät, sich in Europa behandeln zu lassen. Am 20. Mai kommt Rimbaud mit der „Amazone“ in Marseille an, und vergleicht sein Knie mit einem Kürbis, womit er das Schlüsselwort liefert, das Hofmannsthal aus dem Brief zitiert:

Je suis très mal, très mal. Je suis réduit à l'état de squelette par cette maladie de ma jambe droite qui est devenue a présent énorme et ressemble à une grosse citrouille. C'est une synovite, une hydarthrose, etc. ; une maladie de l'articulation et des os. Cela doit durer très longtemps, si des complications n'obligent pas à couper la jambe. En tous cas, je resterai estropié.¹⁴¹

Der Zustand Rimbauds verschlechtert sich, am 23. Juni schreibt er: „Je suis un homme mort, je suis estropié pour toute ma vie.“¹⁴², sehnt sich nach seinen Wanderungen und Streifzügen, auf die er sich fünf Monate zuvor noch begeben hat. Der letzte Brief, den er an seine Schwester schreibt, setzt mit der Beschreibung des unerträglichen Schmerzes seines rechten Beines ein¹⁴³. Rimbaud stirbt am 10. November 1891 im Beisein seiner Schwester. Hofmannsthal hat sich dem Todeskampf Rimbauds bereits in seinem Todesjahr 1898 in „Finsternis bis zum Nihilismus“ klanglich genähert¹⁴⁴. Im

¹⁴¹ Jean-Arthur Rimbaud: „Marseille, vendredi 23 mai 1891“, in: *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud*, S.248.

¹⁴² Ebd., S.250.

¹⁴³ „Marseille, le 20 juillet 1891. Ma chère sœur, Je vous écris ceci sous l'influence d'une violente douleur dans l'épau le droite.“ (Ebd., S.270).

¹⁴⁴ „Der Seele, die sich sterbend zugesehn
Und die noch malen wollte ihren Krampf.
Und uns durchzitterte die böse Gier,
nachzuempfinden dieses Tot en Graun,
als könnten wir durch sein gebrochenes Aug
Die tiefgeheimen Lebensgründe schaun.
Und wie ein Sterbender sich stöhnend wälzt
Und seine Decken zuckend von sich stößt,
so hatte der rings um uns, in uns selbst
verhüllte Qual, betäubte Qual entblößt.“ (GD I 491)

Laufe der Wanderung problematisiert Hofmannsthal die klangliche Inszenierung des Todes Rimbauds, die vom Rhythmus des Wellenganges in dem Reimschema a-b-a-b in die Knall-Laute am Ende des Gedichts übergeht. Hofmannsthal scheint in den *Augenblicken in Griechenland* seinen lyrischen Versuch dahingehend zu korrigieren, dass er darin das Wissen um Rimbauds eigene Absage an die Dichtkunst ignoriert. Hofmannsthals Selbstkritik¹⁴⁵ klingt am Ende der Wanderung an, wenn dem Reisenden nach der Begegnung mit den kranken, zu Tode verurteilten Wanderern die sophokleische Beschreibung der Wunde und des Geschreis Philoktets als verlogen vorkommt.

Ich zog das Buch hervor, den ‚Philoktet‘ des Sophokles, und las. Ich wollte mir selbst entfliehen und folgte mir nach; wie ich las, von Zeile zu Zeile, so war es Zeichen um Zeichen, wie hier um mich diese Trümmer. Nicht, dass ich benommen gewesen wäre und nicht verstanden hätte, was ich las: klar und deutlich stand Vers um Vers vor mir, melodisch und furchtbar stiegen die Klagen des einsamen Mannes in die Luft. Ich fühlte das ganze Gewicht dieses Jammers und zugleich die unvergleichliche Zartheit und Reinheit der sophokleischen Zeilen. [...] Diese Götter, ihre Sprüche, die Menschen, ihr Handeln, alles schien mir fremd über die Maßen, trügerisch, vergeblich. [...] Sie wollen dem kranken Mann seinen Bogen wegnehmen; aber sie wissen ja, sie müssen doch wissen, dass ohne Philoktet selber die Stadt nicht fallen kann.“¹⁴⁶

Hofmannsthal problematisiert nicht nur die Reinheit des Klangs, die im Widerspruch zu der dargestellten Materie, der eiternden und stinkenden Wunde steht, sondern vielmehr die klangliche Darstellung der Wunde, die das Wissen außen vorlässt, das Philoktet trotz seines Leidens die Macht über den Bogen inne hat. Den Bogenschlag zu dem, was kommen wird, kann die klangliche Darstellung der Situation nicht liefern; was sie entbehrt, ist die Kraft des Bogenschlags. Der Leib der sterbenden Rimbaud-Figur, den Hofmannsthal als einen „zusammengekrümmten Bogen“

¹⁴⁵ Die Frage der Identifikation, die Braegger als Voraussetzung des „Plastischen“ herausarbeitet, scheint an dieser Stelle eher in die Dimension einer Hellsicht überzugehen, denn die Emphase liegt auf dem Wissen, das nicht zur Darstellung komme. Vgl. dazu Braegger: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern / München 1979, S.116.

¹⁴⁶ E 620.

beschreibt, geht mit den Befehlen zur schnelleren Bewegung in die pfeilartige Bewegung über. Darin verkörpert die Figur des Photographen Bogen und Pfeil in einem; er ist das magische Instrumentarium. Mit den weißen Augen, die unter dem schwarzen Tuch hervorkommen, setzt Hofmannsthal die sterbende Figur als Synekdoche des Blicks in Szene, ganz und gar Blick ist er die Verkörperung des Visionärs. Die Härte der Befehle, sich schneller den Abhang hinab zu bewegen, sowie die Schärfe des Blicks verbindet sich zu dem Szenario einer pfeilartigen Bewegung, in der sich die Entwicklung optischer Instrumentarien sowie die Geschwindigkeit der Fortbewegung am Ende des Jahrhunderts reflektiert finden. Den Einfluss der Entwicklungen des technischen Zeitalters auf die Form des Reisens, der Wahrnehmung und Verarbeitung kontrastiert Hofmannsthal in *Sizilien und wir* mit der schaukelnden Bewegung, mit der sich der „Genius Goethe“ auf seinen Reisen fortbewegt habe.

Das Geheimnis, dass wir Kinder unserer Zeit sind, rührt uns an, und die Unterscheidung zwischen den Jahrhunderten. Wir sind anders hergekommen als er. Er kam, geschaukelt wie Odysseus, von widrigen Winden zurückgehaltn, mühsam und gefährlich. Wir kommen über Nacht. Wir reisen schnell, fast so schnell wie der Blick über die Landschaft hinfliegt; ja, die Schnelligkeit, mit der wir uns bewegen, ermutigt noch die Kühnheit unseres Auges: wo der Blick nichts gewahrt als einen bläulichen Duft, dort werden wir morgen umhergehen und einem neuen Horizont die Herrschaft unserer Gegenwart aufzwingen.¹⁴⁷

Die Kühnheit des Auges gleicht der des Visionärs, den Hofmannsthal mit den Zügen des Herrschers ausrüstet und damit die Macht über den Raum erteilt, während der bläuliche Duft auf die utopischen Orte einer vergangenen Epoche verweist. Die Emphase liegt auf dem Wahrwerden dessen, was Halluzination zu sein scheint. In der Telescopage des zweiten Tagesgesichts thematisiert Hofmannsthal den Übergang in die realen Verhältnisse. Die Geschwindigkeit der Pfeilbewegung verräumlicht den

¹⁴⁷ E 660.

Übergang von der Vision in eine Realität. Innerhalb des Bogenschlags von der kürbisgroßen Wunde Rimbauds zu der eiternden Philoktets figuriert die Begegnung mit einer weiteren Leidensfigur, die an Tiecks Christian-Figur, dem Wandernden durch den Runenberg, erinnert

Es war ein Mann in einem ganz zerrissenen Rocke, barfüßig, sein Gesicht schwarzbraun von der Sonne verbrannt, von einem langen struppigen Bart noch mehr entstellt; er trug keine Bedeckung auf dem Kopf.¹⁴⁸

Den Verbrennungen Christians entsprechen seine „gelben Augen“¹⁴⁹, die der Anziehungskraft des Goldes nicht widerstehen können. Anziehungskräfte und verführerische Stimmen werden in dem Runenberg wirksam, in dem Tieck den Entwurf einer Schrift liefert, der Runenschrift, die sich durch unwiderstehlich erotische Qualitäten auszeichnet. In den *Augenblicken in Griechenland* enthüllt sich das, was Halluzination zu sein scheint, als Fakt:

Die Sonne blitzte auf dem harten Gestein, und uns war, er hätte nackte Füße. Das war unmöglich; die Wege bergauf und bergab sind Steingeröll, schneidend wie Messer; nicht der ärmste Bettler, der nicht mindest mit hölzernem Schuhwerk seine Füße schützte. Der Mann kam näher und hatte nackte Füße.¹⁵⁰

Hofmannsthal enttäuscht, was sich als optische Täuschung ausnimmt, durch optische Hilfsmittel. Als „wärmende Hilfsmittel“¹⁵¹ hat er die zwei Photographien von Statuen beschrieben, die seinen Schreibprozess begleitet hätten. Auch die *Telescopage* steigert sich in einer Thermodynamik, die von der glühenden Sonne außen und den entflammten Wunden innen ausgeht. Die Steigerung in ein Entflammen dramatisiert die Worte der Wandernden, die ihnen auf den Leib geschrieben stehen. Das

¹⁴⁸ Ludwig Tieck: „Der Runenberg“, in: *Werke in vier Bänden*, hg. v. Marianne Thalmann, Band II, München 1963, S.80f.

¹⁴⁹ „Horcht, wie es klingt, dies güldne Blut! [...] scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublitzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muss ich mich wohl nächstlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genugsam [...]“ (Ebd., S.75).

¹⁵⁰ E 613.

¹⁵¹ Vgl. Braegger: *Das Visuelle und das Plastische*, a.a.O., S.107.

romantische Projekt einer Hieroglyphenschrift begegnet dabei eingebunden in einer Form von magischem Realismus, durch den sich die Wanderer auszeichnen, die zur Figur des ewigen Wanderers verschmelzen.

Der Fokus richtet sich auf den Leib in Bewegung, vornehmlich auf die Füße der Wandernden, die sich durch ihre *Wege und Begegnungen* auszeichnen.

Hier geht niemand, der einem anderen Wanderer in der Einöde des Gebirges begegnet, wortlos an ihm vorbei. Er wollte zehn Schritte seitwärts unseres Weges mit schief gesenktem Kopf an uns vorbei, ohne Gruß. Wir grüßten auf griechisch, er rief deutsche Worte zurück. Indessen stand ich auf drei Schritte, sah auf seinen Füßen geronnenes Blut, an der starken Hand einen tiefen blutigen Riss. Breite Schultern, mächtig der Nacken, das Gesicht zwischen dreißig und vierzig, näher vielleicht der vierzig, elend, von der Schwärze des Bartes noch gelblich bleicher. Die Augen unstet, flackernd, verwildert zum Blick eines scheuen, gequälten Tieres. Er sagte den Namen: Franz Hofer aus Lauffen an der Salzach, Buchbindergeselle. Das Alter: einundzwanzig Jahre, das Ziel des Weges: Patras.¹⁵²

Die spärlichen und nur widerwillig gegebenen Informationen setzen den Akzent auf das Minimum eines Austausches, der jedoch Schlüsselwörter liefert, deren Literalität Hofmannsthal in der Eröffnung der Museums-Szene auf der Akropolis ausstellt, wenn er das Augenmerk auf den Schlüssel des Kustoden lenkt – ähnlich wie an dieser Stelle der Beruf „Buchbindergeselle“ als Berufung dramatisiert begegnet. Das Verbindungsmoment stellt erst das Reittier in einer Ekphrase her, die uns van Goghs *Barmherzigen Samariter* vor Augen führt. Während seiner Arbeit an den *Briefen des Zurückgekehrten* hat Hofmannsthal sich bereits dem Bild gewidmet, dem eine Lithographie von Delacroix zu Grunde liegt¹⁵³: „Samariter. Das Thier dessen Farbe das Ganze trägt mysteriöse Farbe des Fleisches des Ohnmächtigen und noch dunklere Haut des Samariters.“¹⁵⁴ Die Farbgebung nimmt dadurch Gestalt an, dass sie in dem

¹⁵² E 613.

¹⁵³ Vgl. dazu Renner: Die Zauberschrift der Bilder, a.a.O., S.446.

¹⁵⁴ RA 438.

Wechselverhältnis von inneren und äußeren Zuständen ausgetragen wird. Die „Richtigkeit des *valeurs*“¹⁵⁵ ist ethisch motiviert; sie erschließt sich den Reisenden in Begegnungen, die Voraussetzung dafür sind, dass sich die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe offenbart¹⁵⁶, ohne dass bei Hofmannsthal von dem „Inner-Wesentlichen“¹⁵⁷ der Farbe gesprochen werden könnte, wie es Kandinsky etwa zur gleichen Zeit in *Über das Geistige der Kunst* tut¹⁵⁸. Wenn Ursula Renner die Parallele von Hofmannsthal's Auseinandersetzung mit van Goghs *Barmherzigem Samariter* zu Kandinskys „Symbolismus“¹⁵⁹ zieht, den sie zu Recht durch Goethes *Farbenlehre* angeregt sieht, dann markiert sie damit genau die neuplatonische Tradition, die Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit van Gogh problematisiert. Wir werden auf Hofmannsthal's Kritik an Goethes *Farbenlehre* im Kontext von der *Frau ohne Schatten* noch eingehen, doch an dieser Stelle sei bereits festgehalten, dass sich Hofmannsthal's Farbensehen, das Renner ganz entschieden an die Linie bindet, den Abstraktionsbewegungen der Zeit gerade durch die Emphase der Prägnanz des Augenblicks verweigert. Hofmannsthal's Augenblicke begegnen aufs strengste figuriert und tragen darin eher Züge eines magischen Realismus, der sich jedoch an ästhetischen Realitäten orientiert. Szenarien des Schocks, des Mitleids und sozialen Engagements stehen im Hintergrund der Kritik, die sich gegen die Verfahren der

¹⁵⁵ RA III 490.

¹⁵⁶ Vgl. dazu Kurt Badt über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben bei van Gogh, die nicht auf Konvention, sondern „auf der menschlichen Natur und deren Erfahrung der umgebenden Welt beruht“ (Kurt Badt: *Die Farbenlehre Van Goghs*, Köln 1961, S.152).

¹⁵⁷ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1965, S.21.

¹⁵⁸ Ursula Renner sieht Hofmannsthal's Auseinandersetzung mit van Goghs *Barmherzigem Samariter* eine Parallele zu Kandinskys „Symbolismus“, den Renner zu Recht durch Goethes *Farbenlehre* angeregt sieht und damit genau die neuplatonische Tradition markiert, die Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit van Gogh problematisiert. Wir werden auf Hofmannsthal's Kritik an Goethes *Farbenlehre* im Kontext von der *Frau ohne Schatten* noch eingehen, doch an dieser Stelle scheint es bereits zentral zu sein., die Emphase der Gestaltbildung und der Linie bei Hofmannsthal hervorzuheben, die Renner in ihrer Interpretation der Briefe des Zurückgekehrten so entschieden hervorhebt, die aber immer gebunden bleibt (ganz wie bei van Gogh) an die Prägnanz eines Augenblicks, von der Hofmannsthal eben nicht abstrahiert. Hofmannsthal's Augenblicke begegnen aufs strengste figuriert und bewegen sich da eher in der Nähe von Formen eines magischen Realismus, der sich an ästhetischen Realitäten orientiert.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Ursula Renner: *Die Zauberschrift der Bilder*, a.a.O., S.446.

Abstraktionen richten, wenn der Reisende Platon unmittelbar angeht, den „Unbürger“, der vorüberschwebt „wie Geister, die mit geschlossenen Füßen gehen“¹⁶⁰. In den Begegnungen mit den Dichter-Existenzen im Berg-Massiv entfernt sich der Reisende Hofmannsthal von einem „geistigen Raum“, der sich von der klassischen Antike bis zur deutschen Klassik, von Platon bis Goethe, erstreckt. Hofmannsthal hat Goethe im *Buch der Freunde* mit einem Bergmassiv verglichen, „und das Quellgebiet von all und jedem in ihr“¹⁶¹. In den literarischen Strömungen, die Hofmannsthal im Laufe der Wanderung in fließenden Übergängen allegorisiert, fixiert die Weg-Koordinate „Lauffen an der Salzach“ die Bewegung der „ewigen Wanderer“, die eben dadurch in unaufhaltsamer Bewegung verharren, dass ihnen die erfüllten, die ewigen Augenblicke nicht mehr vergönnt sind; dem „verzehrenden Hauch der Vergänglichkeit“ ausgeliefert, leitet Hofmannsthal einen Prozess der Negation und Reduktion sowie des Ausbleichens ein, der eine Steigerung in die Tiefe vor Augen führt. Die Tiefe stellt sich in der Pluralität der Augenblicke nicht als die des Einzelnen, des „Ichs“ dar, sondern verweist „auf die Tiefe des ‚Draußen‘, des ‚Lebens‘, ... sagen wir es bezogen auf das mythische ‚Einst‘: auf die Tiefe der Zeit.“¹⁶² Der Bogenschlag führt zurück zu Riten, Orakeln, Beschwörungsformeln, die vor den Mythos zurückgehen, wie Bohrer in seiner Elektra Interpretation hervorhebt.

Der „zersetzende Hauch der Vergänglichkeit“¹⁶³, der im „delphischen Gefild“ die Säulen dahinstürzen lässt¹⁶⁴, wird in Form von zersetzender Kraft romantischer Ironie wirksam, wenn der tragische Tonfall der Wanderung im Statuen-Teil in die Parabasis

¹⁶⁰ E 619.

¹⁶¹ RA 292.

¹⁶² Bohrer: *Das absolute Präsenz*, a.a.O., S.75.

¹⁶³ E 618.

¹⁶⁴ „Aber auch die umspielte das Abendlicht, das klarer war als aufgelöstes Gold, der verzehrende Hauch der Vergänglichkeit, und ihr Dastehen war nichts mehr als ein unaufhaltsam lautloser Dahinsturz.“ (E 618).

umschlägt, die von Anspielungen auf Tiecks Blaubart¹⁶⁵ bestimmt wird, die die blitzartige Erleuchtung einleiten. Von dem Moment des Blickaufschlagers richtet sich der Fokus auf den Fuß, wenn der Reisende am Ende der Szene „mit der Stirn auf dem Fuß der Statue“¹⁶⁶ ruht. Das Knie und die Füße stehen im Zentrum der Augenblicke, die Hofmannsthal in einer plastischen Kunst verräumlicht; sie kommen nicht aus der idealisierten Einheit von Geist und Körper hervor, sondern ereignen sich in Momenten der Auflösung, die sich durch Identifikation und Mitempfinden auszeichnen.

In diesem Augenblick geschah mir etwas: ein namenloses Erschrecken: es kam nicht von außen, sondern irgendwoher aus unmessbaren Fernen eines inneren Abgrundes: es war wie ein Blitz, der den Raum, wie er war, viereckig, mit den getünchten Wänden und den Statuen, die dastanden, erfüllte im Augenblick viel stärkeres Licht, als wirklich da war: die Augen der Statuen waren plötzlich auf mich gerichtet und in ihren Gesichtern vollzog ein völlig unsägliches Lächeln. [...] 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: das Gesicht empfängt ihren Sinn durch den Körper. Es sind mannbare Frauen, Bräute, Priesterinnen. In ihren Mienen ist nichts als die Strenge der Erwartung, die erlesene Kraft und Hoheit ihrer Rasse [...].¹⁶⁷

Bachofens Mutterrechte klingen in Hofmannsthals prophetischem Tonfall an, mit dem er im Inneren des Museums Fruchtbarkeit beschwört; draußen ereignet sich dagegen das Opferritual, in dem sich der Reisende „wie eine Säule erhitzter Luft über einer

¹⁶⁵ „Und nun denken Sie dies herrliche Gebilde, im Schmuck seiner Farben: die Gesichter und die Lippen braunrot – Sie sehen hier die Spuren -, die Augäpfel gelbweiß, die Augensterne grün, die Pupillengrauschwarz. Alle Bärte und Schnurrbärte haben Sie blau zu denken, wohlgemerkt! Bei allen dreien, und ebenso das Haupthaar der beiden äußersten Köpfe, dagegen des mittleren – welcher Geist, welche Bedeutung, über die ich viel nachdenke, und über die ich eine Publikation vorbereite – greisenhaft gelblichweiß!‘ Er zwang mich, nahe heranzutreten und wollte mich anrühren, um mir ganz genau die Spuren der Farbe auf den plumpen Gesichtern zu zeigen, da wandte ich mich sehr jäh und kehrte ihm entschieden den Rücken“ (E 623). Die Bärte der Sterbenden heben das Tierhafte hervor, das den Kontrast zu ihrer Aura als *Voyants* betont. Der dreifach gestufte blonde Bart des Kustoden liefert zugleich eine Karikatur der Bärtigen. Der Schlüssel liegt in den Bärten und der Blaufärbung, beide verkörpert der Kustode, der zudem den Schlüssel zum Inneren des Museums besitzt. Die Literalität des Schlüssels liefert ähnlich wie der Bogen das Schlüsselwort. In Tiecks Märchen verrät der Blutfleck an dem Schlüssel, der sich nicht entfernen lässt, die Ehefrauen, die eine nach der anderen ermordet werden. Das in dem Schlüssel einbeschriebene Todesurteil gehört wie die „gelben Augen“ im *Runenberg* zu der Form von Hieroglyphen, die Hofmannsthal evoziert.

¹⁶⁶ E 627.

¹⁶⁷ E 626.

Brandstätte“¹⁶⁸ auflöst. Die Emphase liegt auf dem Rituellen selbst, das nicht zum Stillstand kommt, sondern sich durch einen Stillstand in Bewegung auszeichnet, den die „starken Füße“ der Koren verkörpern. Sie bilden den Kontrast zu den männlichen Sterbenden draußen auf der Wanderung. Das Hinüberfließen des Reisenden in ihre Gestalt vollzieht die Rimbaudsche Ich-Auflösung, mit der sich in einem zeremoniellen Moment die Zeitlichkeit des Augenblicks in einem katastrophischen Szenario¹⁶⁹ verräumlicht, das ein „Gomorrhe moderne“¹⁷⁰ entwirft. Mit der biblischen Geschichte von dem Misstrauen in das Wort Gottes, woraufhin Sarah in eine Salzsäule verwandelt wird und das Land in Sodom und Gomorra untergeht, endet der Reisebericht, aus dem der Reisende als Rauchsäule und damit zugleich als Schrift-Zeichen aufsteigt. Die Verschiebung von der Starre der Salz-Säule in die bewegliche Rauchsäule hat sich bereits in der Wegbeschreibung des Buchbindergesellen aus „Lauffen an der Salzach“ angebahnt, denn auch der Flussname löst sich in einer „alchemie du verb“ auf, die als eben der Zersetzungsprozess des Wortmaterials vorgestellt wird, die Hofmannsthal literaturgeschichtlich in den Strömungen von der deutschen Romantik zum französischem Symbolismus verortet.

Die biblische Referenz auf Sodom und Gomorra schließt an den Anfang der Reise, den Aufbruch aus dem Tal des Klosters Lukas an, die im Lichte von Heines Kritik an mittelalterlicher Religiosität und Rückwärtsgewandtheit¹⁷¹ gesehen werden kann, zumal die Szene auf dem Berg der Akropolis auf Szenen aus Heines

¹⁶⁸ E 628.

¹⁶⁹ Auf Mallarmes Technik, die Kunst der Zeit durch eine Kunst des Raumes zu ersetzen werden wir gleich näher eingehen. Vgl. dazu Laurence M. Porter: *The Crisis of French Symbolism*, Ithaca / London 1990, S.73.

¹⁷⁰ Marcel Proust: *La Prisonnière* hg. v. Pierre-Edmond Robert, Paris 1988, S.81.

¹⁷¹ Vgl. dazu Karl Heinz Bohrer: „Heinrich Heine: Die romantische Schule“, in: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philologie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1989, S.97f.

*Elementargeistern*¹⁷² anklingen lässt. Der Fokus ist bei Heine auf das Zerbrechen des Statuarischen gerichtet¹⁷³. Bei Hofmannsthal finden wir nicht den Bruch, sondern die Auflösung in eine immaterielle Plastizität thematisiert. Im Ritualen verhaftet, ist die aufsteigende Rauchsäule, die sich von Brandherd zu Brandherd bewegt und nicht den Abgrund, sondern die Pluralität der Abgründe dimensioniert. Ihre Plastizität ist durch das identifikatorische Moment des Mitleids bestimmt, das die Begegnung des Wandernden bestimmt und dann im Opfertod ritualisiert begegnet. Ähnlich wie die Agur-Figur in *Wege und Begegnungen* löst sich der Reisende im Medium der Schrift auf. Die Transformation in das Schriftzeichen verkörpert eine Form der absoluten Vermittlung, die Hofmannsthal von Formen der Intermedialität abgrenzt, die er vor allem Heine zuschreibt.

I. Dichterische Produktion das Weben in einer keimenden, Formentauschenden Gedankenwelt, einem mystischen Geheimdienst zu vergleichen. Odysseus und die Schatten: Priester gibt Wein des Lebens aus. [...] – Potenziertes Existenzgefühl bei Heine romantisch märchenhaft als Hervorquellen, Hervortanzen von Geisterwelt: Funken aus Rosen, Blumen aus Tränen, Gestalten aus Höhlen, aus Bildern, aus dem Wasser. Sehnsucht bei ihm irdisch. Bemerkung von Beer-Hofmann: man müsste Heine malen, indem man die Symbole übersetzt: sehnde Lotusblume – badende Frau.

¹⁷² “Aber statt in der prächtigen Villa, worin er zu übernachtet zu haben meinte, befand er sich inmitten der wohlbekanntesten Ruinen, und mit Entsetzen sah er, dass die schöne Bildsäule, die er so sehr liebte, von ihrem Postamente heruntergefallen war und ihr abgebrochenes Haupt zu seinen Füßen lag” (Heinrich Heine: *Elementargeister*, in: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Bd. 9, bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch, Hamburg 1987, S.48).

Wo Heine den Gestus der Enthauptung in Szene setzt, da stoßen wir bei Hofmannsthal auf die Hingabe an die Fortbewegung des Statuarischen, die Emphase der Füße: “jemand ruhte mit der Stirn auf dem Fuß einer Statue” (E 627). Während Hofmannsthals Reisender selbst in Gestalt der aufsteigenden Rauchsäule ins Statuarische übergeht, beschreibt Heine in den *Elementargeistern* die zersetzende Wirkung bitterer Ironie:

“Wie groß aber war sein Erstaunen, als er, in einen weiten, erleuchteten Saal tretend, eine Dame erblickte, die da ganz allein auf und nieder wandelte und an Gestalt und Gesichtszügen mit der schönen Statue seiner Liebe die auffallendste Ähnlichkeit hatte. (...) Als er um Salz bat, dessen auf dem Tisch fehlte, zuckte ein fast hässlicher Unmut über das weiße Angesicht der schönen Frau...” (Heinrich Heine: *Elementargeister*, in: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr, Band 9, bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch, Hamburg 1987, S.49.)

Die zersetzende Wirkung des Salzes, die die zum Leben erweckten Statuen ironisiert, bleibt bei Heine im Modus des Zersetzens; Hofmannsthals Emphase liegt dagegen auf einer Ästhetik des Verschwindens, die die „prometheischen Horizonte“ auf die Verfahren reproduktiver Techniken öffnet.

¹⁷³ Heines Bezeichnung des „Fräulein Romantik“ als „wundersüßes Bräutchen“ räsoniert in Hofmannsthals Bezeichnung der Koren als Bräute, wobei der ironische Tonfall den prophetische Klänge annimmt. Vgl. Benno Wiese: *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976, S.26.

Makart als Leitourgos – Pomschöpfer. Lauter Teppiche, [...] nackte Frauen, Festzug, goldene Galeeren darauf Königinnen mit wundervollen Namen, Wagners szenische Bilder als ein Midasreich, [...]

II. Poet – Mythenbildner: er humanisiert die Phänomene der Welt. Mythenbildung bei Jacobsen, Swinburne, Heine (Dirne Glück und Frau Unglück). – Shakespeare gestaltet die Idee des Mörders, des Eifersüchtigen des Unentschlossenen. – Was uns das Leben versprochen hat, wollen wir dem Leben halten! Kunst die Antwort des Menschen auf die undurchdringliche Rücksichtslosigkeit der Natur. Kunst expliziert alles, schon die Mythologie Explikation des unheimlichen Naturwaltens. [...] ¹⁷⁴

Heine nimmt im Spätwerk Hofmannsthals die Rolle des Mittlers ein: ‚Dichter, verlebendigen‘ und ‚humanisieren‘, indem sie allgemein Menschliches in eine Erzählung kleiden [...].“¹⁷⁵, fasst Ursula Renner Hofmannsthals Nachdenken über Intermedialität bei Heine zusammen, das jedoch nicht ohne weiteres Aufschluss über das Schaffen Hofmannsthals zu geben scheint, das eher in der Nähe symbolistischer Techniken anzusiedeln wäre. Das Menschliche findet sich auf der Wanderung wie in dem Statuen-Erlebnis thematisiert, doch humanisiert Hofmannsthal die Verhältnisse nicht ¹⁷⁶. Sie werden beschworen; ihnen wird die Herrschaft des Visionärs aufgezwungen. Sie verweben sich nicht durch eine Mythen bildende Kraft, das Mythisch-Archaische ist vielmehr an vereinzelt Stellen wirksam, in Sprüchen, Inschriften, Orakeln. Hofmannsthal lässt Beschwörungsformeln in der Härte des Steins wie in der Härte der Befehle zur Wirkung kommen, denen eine Naturgewalt innewohnt, die von Techniken der Überredung ¹⁷⁷ zu unterscheiden sind. Die Säule

¹⁷⁴ RA III 360/1.

¹⁷⁵ Ursula Renner: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 2000, S.85.

¹⁷⁶ Die fehlende Humanität ist vielmehr Gegenstand der Darstellung der Wanderer als „gequälte Tiere“ und als solche öffnen sie Hofmannsthal die kulturellen Räume seiner Reisen, die, wie Mattenklott betont, von dem „wirkungsmächtigsten Element der mitteleuropäischen Kulturregion, dem jüdischen“ bestimmt werden. (Mattenklott: „Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal“, in: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. v. Ursula Renner und G. Bärbel Schmid, Würzburg 1991, S.24).

¹⁷⁷ „Misstrauen gegen die Überredung – die Magie des Wortes. Misstrauen gegen Goethe. Wie wenn Gefahr bestünde, dass ein Tieferes, der eigentliche Fonds des deutschen Menschen, ein ewig Virtuelles, dadurch verringert, ja etwas annulliert würde. Die französische Revolution eine Folge von wechselnden

erhitzter Luft auf der Akropolis ist dem beschwörenden Gestus in Mallarmes *poème en prose* „Toute l'âme résumée“ verwandt. Die aufsteigenden Spiralen des Rauchs suggerieren die Produktion eines Textes ohne jegliche Anstrengung, als setze sich der göttliche Hauch in dem Atem des Poeten fort¹⁷⁸.

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds
[...]
Exclus-en si tu commences
Le réel parce que vil
Le sens trop précis rature
Ta vague littérature¹⁷⁹

In dem Vagen der Literatur feiert Mallarme die Auflösung der Repräsentationsformen in die Literalität und Materialität des Sprachmaterials. Die Rauchzeichen sind ebenso Inspirationsquelle, wie alltäglicher Habitus, wie literarischer Bezug auf Baudelaires „La Pipe“¹⁸⁰; sie verbinden sich spiralenförmig zu einer Figur der Auflösung, die sich den Repräsentationsformen entzieht. Ganz so wie sich die Dichter-Figuren Baudelaire, Poe, Verlaine in den *Tombeaux*-Gedichten Mallarmes ihrer Monumentalisierung entziehen; sie lösen sich in die Elemente des Wassers, des Rauchs, des Gifts auf. In den Szenarien von Sterbens-, Opfer-, und Fruchtbarkeitsriten steht Hofmannsthal dem symbolistischen Theater nahe, durch das er sich Zugang zu den technischen Formen der Reproduktion zu verschaffen scheint: Die Auflösung in den Bereich der Musik verschiebt sich bei Hofmannsthal auf die „stummen Dinge“.

rhetorischen Stilen und ihrer Wirkung. Dagegen die Macht des gedruckten Wortes über die Deutschen. Eine Pressevorbereitung von vier Wochen würde sie in einen neuen Krieg führen“ (RA III 593).

¹⁷⁸ Vgl. dazu Laurence M. Porter: „Mallarme's Disappearing Muse“, in: *The Crisis of French Symbolism*, a.a.O., S.58.

¹⁷⁹ Mallarme: „Petit Air“, in: *Œuvres complètes*, a.a.O., S.59f.

¹⁸⁰ Vgl. Porter: *The Crisis of French Symbolism*, a.a.O., S.58.

Der Verdacht, dass das Blickaufschlagen der Statue Benjamins Begriff der Aura inspiriert habe, mit dem er den reproduktiven Künsten ein „geschichtsphilosophisch begründbares Pathos“¹⁸¹ zu verleihen versucht, legt Hofmannsthals eigene Referenz auf die „prometheischen Horizonte“ nahe, die sich ihm durch das photographische Verfahren eröffnen. Nicht allein die Statuenszene, sondern die Augenblicke in ihrer Dynamik können als impliziter Reflex auf das photographische Verfahren gelesen werden. Dahingegen würde die Isolation des blitzartigen Moments des Blickaufschlagens aus dem Strom der Materie, der sich vom Gelb der entzündeten Wunden über das „viel stärkere Licht“ im Museum zu der Säule erhitzter Luft steigert, die Entwicklung einer Dynamis übersehen. Die Kette von Augenblicken geht in ein Verschwinden über, das auratische Züge annimmt. Hofmannsthal ist darin Barthes Vorstellung von Photographie nahe, dass er in dem chemischen Verfahren der Reproduktion eine Fortsetzung auratischer Künste sieht. Photographien will Barthes in Rekurs auf Benjamin (und in Umkehrung der Annahme vom Verlust der Aura) als „eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*: als *Magie* und nicht als Kunst“¹⁸² verstanden wissen.

Barthes verweist in *Die helle Kammer* auf die Dynamis, in der die Photographie ein *punctum* innerhalb des Flusses der Zeit liefert. Photographien sind, so Barthes, punktiert, übersät von empfindlichen Stellen, die ihr Studium aus dem Gleichgewicht bringt, durch das *punctum*, „das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an

¹⁸¹ „Die Zerstörung der Aura“, so Bohrer über Benjamin, „die er in geschichtsphilosophischer Perspektive als progressiven Akt begrüßt, kann er ausschließlich am Beispiel des Kinos und der Photographie erläutern. Für Literatur, Malerei gilt seine These von der Zerstörung der Aura nicht.“ (Bohrer: *Das absolute Präsenz*, a.a.O., S.182f.) Hofmannsthal scheint in den *Augenblicken in Griechenland* eben dieses Moment der Aufhebung der „natürlichen Distanz zum Gegebenen“, das Benjamin als Kennzeichen der Photographie hervorhebt, in der Emphase des Rimbaudschen Modells der Ich-Auflösung zu verfolgen.

¹⁸² Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1989, S.99.

ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)¹⁸³. Dieses *punctum* zerreißt den Raum und dabei machen „die Referenz und der Tod gemeinsame Sache mit der Photographie“¹⁸⁴, fasst Derrida die Aufgabe des *punctums* bei Barthes zusammen. Auch wenn der Referent im Bild verschwunden ist, die einzigartige Erscheinung seiner Referenz impliziert „die Wiederkehr des Toten“. Derrida setzt dieses „einzigste Mal“ nun der „Metonymie des flüchtigen Augenblicks aus“¹⁸⁵. Gerade dadurch, dass die Photographie die Vergangenheit nicht vollende, den Tod in die Zukunft versetze¹⁸⁶, dadurch sieht Derrida die photographische Momentaufnahme selbst als Teil einer metonymischen Bewegung, „die viel älter ist, obwohl sie der Möglichkeit der *techne* niemals fremd gegenüberstand“¹⁸⁷. Die metonymische Kraft spalte den referentiellen Strang auf¹⁸⁸ in die *Tode von Roland Barthes*. Die Photographie wird zum Teil einer punktierenden Kraft, in der sich die Kette der Stigmata fortsetzt.

Zu der Emphase einer Dynamis sich fortsetzender Punktierungen findet sich in der Pluralität der *Augenblicke in Griechenland* eine Parallele, in der das *studium* der Einschnitte, der Wundmale der Einzelnen, einen Prozess der Reproduktion initiiert, der sich in die „Tiefe der Zeit“ zwischen punktierender Aktualität und wiederkehrendem Ritus bewegt. Hofmannsthal entzieht sich den technischen Medien als Reprsentationsformen¹⁸⁹, es geht ihm vielmehr um den Vorgang der Reproduktion

¹⁸³ Ebd. S.36.

¹⁸⁴ Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, hg. v. Hubertus von Amelunxen, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullie, Berlin 1987, S.34/

¹⁸⁵ Ebd., S.45.

¹⁸⁶ Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S.105.

¹⁸⁷ Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, a.a.O., S.46.

¹⁸⁸ Benjamin hat gerade dem „Zusammenfall von Künstlichkeit und Unmittelbarkeit“ dem Medium der technischen Reproduktion das Hervorkommen der Aura zugeschrieben. Vgl. Gertrud Koch: *Kosmos im Film. Zum Raumkonzept von Benjamins „Kunstwerk-Essay“*, in: *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*, hg. v. Sigrid Weigel, Weimar / Wien / Bhlau 1992, S.47.

¹⁸⁹ Guy Hocquenghen und Rene Scherer verweisen in „Formen und Metamorphosen der Aura“, darauf, dass Barthes in dem Bild der Repräsentation gefangen bleibt, während sie der Photographie, weil sie dem Körper entspringe, „einen Bruch mit generell jedem Bild“ sehen, „soweit es nicht Zeichen für das

als Teil einer Dynamis, in der die Toten wiederkehren. Die auratischen Figuren Hofmannsthals haben sich gerade durch die Pluralität der Übergänge ausgezeichnet. Ihre entzündeten Körperteile führen an die kritischen, katastrophischen Punkte „im kleinen Ereignis des Todes (der Ausklammerung)“¹⁹⁰, die sich unentwegt fortbewegen. Das Moment des Unaufhaltsamen (in der Weg-Koordinate „Lauffen“ auf den Punkt gebracht) ist an den „verzehrenden Hauch der Vergänglichkeit“¹⁹¹ gebunden. Die Augenblicke werden nicht hervorgebracht, sondern lösen sich in den „lautlosen Dahinsturz“¹⁹² auf. Dem sich „ewig drehenden Lebensrad“ des Kinos, das den Dahinsturz nicht unterbricht, sondern die Gesten, Gebärden ungewollt hervorkommen lässt, wird Hofmannsthal zum Medium, das sich gerade nicht durch die Einmaligkeit des Auratischen sondern vielmehr durch eine sich fortsetzende Dynamis auszeichnet. Die Emphase der Bewegung, nicht zuletzt durch das majoris der Füße, liefert das entscheidende Kriterium einer Auflösung, die das Leben wie das Sterben des Einzelnen transponiert. Hofmannsthal bewegt sich in dem Grenzbereich des Auratischen¹⁹³ auf eine Vision der Schrift zu, die er in Kinematographie¹⁹⁴ und Photographie aktualisiert findet.

Vergangene einer Spur ist“ (Guy Hocquenghen und René Scherer: „Formen und Metamorphosen der Aura“, in: *Das Schwinden der Sinne*, hg. v. Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt am Main 1984, S.84).

¹⁹⁰ Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S.22.

¹⁹¹ E 618.

¹⁹² E 618.

¹⁹³ „Die Landschaft, Haus und Park, Wald und Hafen, die hinter den Gestalten vorüberweht, macht nur eine Art dumpfer Musik dazu – aufrührend weiß Gott was an Sehnsucht und Überhebung, in der dunklen Region, in die kein geschriebenes und gesprochenes Wort hinabdringt – auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten; die historischen Anekdoten, die Halluzinationen der Geisterseher, die Berichte der Abenteurer; aber zugleich schöne Wesen und durchsichtige Gebärden; Mienen und Blicke, aus denen die ganze Seele hervorbricht. Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, dass er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrt er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht.“

¹⁹⁴ Vgl. dazu Ernest Prodolliet über Hofmannsthals wenig erfolgreichen Versuche, „Kino als Traumersatz“ in die Tat umzusetzen: Ernest Prodolliet: *Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Alfred Döblin*, Freiburg 1991, S.11 ff.

Die Grenzüberschreitung, die die Symbolisten in den „Bereich der Musik“ führt, verlegt Hofmannsthal in den Bereich des Visuellen¹⁹⁵: Von dem gelben Riesensegel des *Erlebnis*-Gedichtes bis zum unbeschreiblichsten Gelb und zu den noch gelblich bleicheren Gesichtern der *Augenblicke in Griechenland* zeichnen sich die Grenzüberschreitungen durch einen „Materiestrom“ aus, der den Abgrund in Katastrophen und Brandherde dimensioniert. Eines der Movers der Bewegung in den Grenzbereich stellt bei Hofmannsthal das Flammengelbe dar. Das Gelbe fungiert darin weniger Farbe denn als Färbung einer Transformation, die wie die Flamme ebenso zerstört wie wärmt und hervorbringt. Sowohl in Hofmannsthals Anspielungen auf die reproduktiven Verfahren der Lichtkünste als auch in seiner Auseinandersetzung mit Farben steht das Flammengelbe im Zentrum der Reflexionen über den „Bereich des Visuellen“. In der Erzählung *Die Frau ohne Schatten*, die Hofmannsthal gleichzeitig als Libretto verfasst hat, wird das Feuer, das immer auch die Flamme der Leidenschaft verkörpert, in Fruchtbarkeits- und Färber-Ritualen wirksam.

5. Lohe / lohen - Feuerrituale: *Die Frau ohne Schatten*

Mallarmes Inszenierung kühler Verweigerung in dem Einakter *Hérodiade*, von dem Szondi gesagt hat, dass „kaum je zuvor in der Geschichte der dramatischen Literatur [...] solcher Rückzug in die Innerlichkeit zum Thema eines Dramas“¹⁹⁶ geworden sei fordert Hofmannsthal zu einem dreiteiligen Sittengemälde heraus, in dem die

¹⁹⁵ „[...] vor Mallarme gehen Baudelaire und Rimbaud, und der majestätische Fluss, die geheime Polyphonie des einen sowie das wilde Durchbrechen der Ordnungen bei dem andern, bei beiden ist es ein Sich -Annähern an den Bereich der Musik, das sie als Brüder zu Mallarme stellt. Denn dieser war ja schon fast ebenso sehr Musiker als Dichter: kompositorisch ist zwischen ihm und Debussy kaum ein Unterschied zu erkennen.“ (RA III 145).

¹⁹⁶ Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd.4, hg. v. Henriette Beese, Frankfurt am Main 1975, S.100.

Zweidimensionalität der Figuren und Ereignisse der Malerei Hieronymos Boschs¹⁹⁷ nahe steht. Während sich bei Mallarme das *rapprochement* von Metallen, Haaren, Tüchern¹⁹⁸ unter Ausschluss der Sonne in einem abgeschlossenen Interieur ereignet, führt Hofmannsthal in der *Frau ohne Schatten* den Aufbruch in ein „Draußen“ vor, das durch Färber verkörpert wird, die historisch nicht zuletzt wegen des Gestanks und Schmutzes ihres Geschäfts zu den Randfiguren der Stadt gehören. In der *Frau ohne Schatten* kommen erst in der Begegnung mit dem schmutzigen Geschäft des Färbens die leuchtenden Farben des Regenbogens hervor - nicht gebrochen im Trüben, wie das Diktum der *Farbenlehre* Goethes lautet, Hofmannsthal inszeniert in seiner Erzählung, in der er en passant einen Kommentar zur *Farbenlehre* liefert, das Hervorkommen der Farben des Regenbogens durch Grenzüberschreitung. Grenzübertritte markieren die drei Stationen der Erzählung, die von der Insel der Seligen in das Färberviertel und vom Haus der Färber über die Brücke zum Quell des Lebens führen. Die Übergänge markieren Grenzüberschreitungen, die Transformationen zwischen Leben und Tod, Abscheu und Eros mit sich bringen. Die Farben sind auf dem Weg verkörpert; wie in *Hérodiade* wird die Wirkung durch die Gegenstände zum Ausdruck gebracht¹⁹⁹, deren Leblosigkeit durch den fehlenden Schattenwurf thematisch wird. Der Schatten, so

¹⁹⁷ Der „tableauxartige Charakter der Schilderung“ (Renner: *Die Zauberschrift der Bilder*, a.a.O., S.54), die der Symbolismus entwickelt hat, nimmt in der Dreiteilung der Erzählung *Die Frau ohne Schatten* die Charakteristika von Hieronymos Boschs Weltgerichts-Triptychon an. Während Renner zu Recht darauf hinweist, dass die Verbindung, die Braegger zwischen dem Triptychon und „Bilder“ herstellt, problematisch ist (Vgl., ebd. S.61), scheint der Bezug zu der *Frau ohne Schatten* vor allem inhaltlich in dem Dreischritt (Paradies, Inferno, Urteil) sowie thematisch (schattenlose Malerei) nahe zu liegen.

¹⁹⁸ Vgl. dazu Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, a.a.O., S.132. Der Zusammenhang von Dichten und dem Gegenstand der Dichtung, den Szondi als das eigentliche Thema von *Herodiade* herausarbeitet, zu dem das „Fruchtlose und das Klösterliche“, das die Tücher in Buchseiten verwandelt, gehört (Vgl. ebd.), wird bei Hofmannsthal auf den Akt des Färbens verschoben, womit sich das Thema des Dichtens auf den Bereich der Malerei verschiebt. Die Frage der *sinnlich-sittlichen Wirkung* der Farbe scheint wiederum im Zentrum der mittelalterlichen Stadt zu stehen.

¹⁹⁹ Szondi ordnet *Herodiade* stilgeschichtlich in den Kontext der impressionistischen Malerei in ihrem Einfluss auf die parnassische Dichtung ein: „Vielleicht kann man sagen, dass Mallarme den Parnasse überwindet, indem er an die Stelle des Gegenstandes die Wirkung setzt, die dieser hervorruft, dass er aber Parnassien bleibt, insofern er diese Wirkung nicht unmittelbar sprechen lassen will, wie später der literarische Impressionismus, sondern malen, als wären noch die Empfindungen Gegenstände.“ (Ebd., S.104).

klärt Hofmannsthal in dem Beiheft zum Libretto auf, verkörpere das ungeborene Leben. Hofmannsthal öffnet den im Inneren verschlossenen Einakter *Hérodiade* auf ein Draußen, in dem die Farben des Regenbogens verkörpert in der *Figura* des Regenbogens, die Eros in der griechischen Mythologie zukommt, begegnen. Wärme und Kälte, Leben und Tod sind wie die Farben in das Drama der Leidenschaften eingebunden, das Hofmannsthal in Abgrenzung von der metaphysischen Opposition von Licht und Schatten inszeniert, der er sich so konsequent wie Mallarmé entzieht. Auf den Ausschluss der Sonne insistiert Mallarmé in dem Einakter *Hérodiade*. Szondi hat das Moment, in dem Hérodiade die Fensterläden mit Vehemenz verschließt, als Antwort auf den vergeblichen Versuch gedeutet, die Sonne in *L'Azur* sterben zu lassen. Der Triumph Azurs ist der Triumph einer göttlichen Instanz, die die Stimme des Dichters zum Klingen bringt. Mit ähnlicher Vehemenz setzt Hofmannsthal die Absage an die durch das Sonnenlicht begründete Totalität von Licht und Schatten fort.

Kälte und Unberührbarkeit Hérodiades erfahren ihrerseits in den Feuerriten der *Frau ohne Schatten* ein Korrektiv; Feuer wird als ein weibliches Prinzip wirksam, das die Dinge „von außen“²⁰⁰ angreift. In der *Frau ohne Schatten* entwickelt das weibliche Prinzip eine Thermodynamik, die den Grenzübertritt initiiert, durch den Hofmannsthal en passant eine Kritik an der Erfindung der Grenze entwickelt, auf der Goethes *Farbenlehre* beruht. Zwischen Goethes *Farbenlehre*, ihrem Plädoyer für die Unteilbarkeit des Urlichts der Sonne, und dem radikalen Ausschluss der Sonne in *Hérodiade*, ist die Erzählung *Frau ohne Schatten* anzusiedeln, in der Hofmannsthal im Rückgriff auf die Riten und Stoffe des symbolistischen Theaters die Produktion von Farben aus den elementaren Stoffen vorführt. In einem Szenario entfachender

²⁰⁰ Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*, aus dem Französischen übersetzt von Simon Werle, Frankfurt am Main 1990, S.71

Leidenschaft stellt Hofmannsthal die Wirksamkeit von Fruchtbarkeitsritualen zur Schau, die den materiellen wie spirituellen Bereich durchdringen²⁰¹. Das Diktum Fausts, dass wir das Leben nur im Abglanz hätten, erfährt in dem Färber-Stück eine radikale Absage. Die Farben kommen nicht, wie das Dogma der *Farbenlehre* Goethes lautet, an den Grenzen des Trüben hervor, gebrochen wie das Wort Gottes, im Widerschein, sondern aus den Stoffen im Prozess ihrer Transformation, die bei Hofmannsthal die Flamme bewirkt. Der stinkende Fluss der „Lohe“ hinter dem Haus der Färber liefert die *figura etymologica*, die im Zentrum des Färber-Dramas steht.

Das gelbliche Wasser trug große Flecken von dunkler Farbe dahin, die sich aus dem Viertel der Färber, das oberhalb der Brücke lag, immer erneuten; vom anderen Ufer, wo die niedrigen Häuser der Loh- und Weißgerber standen, drang der scharfe Geruch der Lohe herüber und Häute von Tieren waren an den Abhängen des Flusses mit kleinen Holzpflocken zum Trocknen ausgespannt. Herüber wohnten die Huf- und Nagelschmiede, und die Luft war erfüllt vom Getöse fallender Hämmer, vom Widerschein offener Feuer und vom Geruch verbrannten Hufes.²⁰²

Das Trübe der gelben stinkenden Lohe ist nicht das Medium der Brechung des Lichts, sondern das Medium der Transformation der Stoffe, der Federn, Würmer, Blumen in das Material der Färber. Umgekehrt bringt die metallische Brillanz des „goldenen

²⁰¹ Thomas A. Kovach entwickelt in *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet* den Einfluss der „symbolistischen Technik“ auf Hofmannsthals Werk, den er insbesondere an dem *Chandos-Brief* und der *Frau ohne Schatten* festmacht. Dabei stellt Kovach gerade in seinem Vergleich von Mallarmes Einakter *Herodiade* und *Die Frau ohne Schatten* die Korrektur in den Vordergrund, die die Sterilität und der Kult des Anorganischen, die *Herodiade* auszeichnen, bei Hofmannsthal erfahren: „[...] on a thematic level, the reunions at the end between the emperor and empress and the dyer and his wife suggest the ultimate reconciliation between the ethical and the aesthetic, and thus embody Hofmannsthal’s definitive rejection of the Aestheticist view that perfect beauty requires separation from all life. But the metaphoric structure of the work reveals that more than a decade after the “Chandoskrise” he still makes use of what has been called “symbolistische Technik.” But once more I must reject the notion that this is simply a question of technique, for this use of metaphor implies a belief in the interpenetration of the material and spiritual realms, suggested in the Symbolist doctrine of “correspondence,” and which is reflected throughout *Die Frau ohne Schatten*.” Thomas A. Kovach: *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet*, New York / Berne / Frankfurt am Main 1985, S.227.

²⁰² E 352.

Wassers“²⁰³ des Lebens Farben hervor, die in den Körpern verschwinden und nur mehr den Schattenwurf hinterlassen:

Die Farben glitten wie Flammen an der Färberin herab, das zarteste Grün, ein feuriges Gelb, Violett und Purpur; sie spielten an ihrem Leib und offenbarten die ganze Herrlichkeit der Sonne, dann schwanden sie in das Weib hinein, schneller als Worte es sagen könnten.²⁰⁴

Die Sonne offenbart sich wie die Farben unmittelbar in einem Augenblick, in dem der Schatten zurückkehrt und mit ihm „die Farbe des Lebens“²⁰⁵. In dem Szenario der Vereinigung des Paares setzt Hofmannsthal die Emphase auf die körperlichen Gesten und Gebärden, die den Schatten unter der Frau „zusammendrücken“²⁰⁶. Das Moment der Vereinigung der Färber sowie der Frauen und ihrer Schatten setzt Hofmannsthal in einem körperlichen Erlebnis absolut, in dem der Schatten gleichermaßen empfangen sowie überkommen wird. Hofmannsthal überkommt den Schattenwurf als optisches Phänomen; der Schatten ist in *Der Frau ohne Schatten* nicht der Gegenpol des Lichts, sondern an das Feuer gebunden: „Das Feuer lohte höher auf und der Schatten bewegte sich und wurde schöner und schöner.“²⁰⁷ Die Steigerung dem Licht entgegen, die die Polarität zwischen Licht und Dunkelheit in der *Farbenlehre* Goethes auszeichnet, kehrt sich bei Hofmannsthal in die Steigerung der Schönheit des Schattens um. Der Lichtmetaphysik, die Goethes *Farbenlehre* bestimmt²⁰⁸, setzt Hofmannsthal eine Ästhetik der Flamme, des Flammengelben. In einer Notiz über die *Farbenlehre*, die auf das Jahr 1896 zurückgeht, versteht er die *Farbenlehre* nicht nur als „Surrogat für

²⁰³ E 432.

²⁰⁴ E.436.

²⁰⁵ E 436.

²⁰⁶ E 437.

²⁰⁷ E 360.

²⁰⁸ Vgl. dazu: Emil Staiger: *Goethe und das Licht. Licht und Finsternis. Die Farben. Farbe und Licht in der späten Dichtung*, München 1982, S.44 ff.

Goethes nicht geschriebenen Tragödien²⁰⁹, sondern auch ein Erklärungsmuster für den fehlenden Atem des Dramatischen.

* Goethes Farbenlehre:

Würmer missfärbig. Meertiere bis gelbrot gesteigert.

An niedrigeren Organismen die Elementarfarben unverarbeitet, am Menschen höchste Synthese; an den Säugetieren gemischte, durch organische Kochung bezwungene Farben; man kann sagen, je edler ein Geschöpf ist, desto mehr ist alles Stoffartige in ihm verarbeitet.

Hier sind Leiden und Taten vorhanden, die sich in einer Weise durchdringen, wie dies in keinem andern Reich möglich.

,Wär nicht das Auge sonnenhaft

Wie könnten wir das Licht erblicken

Lebt nicht in uns Gottes eigne Kraft

Wie könnt uns Göttliches entzücken?

Das Dasein offenbart sich als Schauspiel dem Denkorgan, aber auch die ganze Natur dem besonderen Sinn des Auges durch die Farbe. Vom Tanz des Lebens alle anderen Erfahrungen abgeblendet. Denkenden Menschen hat sich schon längst das Kombinieren von Tragödien als ein ähnlicher Akt erschlossen.

(Shakespeares Seelenlehre geht aufs Ganze wie die Farbenlehre). Im Dramatischen hatte Goethe nicht das mächtige Organ, unerbittlich aufs Ganze zu gehen, hier haftet etwas Weichliches an.

*An der Wahrheit, dem tragischen Element des Daseins, ist seinem Genie durch seine Lebensführung zuviel entzogen worden, das muss sich auf anderem Wege wieder herstellen. Wie Bleichsüchtige Erde essen.²¹⁰

Hofmannsthals sieht das dramatische Element bei Goethe in der *Farbenlehre* entfaltet.

Was sich dem „mächtigen Denkorgan“, das nicht im Dramatischen sondern im Genre der Lehre aufs Ganze gegangen sei, entziehe, ist der Bezug zum Erdenleben.

Hofmannsthal scheint dabei nicht schlichtweg die Übertragung der Lehre aufs

Dramatische zu suggerieren, die *Farbenlehre* selbst erfährt eine Dramatisierung. Im

Zentrum der Darstellung der *Farbenlehre* steht die Plotin-Übersetzung, die von einem

göttlichen Licht handelt, das im Auge ruhe. Von diesem „Urlicht“, das ebenso

unteilbar sei wie Gott, geht die *Farbenlehre* aus, deren neuplatonische Prämisse

²⁰⁹ Christoph Perels: „Zur Einfuehrung“, in: *Leuchtendes Zauberschloss aus unvergänglichem Material. Hofmannsthal und Goethe*, hg. v. Joachim Seng, Frankfurt 2001, S.13.

²¹⁰ RA III 416/7.

Nietzsche herausstellt, wenn er Goethe als „Lichtbringer“²¹¹ tituliert. Hofmannsthal löst sich mit Nietzsche und Schopenhauer sowie den französischen Symbolisten aus den Konstellationen einer Lichtmetaphysik, auf der die *Farbenlehre* aufbaut.

Die „Taten und Leiden des Lichts“, die sich bei Goethe mit der Finsternis mischen, avancieren bei Schopenhauer zu den „Taten des Auges“²¹². In den *Parerga* nimmt Schopenhauer die Begegnung von Licht und Auge in einer Parabel wieder auf, in der am Ende das Auge unterliegt: „[...] ich aber bin die Sonne, und gehe auf, weil ich es bin: sehe mich wer kann!“²¹³ Diese Sonne, so arbeitet Ludger Lütkehaus heraus, kennt die Kühle der Finsternis nicht „und steht durchaus im Gegensatz zu dem von Goethe gefeierten Sonnenuntergang“²¹⁴: „Dieses Weltauge sieht nun einmal schwärzer“²¹⁵. Die Färbung des „ewigen Mittags“ ist die des absoluten Sonnenuntergangs, den Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* verkündet, obgleich er dabei, wie Bohrer im Vergleich mit dem Motiv der sinkenden Sonne bei Baudelaire deutlich macht, einer „futuristisch wendbaren geistigen Ekstase“²¹⁶ verhaftet bleibt.

Hofmannsthal ist den Schritt in die radikale Negation gar nicht erst gegangen, auch wenn die Wanderung in *Augenblicke in Griechenland* den „ewigen Mittag“ zunächst suggeriert. Das Licht, das dann jedoch in der Rotunda begegnet, zeugt wie die Sonne, die sich durch die Färbersfrau offenbart, von epiphanischen Momenten. Die Momente

²¹¹ Nietzsche zitiert nach Le Rider: „Goethe aus der Sicht Nietzsches“, in: Le Rider: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, aus dem Französischen übersetzt von Dirk Weissmann, Wien / Köln / Weimar 2000, S.101.

²¹² Ludger Lütkehaus: „Wer / Wen das Licht sieht Die Taten und Leiden der Farbenlehre“, in: Arthur Schopenhauer. Der Briefwechsel mit Goethe, hg. v. Ludger Lütkehaus, mit Anmerkungen versehen und einem Essay beschlossen, Hamburg 1988, S.88.

²¹³ Arthur Schopenhauer: *Parerga*, zitiert nach Lütkehaus, ebd., S. Werke, Band V, S.557, Paragraph 389.

²¹⁴ Ebd., S.102.

²¹⁵ Ebd., S.103.

²¹⁶ Bohrer: *Ästhetische Negativität*, a.a.O., S.156.

der Offenbarung begegnen anders als die einmaligen Augenblicke bei Goethe ungebrochen. Licht und Schatten sind wie Abbild und Urbild in einem Stillmoment verkörpert, durch das Hofmannsthal die Plotinsche Prämisse für sich neu entdeckt. Das Urlicht der Sonne, das wie Gott unteilbar sei, begegnet verkörpert, in der Lohe, dem Flammengelben, dem Eiter der Entzündungen, in einem Materiestrom, der aus ekstatischen Momenten hervorkommt. Die Sonne offenbart sich in dem Flammengelben: Ebenso destruktiv in negativen Augenblicken perspektiviert durch den sicheren Tod am Rand des Lebens, wie produktiv in ekstatischen Affirmationen, die Hofmannsthal an rituelle Momente, Feuerrituale, Fruchtbarkeitsriten, bindet.

Farben sind bei Hofmannsthal anders als bei Schopenhauer keine „Taten und Leiden des Auges“, sondern Erlebnisse der Grenzüberschreitung. Die Emphase liegt schon in den *Aufzeichnungen* auf dem dramatischen Aspekt des Färbens selbst. Das Ganze, auf das die *Farbenlehre* setze, verkörpert im Werk Hofmannsthal die Flamme²¹⁷, durch die Momente von „Plötzlichkeit, Intensität und Unsagbarkeit“²¹⁸ in der Tradition von Novalis bis Walter Pater dem Tode verschwistert begegnen. In Momenten des Entflammens offenbart sich das göttliche Licht ungebrochen in dem absoluten Pathos der Hingabe, das die Ausschaltung lichtmetaphysischer Konstellationen impliziert.

Durch Licht wird alles schön: auch der Düngerhaufen, auf dem Hiob liegt. Nicht aber durch das Licht der Sonne. Sondern durch das Licht, das aus Gott hervorbricht. 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.

Wo Goethe die Grenze erfindet, dramatisiert Hofmannsthal die Grenzüberschreitung. In der Dramatik der Liebenden, Ausgestoßenen, ekstatisch gestimmter Figuren am

²¹⁷ Renner verweist auf das Ideal der Synthesis der Flamme bei Novalis, das Walter Pater aufgreift: „To always burn with a gemlike flame...“. Vgl. dazu Renner: *Die Zauberschrift der Bilder*, a.a.O., S.448.

²¹⁸ Ebd.

Rande des Lebens liefert Hofmannsthal den Gegenentwurf zu einer Lehre des Symbolischen. Stumme Inschriften, das Schrifttum der Wundmale und Stigmata, liefern die Koordinaten einer *ecrypture*²¹⁹, die das Wissen der Toten unmittelbar verkörpert. Von dem „Urlicht“ verschiebt Hofmannsthal den Fokus auf die „Urworte“²²⁰ - wie Lohe, Galle, das Bleiche - die aus Ereignissen hervorkommen, deren Dramatik Hofmannsthal in der Dimension eines Pathos, an den „tückischen Rändern gelber Sümpfe“, entfaltet. Eros und Thanatos figurieren an den äußersten Polen im Welttheater Hofmannsthals, in dem Gelbfärbungen die Zonen der Grenzüberschreitung in eine Hellsicht markieren, die apokalyptisch dramatisiert wird und sich (wie auf der Wanderung) auf eine radikale Negation zu bewegt, doch nicht ohne im nächsten Schritt die Perspektive auf eine „ekstatische Affirmation“²²¹ (wie im Museum auf der Akropolis oder am Flussufer) zu öffnen. In der Dimension des „unbeschreiblichsten Gelb“, des „feurigen Gelbs“²²² wie der „schmutziggelben Farbe“²²³ figuriert Hofmannsthal den Pendelgang, der sich wohl in erster Linie dadurch auszeichnet, dass er nicht zum Stillstand kommt.

Und warum enthielt die Farbe der aufschäumenden Wellen dieser Abgrund, der sich auftat und wieder schloss, warum schien das, was herankam, in schwerem Regen, von Gischt umsprüht, warum dies kleine missfarbige Schiff, die Zollbarkasse war es, die sich auf uns zuarbeitete, dies Schiff und die Höhle aus Wasser, die wandelnde Welle, die sich mit ihm heranwälzte, warum schien

²¹⁹ „Mit *ecrypture* ist nicht nur das Geheime, Kryptische, sondern auch das Erstarre, das Wissen als das des Toten, seine Versammlung als Totenstädte bezeichnet. Krypta ist nämlich: der unterirdische Ort der Bewahrung des/r Toten.“ (Bettina Menke: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte“, in: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1991, S.78.)

²²⁰ „Sein Roman wird kosmische Geheimnisse umschließen, wird Märchen, Historie, Theogonie und Bekenntnis zugleich sein wollen. [...] er schleppt sich aus der Ferne der Zeiten die widerspenstigen Blöcke herbei, seinen Tempel zu bauen, Urworte von da und dort, sibyllinische Sprüche der vorplatonischen Denker, Orpheus oder Hamann, Lionardo oder Lotse...; er verschmäht es, gemäß Ordnungen zu empfangen, und will gemäß Ordnungen, die von ihm gesetzt sind, austeilern, [...]“ (RA III, 234)

²²¹ Bohrer: *Ästhetische Negativität*, a.a.O., S.156. Beide Formationen, so Bohrer, zeichnen die Sprachmoderne aus: „Erstere ist immer literarische Innovation, letztere oft Vorwand für weltanschauliche Spekulation.“ (ebd.) Hofmannsthal scheint sich konsequent sowohl in die eine wie die andere Richtung bewegt zu haben.

²²² E 436.

²²³ E 60.

mir (schien! Schien! Ich wusste doch, dass es so war!) die Farbe dieser Dinge nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben zu enthalten?²²⁴

²²⁴ E 569.