

# George-Jahrbuch

Band 9 (2012/2013)

Im Auftrag der  
Stefan-George-Gesellschaft

herausgegeben von  
Wolfgang Braungart und Ute Oelmann

*Sonderdruck*

De Gruyter

## Inhalt

Vorwort . . . . .	IX
AUFsätze	
<i>Michael Thimann</i>	
Bildallegorien in der Buchgestaltung des George-Kreises . . . . .	1
<i>Jan Stottmeister</i>	
Melchior Lechter, Stefan George und die Theosophie . . . . .	33
<i>Wulf D. von Lucius</i>	
Die buchkünstlerische Gestaltung der Werke Stefan Georges – Solitär oder Zeitstil? . . . . .	69
<i>Christine Haug</i>	
„Das Verlagsgeschäft als Mission, nicht als Industrieprojekt“ – Stefan Georges Schritt in die literarische Öffentlichkeit. Die Zusammenarbeit Stefan Georges mit seinem Berliner Verleger Georg Bondi . . . . .	93
<i>Franziska Mayer</i>	
„Ausreichende Geldmittel und eine fundamentale Bildung“. Georg Bondis verlegerisches Profil . . . . .	113
<i>Christoph Reske</i>	
Die drucktechnischen Möglichkeiten zur Zeit Stefan Georges . . . . .	137
<i>Markus Neumann</i>	
„Aus der Schule in die Freiheit“. Zu Borchardts Lyrik nach dem Ästhetizismus . . . . .	159
<i>Dorothee Kimmich</i>	
Vom „Hineinschneiden der Dinge in den Raum“ oder: Warum ein marokkanischer Basar ein Gedicht ist. Bemerkungen zu einer Raum-Poetik bei Hofmannsthal . . . . .	179

*Dorothee Kimmich*

## Vom „Hineinschneiden der Dinge in den Raum“ oder: Warum ein marokkanischer Basar ein Gedicht ist

Bemerkungen zu einer Raum-Poetik bei Hofmannsthal

### I. Einleitung

Es gibt zahllose Stellen in der modernen Literatur, an denen Dinge und Bilder bzw. Dinge auf Bildern oder auch Bilder als Dinge eine zentrale poetologische Rolle spielen. Wichtig ist dabei, dass es nicht um das Verhältnis von Text und Bild geht, sondern vielmehr um ein Dreieck von Ding, Bild und Text, besser gesagt – mit den Worten von Hofmannsthal – um ein „Fluidum“ von drei verschiedenen Modi der Erfahrung, dem Fühlen, dem Sehen und dem lesenden Imaginieren.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang ist weiterhin eine unklare und zunächst schwer einzuordnende Rede von Unmittelbarkeit und Partizipation von besonderer Bedeutung.

Die Dinge – das ist mittlerweile bekannt – sind in der Literatur der Moderne nicht nur ein immer wiederkehrendes Motiv, sondern sie markieren dort auch zentrale Positionen poetologischer Reflexion. Die Bedeutung von Dingen in modernen Texten lässt sich erklären mit der wahrnehmungstheoretischen und damit auch ästhetischen Problematik, die mit den Dingen verbunden wird. Es geht nicht um Dinge allein, sondern um dargestellte, wahrgenommene, gefühlte, geschmeckte, gemalte und gesehene, aber auch gegessene und wieder ausgespene Dinge. Dabei sind diese Dinge oft Dinge im Bild im Text, also Dinge, die auf Gemälden oder Photographien abgebildet sind und dann im Text be-

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller, Bd. 7: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, Frankfurt a. M. 1979, S. 461–472, hier S. 468. Vgl. dazu auch Verf.: Lebendige Dinge in der klassischen Moderne: Wahrnehmung, Erinnerung und Ästhetik in der „fluiden Welt“ – dans un „monde fluide“. In: Cahiers d'Etudes Germaniques 48, 2005, S. 133–145; Werner Frick/Ulrich Mölk (Hg.): Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung. Erstes Kolloquium. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen I. Philologisch-historische Klasse 3, Göttingen 2005, S. 103–116.

schrieben werden; oft sind aber auch diese Gemälde selbst die Dinge, um die es geht. Es ist die Konkurrenz und Zirkulation von optischen, taktilen und abstrakten Formen des Wahrnehmens und des Erkennens, die die entscheidende Rolle spielt. Ich werde zeigen, dass es die Bewegung der Dinge aus der Realität in die Bilder, in die Texte und zurück ist, die die poetologische Reflexion beschäftigt. Neben der selbstverständlichen Mittelbarkeit der Medien Sprache, Bild und Text geht es dabei gerade auch um die mit den fühlbaren Dingen verbundene Vorstellung einer möglichen Unmittelbarkeit, um die Vorstellung von einer „Partizipation“ des Menschen an der Welt der Objekte oder auch um literarische Kritik an Repräsentationsmodellen zugunsten von Kontiguitätskonzepten.<sup>2</sup>

## II. Kann man Cézannes Pfirsiche essen? Gefühlte Unmittelbarkeit, magische Partizipation und erotische Einverleibung

„Die Verheißung der Bilder“, wie der schöne Titel von Sabine Schneiders umfassender Studie zum „andere[n] Medium in der Literatur um 1900“ lautet,<sup>3</sup> besteht nicht nur darin, das Ende aller Mimesis-Ästhetik einzuläuten, sondern führt auch zu einer radikalen Revision aller Formen von literarischem Realismus. Der moderne Paragon der Künste, vor allem der zwischen Text und technisch reproduzierbarem Bild, wiederholt allerdings nicht – wie nicht selten angenommen – die Diskussion, die in der Aufklärung und um 1800 geführt wurde, auch wenn manche Argumente sich ähneln mögen. Entscheidend für die moderne Debatte ist die anthropologische, physiologische, wahrnehmungspsychologische Fokussierung der Auseinandersetzung. Die wahrnehmungsphysiologische Revolution des 19. Jahrhunderts – die man mit Namen wie Johannes Müller, Hermann von Helmholtz, Emil Heinrich Du Bois-Reymond, Ludwig Büchner, Richard Wagner, Karl Vogt, Justus Liebig u. a. verbindet – hat die Dominanz der philosophischen Ästhetik beendet und eine anthropologische, medizinisch-physikalisch-chemi-

<sup>2</sup> Kontiguität stammt vom lateinischen *contingere*, berühren. Kontiguitätstheorien gibt es in der Geographie, der Linguistik und in der Philosophie. Es geht um räumliche und zeitliche Angrenzung, Berührung, Assoziation und Erinnerungsmodelle, die darauf beruhen.

<sup>3</sup> Vgl. Sabine Schneider: Die Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900, Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur 180).

sche Ästhetik ermöglicht. Der neue Kontext der Kunst ist der Körper des Menschen.

Mit dem Menschen, der nun einen Körper hat oder besser ein Körper ist, verändert sich auch das Verhältnis zu den Dingen: Es ist nicht mehr ein Verhältnis von Objekt und Subjekt, sondern es geht nun um gefühlte, wahrgenommene, geschmeckte, imaginierte oder gebrauchte Gegenstände, Dinge, Waren, Sachen oder Materialien. Die Art der Wahrnehmung, ihre Leistung und ihre Defizite, rücken in den Mittelpunkt des Interesses und damit natürlich auch die Frage nach Medialität und Konstruktion, nach Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit von Erfahrung, Wissen und Kunst. Im Zeitalter der explodierenden Mediengeschichte um 1900 ist es neben der Mittelbarkeit der Medien gerade die Unmittelbarkeit der Sinne, die eine zentrale Rolle in der Debatte um die modernen Künste spielt.<sup>4</sup>

Die Frage nach der Möglichkeit unmittelbarer Erfahrung wird nicht nur für die Film- und Photographiegeschichte zu einem prominenten Sujet, sondern auch für die Ästhetik der modernen Literatur zu einem Prüfstein. Berührung, taktile Erfahrung gilt dabei gemeinhin als maximal unmittelbar. In der Konkurrenz mit dem Sehen und dem Hören scheint Berührung – manchmal auch der Geruch oder der Geschmack – die geringste Distanz zwischen Mensch und Materie zu markieren. Es scheint die Vermittlung weitgehend auszufallen, und die taktile Erfahrung von Körpern soll sogar die Trennung von Mensch und Ding, wenn nicht ganz aufheben, so doch durchlässig, die Grenzen verschwimmend und fluide machen.

Die Aufwertung einer taktilen Wahrheit geschieht vor allem durch Phänomenologen und Wahrnehmungsphysiologen. Das berühmteste Beispiel dürfte die alte Diskussion über das Experiment mit dem Stab im Wasser sein, das schon René Descartes beschäftigte. Roman Ingarden gibt in seiner Schrift „Die Bestrebungen der Phänomenologen“ von 1919<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Vgl. die umfassende Studie von Tobias Wilke: Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918–1939, München 2010. Ihr verdanke ich viele Anregungen und auch Material für meine Argumentation; vgl. Stephen Bann: Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France, New Haven, CT 2001.

<sup>5</sup> Vgl. Roman Ingarden: Die Bestrebungen der Phänomenologen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3: Schriften zur Phänomenologie. Hg. von Włodzimierz Galewicz, Tübingen 1999, S. 92–217.

eine ausführliche Beschreibung des Phänomens, die ich der Einfachheit halber hier zitiere:

Ich tauche einen geraden Stock zu einem Teil und in einem spitzen Winkel in reines Wasser ein. Wenn ich das zum ersten Mal in meinem Leben tue und wenn mir niemand vorher gesagt hat, welche Erscheinung mir begegnen wird, nehme ich jetzt mit einer gewissen Verwunderung wahr, daß der zuvor gerade Stock jetzt an der Berührungslinie zwischen dem Wasser und der Luft gebeugt oder gebrochen ist. Ich sehe dies ganz deutlich und kann dies mit völliger Aufmerksamkeit beobachten, während die Erscheinung nicht verschwindet [...]. Ich versuche also, mir weitere Erfahrungen zu verschaffen, nehme den Stock aus dem Wasser... Ich prüfe somit anders nach: ich tauche eine Hand ins Wasser ein, und es stellt sich heraus, daß der Stock an der Stelle, wo er augenscheinlich gebrochen ist, für den Tastsinn nach wie vor ganz gerade bleibt.<sup>6</sup>

Die Leistung taktiler Erfahrung wird vor allem dann positiv bewertet, wenn die Konzeption von Wahrnehmung als eine individuierte und körperliche verstanden wird. Diese Entwicklung beginnt im 19. Jahrhundert und verstärkt sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. In seiner Arbeit zum Tastsinn betont etwa der Gestaltpsychologe David Katz 1925: „Daß es trotz veränderlicher Sehgröße [...] nur eine wahre Größe und Gestalt gibt, dafür spricht der Tasteindruck [...]“. Das Getastete sei „das eigentlich Wirkliche, das zu Wahrnehmungen führt [...], das Spiegelbild, die Fata Morgana wendet sich an das Auge [...]“.<sup>7</sup>

Erkenntnistheorie im klassischen Sinne eines Immanuel Kant und Descartes wird so allmählich abgelöst durch Philosophien und Philosopheme, die sich auf die Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung stützen; so etwa bei Maurice Merleau-Ponty,<sup>8</sup> der gegen Descartes' Konzeption eines de-korporierten Sehens und einer ausschließlich vernünftigen Kontrolle Einspruch erhebt. Im Gegensatz zu Descartes' körperlosem Beobachter denkt Merleau-Ponty das Subjekt des Sehens als eines, das sich „durch seinen Leib, der selbst sichtbar ist, in das Sicht-

<sup>6</sup> Ebd., S. 176ff.

<sup>7</sup> David Katz: Der Aufbau der Tastwelt, Leipzig 1925, S. 256.

<sup>8</sup> Mit den Worten Jonathan Crays: „Although the dominance of the camera obscura paradigm does in fact imply a privilege given to vision, it is a vision that is *a priori* in the service of a nonsensory faculty of understanding that alone gives a true conception of the world.“ (Jonathan Cray: The Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge 2001, S. 57.)

bare eingetaucht<sup>9</sup> findet. Für ihn gilt, „daß sich das Sehen aus der Mitte der Dinge heraus vollzieht oder ereignet“.<sup>10</sup> Ein solcher Moment der Wahrnehmung ist in einem ganz grundsätzlichen Sinn einer der sinnlichen, körperlichen Präsenz, wie es etwa Henri Bergson formuliert: „Mon présent consiste dans la conscience que j'ai de mon corps“<sup>11</sup> oder auch Robert Musil, der in seiner Kritik an Descartes' „cogito“ von einem „Sich-Denken-Fühlen“<sup>12</sup> spricht.

Dieses „Sich-Denken-Fühlen“ kennen wir etwa vom armen Törleß, den ‚natürliche Zahlen‘, Immanuel Kant und eine tschechische Prostituierte gleichermaßen schwindeln lassen und erregen. Und dieser Schwindel gleicht wiederum dem Zustand, von dem uns der verwirrte Lord Chandos berichtet, wenn er durch seinen Park reitet und der berühmten Gießkanne, der Egge oder dem Milchtopf begegnet. Es handelt sich um Epiphanien, um eine unfokussierte, subjektlose, aber zugleich starke, körperliche Aufmerksamkeit für etwas Alltägliches. Trotz des partiellen Selbstverlusts steigert diese Art der Wahrnehmung paradoxerweise gerade das Empfinden für das eigene Ich, wobei ein ganz spezieller Typus von sinnlich-konkreter gegenüber abstrakt-begrifflicher Erkenntnis ins Feld geführt wird. Es handelt sich um eine überwältigende Begegnung von Körpern, wobei der Unterschied zwischen dem wahrnehmenden menschlichen Körper und den wahrgenommenen Körpern der Dinge verschwimmt, wie es Hugo von Hofmannsthal im ‚Chandos-Brief‘ beschreibt.<sup>13</sup> Eine alltägliche Erscheinung erfülle ihn mit einer „über-

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. und mit einer Einleitung versehen von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 279.

<sup>10</sup> Ebd., S. 280.

<sup>11</sup> Henri Bergson: Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris 1896, S. 280f.

<sup>12</sup> Robert Musil: Tagebuch Heft 24 (1904/05). In: Ders.: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé, Hamburg 1976, S. 115–135, hier S. 117.

<sup>13</sup> Hofmannsthal, Ein Brief (Anm. 1); vgl. Timo Günther: Bild und Begriff. Zur Poetik von Hofmannsthals ‚Ein Brief‘. In: Poetica 33, 2001, S. 525–548; Rudolf Helmstetter: Entwendet. Hofmannsthals ‚Chandos-Brief‘, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77, 2003, S. 446–480; Peter Matussek: Tod und Transzendenz im geistigen Raum. Das Gedächtnistheater des jungen Hofmannsthal. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hg.): Wissen in Literatur um 1900, Tübingen 2002, S. 313–337.

schwellenden Flut höheren Lebens“<sup>14</sup> es sei wie „die jäh steigende Flut göttlichen Gefühls“.<sup>15</sup> Er möchte in die „gegeneinanderspielenden Materien“ entzückt hinüberfließen;<sup>16</sup> und für die Darstellung dieser Zustände bräuchte es „ein Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger und glühender ist als Worte“.<sup>17</sup> Material, Materie, Fließen, Flut und Unmittelbarkeit bilden einen spezifischen Komplex an Metaphern und Begriffen, worin die männlich-sexuelle Komponente und die Phantasien des Überquellens und Ausschüttens nicht zu übersehen sind.<sup>18</sup>

In Hofmannsthals zeitgleich mit dem ‚Chandos-Brief‘ entworfenem ‚Gespräch über Gedichte‘ (1903) begegnen uns ähnliche Vereinigungsphantasien, die allerdings mit einem weit spröderen und abstrakteren Ausgangspunkt beginnend im Laufe der Debatte eine Form von Gewalttätigkeit erreichen, die bei Chandos kaum zu finden ist. Mit überraschender Vehemenz lehnt Gabriel, einer der Sprecher, den Gedanken, Lyrik sei symbolisch, ab: „Was für ein häßlicher Gedanke!“ – „Niemals“, so muss sich der spießige Clemens belehren lassen, „setzt die Poesie eine Sache für die andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen [...]“.<sup>19</sup> Die Poesie

<sup>14</sup> Hofmannsthal, Ein Brief (Anm. 1), S. 467; vgl. Moritz Baßler/Hildegard Chatterlier (Hg.): *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 / Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, Straßbourg 1998.

<sup>15</sup> Hofmannsthal, Ein Brief (Anm. 1), S. 469.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd., S. 471.

<sup>18</sup> Vgl. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1995; Konstanze Fliedl: *Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen*. In: Eduard Beutner/Ulrike Tanzer (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*, Würzburg 2000, S. 175–184.

<sup>19</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. von Bernd Schoeller, Bd. 7: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt a.M. 1979, S. 495–509, hier S. 499; vgl. Cornelia Blasberg: *Charisma in der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, 2000, S. 111–145; dies.: *Stefan Georges ‚Jahr der Seele‘. Poetik zwischen Schrift und Bild*. In: Hofmannsthal. *Jahrbuch zur europäischen Moderne* 5, 1997, S. 217–249; Bernhard Böschstein: *Stationen der Goethe-Begegnung. Stefan George und Hugo von Hofmannsthal*. In: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 2005, S. 231–246; Dieter Burdorf: *Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900*. In: Andreas Beyer (Hg.): *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, Heidelberg 1999, S. 29–50.

kann das leisten, „weil sie sich vom Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich söge“.<sup>20</sup> Die Situation ist nicht mehr die eines sinnlich-heimlichvollen Hin- und Herfließens wie bei Chandos, sondern wir erleben nun eine geradezu vampiristische Gier, mit der sich die Sprache an den Dingen festsaugt. Kaum verwunderlich ist es daher, dass im Text anschließend nicht mehr vom Gold in den Ritzen, sondern vom Blut in den Adern gesprochen wird. Was viele Interpreten befremdete und in der Forschung immer wieder als seltsam vermerkt wurde – die lange Passage über das religiöse Opfer, das Schlachtopfer<sup>21</sup> – schließt sich direkt an die Diskussion der Protagonisten über Georges Gedichtsammlung ‚Jahr der Seele‘ an. Das Blutopfer, von dem hier nun die Rede ist, könne nur der verstehen, der mit „einer bewölkten lebens-trunkenen orphischen Sinnlichkeit“<sup>22</sup> beschenkt ist.

Das ‚Mysterium‘ des Opfers, des Sterbens in und mit dem Tier, ist hier die Begeisterung für die sinnliche, eindeutig erotische, sexuelle Partizipation am Leben in einem fremden Körper, in einem Tierkörper. Mit einem unverkennbar nietzscheanischen Gestus wird hier Christentum und archaisches Griechentum, männliche – eher homosexuelle als heterosexuelle – Erotik und eine Theorie der Lyrik zusammengebunden. Die Sprache der Dichtung ist nicht symbolisch im Sinne einer Durchsichtigkeit auf Welt, ist auf keinen Fall eine verdichtete *Repräsentation* von Natur und Wirklichkeit. Nicht Repräsentation, sondern Kontiguität – Berührung – ist das Modell, nach dem Verbindungen geschaffen oder erkannt werden. So heißt es dort konsequenterweise auf die Magie verweisend – Magie gewissermaßen als die volkstümliche Form des Kontiguitäts- und Ähnlichkeitsdenkens – weiter:

Diese Magie ist uns so furchtbar nahe [...]. Die Natur hat kein anderes Mittel, uns zu fassen, uns an sich zu reißen, als diese Bezauberung. Sie ist der Inbegriff der Symbole, die uns bezwingen. Sie ist, was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Hofmannsthal, *Das Gespräch* (Anm. 19), S. 499.

<sup>21</sup> Ebd., S. 502ff. S. dazu Hans-Jürgen Schings: *Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals ‚Gespräch über Gedichte‘*. In: Hofmannsthal. *Jahrbuch zur europäischen Moderne* 11, 2003, S. 311–341.

<sup>22</sup> Hofmannsthal, *Das Gespräch* (Anm. 19), S. 502.

<sup>23</sup> Ebd., S. 503. Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln 2001; Ritchie Robertson: *The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's ‚Das Gespräch über Gedichte‘ and*

Man versteht vielleicht nicht ganz genau, was damit gemeint ist, kann aber immerhin so weit folgen, dass es sich um eine radikale Ablehnung eines sprachlichen bzw. literarischen Zeichen- oder Repräsentationsmodells handelt. „Es ist mir dann, als bestünde mein ganzer Körper aus Chiffren, die mir alles aufschließen“, sagt auch Chandos und versucht damit auszudrücken, dass es nicht mehr um ein geistiges Deciffrieren, nicht um eine *Lektüre* von Welt geht, sondern um eine leibhaftige Partizipation, ein – wie er sagt – „ungeheures Anteilnehmen“.<sup>24</sup>

Dieses „Anteilnehmen“, so könnte man nun argumentieren, sei aber eben alles andere als ein Phänomen der Moderne und hätte gerade mit der Erfahrung von Medien, Mittelbarkeit und Konstruktivität der modernen Welt nichts gemein. Aber das scheint so einfach nicht zu sein: Gerade nämlich im Zusammenhang mit den neuen Medien, mit Film und Photographie ist vielfach, signifikant und ausführlich von der ‚Fluidität‘ der Medien und ihrer Welt die Rede. Jean Epstein etwa, ein einflussreicher französisch-polnischer Regisseur und Filmtheoretiker, der seit den 1920er Jahren schreibt, verfasste 1950 sein letztes Filmbuch mit dem Titel ‚Le monde fluide de l'écran‘.<sup>25</sup> Das Kino, so Epstein, stelle das Universum als eine beständig und überall bewegliche Kontinuität dar, die sehr viel fluider und beweglicher sei als die Realität. Dabei verlieren die Dinge oft ihre gewohnten Konturen, sie werden vergrößert, verkleinert, verzerrt, aufgelöst und verflüssigt.

Gewiß wollte der Lumièresche Kinematograph nicht die alte Magie ins Leben zurückrufen, aber unterhalb der Bewußtseinsschwelle erneuerte er eine animistische oder vitalistische Sensibilität für alles, was gleichzeitig flüssig und beweglich ist, [...] und das Kino dehnt diese besondere Fähigkeit auf alle Objekte aus. Es bringt die unbeweglichen Objekte in Bewegung.<sup>26</sup>

„Andreas“. In: *Modern Austrian Literature* 25/1, 1990, S. 19–53; David E. Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum ‚Chandos-Brief‘ und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 11, 2003, S. 281–311; Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1976, S. 252–282.

<sup>24</sup> Hofmannsthal, Ein Brief (Anm. 1), S. 468; vgl. Heinz Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, Würzburg 2003.

<sup>25</sup> Jean Epstein: Le monde fluide de l'écran. In: *Les Temps Modernes* 5, 1949/50, S. 2212–2228.

<sup>26</sup> Edgar Morin: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung (Originaltitel: *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire*, 1956), Stuttgart 1958, S. 78.

Und nicht ohne Grund kommt Robert Musil gerade in seinem Essay über Béla Bálazs' ‚Der sichtbare Mensch‘ (1924) zu einem vergleichbaren Ergebnis. Künstlerische Mittel ähnelten denen der Hypnose,

mit dem gleichen Ziel, die präsentierte Suggestion durch Herabdrücken der seelischen Umgebung überwertig zu machen. Ihre letzten Wurzeln haben diese Mittel in sehr alten Kulturzuständen und insgesamt bedeuten sie eine außerbegriffliche Korrespondenz des Menschen mit der Welt und abnormale Mitbewegung [...]. Liest man die genialen Beschreibungen, die Lévy-Bruhl in seinem Buch ‚Les fonctions mentales des sociétés primitives‘ vom Denken der Naturvölker gegeben hat, namentlich die Kennzeichnung jenes besonderen Verhaltens zu den Dingen, das er Partizipation nennt, so wird der Zusammenhang mit dem Kunsterlebnis an vielen Stellen derart fühlbar [...].<sup>27</sup>

Moderne Kunst, so Musil, sei die Weiterentwicklung dieser magischen *Partizipation* an der Welt der Dinge, wie sie die Naturvölker statt einer Subjekt-Objekt-Beziehung kennen. Partizipation ist gedacht als eine Art gesteigerter Unmittelbarkeit, die Grenzen nicht nur nicht berücksichtigt, sondern gewissermaßen gar nicht mehr wahrnimmt. Literatur nach diesem ‚Kontiguitätsprinzip‘ zu schreiben, versucht Musil nicht nur im ‚Törleß‘, sondern vor allem auch in den Novellen ‚Vollendung der Liebe‘, in ‚Tonka‘<sup>28</sup> oder auch im ‚Nachlaß zu Lebzeiten‘.

<sup>27</sup> Robert Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramatologie des Films. In: Ders.: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. von Adolf Frisé, Bd. 8: Essays und Reden, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1137–1154, hier S. 1141; vgl. Béla Bálazs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Hg. von Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, Bd. 1: ‚Der sichtbare Mensch‘. Kritiken und Aufsätze 1922–1926, München 1982, S. 45–143; Andrea Gnam: Körperverständnis im aufgehenden Medienzeitalter. Der kinematographische Blick. Robert Musils Roman ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘. In: *Weimarer Beiträge* 46, 2000, S. 380–389; Thomas Hake: „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils ‚Nachlaß zu Lebzeiten‘, Bielefeld 1998.

<sup>28</sup> „Aber alle diese Dinge (d. s. Einrichtungsgegenstände eines Zimmers; D. K.) hatten etwas Schiefes, Vornübergeneigtes, fast Fallendes in ihrer Aufrechtheit, sie erschienen ihm unendlich und sinnlos. Er drückte seine Augen, sah umher, aber es waren nicht die Augen, es waren die Dinge. Von ihnen galt, daß der Glaube an sie früher da sein mußte als sie selbst; wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht [...]. Wollen, Wissen und Fühlen sind wie ein Knäuel verschlungen; man merkt es erst, wenn man das Fadenende verliert.“ (Robert Musil: *Tonka*. In:

Die Partizipation oder Anteilnahme hat auch bei Musil – wie bei Hofmannsthal – Aspekte des Sexuellen, Erotischen, Gewaltsamen, Archaischen und Unheimlichen. Die Erfahrung der Anteilnahme ist also nicht nur eine im Sinne von Erkennen oder auch epiphanischem Sehen, sondern sie ist eine sehr leibliche, die mit Fühlen, Berühren, Einverleiben, Aussaugen und Verschlingen zu tun hat.

### III. Die Maler und das Pathos der stummen Dinge

War bisher von den Dingen im Text die Rede, soll es nun darum gehen, auch die dritte Komponente, die Bilder mit einzubeziehen. Neben Rainer Maria Rilkes ‚Briefe über Cézanne‘ sind vor allem Hofmannsthals ‚Die Briefe des Zurückgekehrten‘<sup>29</sup> (1907) ein wichtiges Beispiel für Dinge als Bilder in Texten. Rilkes Cézanne-Briefe erzählen in erster Linie von visuellen Eindrücken, aber eben auch von ungeheuer haptischen und leiblichen Erfahrungen an und mit den Bildern Paul Cézannes. Die Briefe sind nicht angemessen verstanden, wenn man sie nur als ein reines erzählendes ‚Betrachten‘ von Bildern beschreibt: Es ist gerade die irritierende Erfahrung mit der realen Präsenz der Dinge in den Bildern, den Bildern als Dingen, die den Schreiber der Briefe so beschäftigt. Von den vielen möglichen Stellen, die man zitieren könnte, soll hier nur der Schluss erwähnt werden. Die Stadt Prag, so berichtet Rilke in seinen semi-fiktiven Briefen,

müßte entweder mit meiner Kindheit vergangen sein, oder meine Kindheit müßte von ihr abgeflossen sein später, sie zurücklassend, wirklich neben aller Wirklichkeit, zu sehen und auszusagen sachlich wie ein Cézannesches Ding, unbegreiflich meinewegen, aber greifbar. So aber ist sie gespenstisch [...].<sup>30</sup>

Ähnlich wie bei Hofmannsthal ist der Begriff gespenstisch, das Greifen aber ist sachlich. Als wolle Hofmannsthal genau diese Formulierung von Rilke kommentieren, schreibt der fiktive Reisende in den fast zeitgleich

Ders.: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. von Adolf Frisé, Bd. 6: Prosa und Stücke, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 270–306, hier S. 298.)

<sup>29</sup> Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller, Bd. 7: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, Frankfurt a. M. 1979, S. 544–571.

<sup>30</sup> Rainer Maria Rilke: Briefe über Cézanne. Hg. von Clara Rilke, Frankfurt a. M. 1977, S. 44 (Brief vom 1. 11. 1907).

verfassten ‚Briefen des Zurückgekehrten‘ auch über einen Ort, über Deutschland, dieses Land sei „gespenstisch“. Wieder sind es die Gegenstände, an denen sich das Erlebnis festmacht:

Zuweilen kam es des Morgens, in diesen deutschen Hotelzimmern, dass mir der Krug und das Waschbecken – oder eine Ecke des Zimmers mit dem Tisch und dem Kleiderständer so nicht-wirklich vorkamen, trotz ihrer unbeschreiblichen Gewöhnlichkeit so ganz und gar nicht wirklich, gewissermaßen gespenstisch, und zugleich provisorisch [...].<sup>31</sup>

So beginnt die Wahrnehmungs-Krise des Handlungsreisenden sich im vierten Brief zuzuspitzen.<sup>32</sup> In einem geradezu existentialistisch anmutenden Weltekel, der schon auf Jean-Paul Sartres Antoine Roquentin verweist, wirft der Protagonist allem und jedem „gespenstische Nicht-Existenz“<sup>33</sup> vor.

Bekanntlich wird diese Krise nicht durch eine Abreise aus Deutschland bewältigt, sondern durch den Besuch einer Gemälde-Ausstellung besänftigt. Es sind, wie wir aus einer Fußnote erfahren, Bilder von Vincent van Gogh, die der Reisende betrachtet: Und es geht natürlich wieder um Krüge, Töpfe und ein kupfernes Becken, um die bekannten Alltagsdinge, die wir schon aus dem ‚Chandos-Brief‘ oder auch von Cézanne kennen. Diese – die gemalten – Dinge setzen nun ein befreiendes, epiphanisches und beglückendes Erlebnis frei. Sie fallen mit der „Wucht ihres Daseins“ die Seele an.<sup>34</sup> Die Realität der Dinge auf den Bildern ist wesentlicher und realer als diejenige der wirklichen Dinge in den Hotelzimmern. Festgemacht wird dies an den *körperlichen* Reaktionen des Betrachters: Ekel oder Rührung.<sup>35</sup> Die Erfahrung am Bild ist

<sup>31</sup> Hofmannsthal, Die Briefe des Zurückgekehrten (Anm. 29), S. 561. Vgl. auch Manfred Koch: Schriften zu Kunst und Literatur. In: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2004, S. 480–497.

<sup>32</sup> Anders als für Lord Chandos sind es für den Geschäftsreisenden nicht nur die Worte, die ihn ekeln, sondern auch das Geld. Er stellt fest, dass „mein eigenes erworbenes Geld mich ekeln musste“ (Hofmannsthal, Die Briefe des Zurückgekehrten [Anm. 29], S. 563).

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., S. 565.

<sup>35</sup> Interessanterweise macht das Erlebnis diesmal – anders als bei Chandos, der ja seinen Beruf als Schriftsteller einbüßt – gerade wieder lebensstüchtig: Nach der Ausstellung verdient der Handlungsreisende viel Geld bei seinen Verhandlungen.

nicht nur eine gesteigerte, sondern vor allem eine beglückende Wirklichkeitserfahrung.<sup>56</sup>

„Maler“, heißt es in einer Notiz zu den ‚Briefen des Zurückgekehrten‘, „geben den stummen Dingen das Pathos zurück“.<sup>57</sup> Die Verwandtschaft zwischen dem Reisenden und Lord Chandos ist nicht zu überhören. Der Reisende scheint zu wissen, wie man Chandos' Wunsch, eben diese „Sprache der stummen Dinge“ zu verstehen, erfüllen könnte.<sup>58</sup> Es ist die Sprache der Bilder, so könnte man einfach schlussfolgern. Allerdings geht es ja um Bilder, die wiederum ihren Charakter als zweidimensionale Gebilde überschreiten und „[h]ineinschneiden in den Raum“, sie zielen selbst auf eine materielle Präsenz als Ding oder auf eine Verschmelzung von Dimensionen.<sup>59</sup> Es geht weder um die dargestellten Dinge allein noch um die Farben der Bilder, sondern um „das innerste Leben der Gegenstände“, das aus ihnen „hervorbricht“, um die „Wucht des Daseins“, die dem Betrachter entgegen geworfen wird.<sup>40</sup> Der Reisende sucht nach Worten, wünscht sich auch „hinüberzufließen“,<sup>41</sup> vergleicht sein Erlebnis mit der Erleuchtung des Rama Krishna und vermutet, dass die Sprache der Farben „unmittelbar“ aus dem „stummen Dasein“ der Gegenstände „uns die Seele erneuert“.<sup>42</sup>

Er sei im „Inneren der Dinge so sehr ein Mensch“,<sup>43</sup> dass eine Abgrenzung weder möglich noch sinnvoll sei. Das Erlebnis an und mit den Bildern verändert das Verhältnis des Menschen zu den Dingen grundlegend. Abgrenzungen sind kaum mehr zu finden. Die Wirkung ist jedenfalls nicht auf ein reines Betrachten von etwas beschränkt, sondern

<sup>56</sup> Hier finden wir Heideggers These aus dem Kunstwerk-Aufsatz wieder: Van Goghs Bild der Bauernschuhe bietet eine Form der kondensierten Realität, die die Realität selbst überschreitet. Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1955/56), Ditzingen 1986. Vgl. dazu auch Ursula Renner: „Die Zauberschrift der Bilder“. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 2000.

<sup>57</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten. Varianten und Erläuterungen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 416–461, hier S. 437.

<sup>58</sup> Vgl. Hofmannsthal, *Ein Brief* (Anm. 1), S. 472.

<sup>59</sup> Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten. Varianten und Erläuterungen* (Anm. 37), S. 436.

<sup>40</sup> Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten* (Anm. 29), S. 564ff.

<sup>41</sup> Ebd., S. 568.

<sup>42</sup> Ebd., S. 570.

<sup>43</sup> Ebd.

bewirkt vielmehr eine vollkommene Revolution des Verhältnisses zwischen Mensch und Ding.

Es ist nicht überraschend, dass gerade die Kunst von van Gogh hier als Beispiel für eine solche physische Präsenz von Bildern dient. Dies ist eine Meinung, die Hofmannsthal nicht allein vertritt: Die Werke van Goghs hat er 1900 in Paris schon durch den Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe kennengelernt, dessen Aufsätze zu van Gogh er genau gelesen hatte: „Er malte seine Bilder nicht, er stieß sie aus [...]. Er fühlte sich nicht dabei, er war eins mit dem Element, das er darstellte“,<sup>44</sup> heißt es dort. Meier-Graefe nennt van Goghs Umgang mit den Farben materialistisch, spricht von einer „physiologischen Hypothese“,<sup>45</sup> für die die Welt der Kunst noch nicht reif sei. Auch hier, so bekommt man den Eindruck, geht es nicht auf der einen Seite um reale Dinge und Körper und um Abbilder dieser Dinge auf der anderen, sondern um die Vorstellung einer Verschmelzung aller Dimensionen, oder auch um die Idee einer Berührung, die zwischen Ding, Bild und Text stattfindet und damit deren scharfe Abgrenzungen unscharf werden lässt.

Nicht von van Gogh, sondern von dem anderen Star der modernen Dingmalerei, von Cézanne, stammt der Begriff der ‚réalisation‘, der dieses Verfahren der Kondensierung und Potenzierung von Wirklichkeit im Bild als Bild bezeichnen soll.<sup>46</sup> Auch bei Cézanne handelt es sich nicht um Verfahren der Repräsentation von Dingen im Bild, sondern um eine quasimagische Anverwandlung der Gegenstände durch das Bild bzw. um eine Partizipation an der Dingwelt. Deutlicher als in Cézannes Briefen und auch in Rilkes ‚Briefe über Cézanne‘ wird dieser Vorgang in einem kleinen Prosatext von Robert Walser beschrieben. Der Text beschreibt ganz wie in Rilkes ‚Briefen‘ eine Genreszene aus dem Leben des kauzigen Malers. Die Szenerie ist auch hier ausgestattet mit Körben, Krügen, Koffern und Pokalen.<sup>47</sup> Walser beschreibt Cézanne

<sup>44</sup> Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten. Varianten und Erläuterungen* (Anm. 37), S. 421.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. dazu den Brief an Emile Bernard vom 25.10.1905. In: Michael Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 65.

<sup>47</sup> Robert Walser: *Cézannegedanken*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Jochen Greven, Bd. 18: *Zarte Zeilen. Prosa der Berner Zeit*, Frankfurt a.M. 1986, S. 252–256, hier S. 254.



beim Essen von Früchten und beim Trinken von Rotwein aus großen Pokalen. Die Esslust, die Walser bei Cézanne vermutet, stellt sich auch hier – erwartungsgemäß – als eine erotische Lust heraus. Die Straffheit der Pfirsiche und die kühle Glätte der Tischdecken sind von einer erotischen Attraktivität, wie sie Cézanne bei Menschen nur dann zu erkennen vermag, wenn er sie als Dinge sieht. So kommentiert Walser: „Man sollte die Sonderbarkeit im Auge behalten, daß er seine Frau so ansah, als wäre sie eine Frucht auf dem Tischtuch gewesen“. Fast anthropophag klingt dann die Fortsetzung: „Er aß Früchte so gern, wie er sie studierte“.<sup>48</sup> Den Wein, den er trinkt, malt er dann auch gleich oder umgekehrt, nachdem er ihn gemalt hat, trinkt er ihn. Diese Szene erinnert uns an die Zirkulation von Blut und an das Opferblut in Hofmannsthals ‚Gespräch über Gedichte‘.

Auch bei Robert Walser ist Cézanne nicht nur einer, der beobachtet, sondern vor allem einer, der die Dinge berührt und sie sich dann einfach einverleibt. Die Dinge belohnen ihn dafür mit einem bezaubernden Lächeln und schauen „ihn an, als wären sie beglückt gewesen, und schauen auch uns noch heute so an“.<sup>49</sup> Das Geheimnis des geglückten Kunstwerks, die kondensierte, konzentrierte, ja potenzierte Wirklichkeit, die Hofmannsthals Reisender in Deutschland, Rilke in Paris, Martin Heidegger und Robert Walser so begeistern, ist diese quasimagische Partizipation an den Dingen, die beim schaffenden Subjekt eine Art momentanen Selbstverlust, Blödigkeit (Rilke), einen Hundeblick (Rilke), Armut (Walser), Schwindel (Musil) oder Traum (Hofmannsthal) voraussetzen. Diese Form der Selbstauflösung in den Gegenständen oder auch die Fluidität zwischen den Körpern – die die Zirkulation von allen möglichen Körpersäften einschließt – umkreist das Thema der ersehnten Unmittelbarkeit und Partizipation in allen hier zitierten Werken auf ambivalente Weise. Diese Art von Welt-Text-Ding-Körperverschmelzung, die nicht selten mit einer Form religiöser Erotik oder auch erotischer Religiosität aufgeladen ist, bleibt daher irritierend.

<sup>48</sup> Ebd., S. 251.

<sup>49</sup> Ebd., S. 256.

#### IV. Poetik der Berührung als Ästhetik der Kontiguität

Es gilt nun – neben diesen befremdlichen Aspekten – die produktiven Aspekte dieser Ding-Text-Bild-Relation genauer zu beleuchten. Die Vorstellung einer Poetik der Unmittelbarkeit oder die Idee des „Hineinschneidens in den Raum“, also etwas wie eine Poetologie des Raumes, bleibt eine Herausforderung. Das Hineinschneiden der Dinge in den Raum hebt den Raum als poetische Instanz hervor, das Nebeneinander im Raum, die Kontiguität, wird zu einer Möglichkeit, der sich die moderne Literatur bedient. In einem späten Text von Hofmannsthal, dem man anmerkt, dass er aus den Experimenten mit fließenden Grenzen und sprechenden Dingen hervorgegangen ist, findet sich die Fortsetzung dieser Ansätze. ‚Reise im nördlichen Afrika‘ (1925) heißt die kleine Skizze und dort lässt sich das Phänomen der Raumpoetik besonders gut an einer Szene, dem Besuch auf dem Basar, zeigen.<sup>50</sup>

Der Basar von Fez vermittelt dem Reisenden den Eindruck, in einem Gehäuse zu sein, nicht im Freien und doch nicht in einem Haus, sondern in einem Gebilde, das dem „Innere[n] eines Granatapfels“<sup>51</sup> gleicht, einem Gebilde, das Natur und Kultur zugleich ist. Sein Führer begleitet den Reisenden von Raum zu Raum, immer wieder Türen öffnend, die zu weiteren Zimmern, Gängen, von einem Gefängnis in eine Bibliothek, von dort in eine Weberei und eine Einkaufsstraße führen, die einer Halle oder Laube gleicht. Die Läden sind winzig wie Schränke in einem Zimmer, das sich – als der Reisende durch ein Fenster blickt – als Brücke herausstellt.

<sup>50</sup> Ein Blick in die anderen Reisetexte von Hofmannsthal zeigt, dass hier sehr deutlich eine Entwicklung zu sehen ist. Sowohl die ‚Sommerreise‘ von 1903 als auch die ‚Augenblicke in Griechenland‘ oder auch ‚Sicilien und wir‘ entwickeln unterschiedliche Landschaftsästhetiken. Außer der Afrika-Reise haben alle einen direkten und expliziten Bezug zur europäischen Kunst und Dichtung. Die Landschaften werden als Kunstlandschaften erlebt; eine gewisse Enttäuschung schwingt nicht selten mit. Die Suche nach einer spezifischen Raumästhetik wird in den frühen Texten enttäuscht. Der nordafrikanische Basar erst entspricht offenbar der gesuchten Verschränkung von Kunst und Natur. Dies genauer nachzuzeichnen, bedürfte es einer eigenen Ausführung.

<sup>51</sup> Hugo von Hofmannsthal: Reise im nördlichen Afrika. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller, Bd. 7: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, Frankfurt a. M. 1979, S. 641–654, hier S. 644.

So geht eins ins andere, und alles ist, als wäre es von immerher. Ja noch diese kleine Höhlung in der Mauer eines besonders finsternen, drohend aussehenden Hauses, von immerher ausgenommen für den Leib des Bettlers, der dort hockt [...]. Und dieses Zusammenhängen aller Dinge mit allen, diese Verketzung der Behausungen und der Arbeitsstätten und der Märkte und der Moscheen, dieses Ornament der sich ineinander verstrickenden Schriftzüge, das überall von den sich tausendfach verstrickenden Lebenslinien wiederholt wird, all dies umgibt uns mit einem Gefühl, einem Geheimnis, einem Geruch, in dem etwas Urewiges ist [...], aber dem zugleich etwas leise Drohendes beigemischt ist, das wahre Geheimnis der Fremdheit [...], dieses Drinnensein im Knäuel [...] das ist Fez.<sup>52</sup>

Innen und Außen zugleich, Fremdheit und uralte Gemeinschaft gleichzeitig, Natur und Kunst, Schrift und Bewegung, der Mensch und seine Waren, Tiere und Kinder gehen hier nicht einfach ineinander über; es gibt überall Schwellen und Türen, Fenster, Paravents und Gitter. Die Räume sind nicht alle gleich, aber sie ähneln sich. Menschen, Dinge, Geräte, Waren, Werkzeuge und Tiere lösen sich nicht ineinander auf, aber sie gleichen sich in Form, Farbe, Geruch und Bewegung, oder besser, sie gleichen sich aneinander an, ergeben einen Gleichklang. Statt einer Rede von fluiden Grenzen, magischer Partizipation und blutigen Opfern haben wir hier eine Poetik der Ähnlichkeiten. Es gibt keine eruptive Epiphanie, sondern eine „leise Ahnung“.<sup>53</sup> Statt pastos aufgetragene Farben à la van Gogh finden wir einen Raum, in dem sich Schriftzüge, Lebenslinien, Gesichtszüge, Fassaden und Bewegungen zu einem geheimnisvollen Muster addieren. Grelle Farbigkeit ist ersetzt durch eine zartere, schattigere Musikalität von Linien. Durchaus anknüpfend an die Idee eines Zusammenhangs aller Dinge, an eine geheimnisvolle Ähnlichkeit von Menschen und Dingen und Bildern ist doch der Gedanke überwältigender oder auch gewalttätiger Grenzüberschreitung aufgegeben.

Damit sind auch die Assoziationen zu männlicher Sexualität verschwunden und weichen einem Eindruck eher androgyner Annäherung der Geschlechter. Männer und Frauen, schwarze und weiße, junge und alte, alle reiten sie verhüllt auf ihren Maultieren an dem Beobachter vorbei.

<sup>52</sup> Ebd., S. 646.

<sup>53</sup> Ebd.

Trete ich in den untersten Pavillon, der schmal an der Mauer klebt und nur mein Zimmer und einen Vorraum enthält, so höre ich durch die Wand, an der mein Bett steht, den gedämpften Lärm der Stadt, der ich an dieser Stelle so fühlbar nahe bin [...]. Und an meinem Bette stehend [...] höre ich vor allem den Aufschlag schrittgehender und auch leicht trabender Pferde und Maultiere aus solcher Nähe von meinem Ohr, daß ich mir nichts anderes denken kann, als im Hause selbst werde in irgendwelchem Raum auf gestampftem Lehm Boden geritten.<sup>54</sup>

Nicht Grenzenlosigkeit, sondern Durchlässigkeit wird hier beschrieben. Überall finden sich Übergänge zwischen Innen und Außen, so wie das Haus selbst fast unmerklich in Garten übergeht und ein Teil davon zu sein scheint, ebenso wie die Hauswand zugleich zur Straße und zum Zimmer gehört. Im Haus und im Garten fließt Wasser:

[S]owie ich unten im Hof meines Hauses stehe, oder, um es besser zu sagen, im Garten zwischen den Orangenbäumen, den Rosenbüschen und den steinernen Becken, in denen das Wasser immer von innen aufquillt und, über den Rand des Beckens hinabtriefend, unten wie in einem winzigen Bachbette aus blauen Fliesen murmelnd wegläuft.<sup>55</sup>

Das Wasser – oder besser die Rede vom Wasser – in diesem Gebäude verbindet Innen und Außen, Haus und Garten, Natur und Architektur. Das Fließen ist kanalisiert und der Kreislauf ist nicht mehr der des Blutes, sondern der eines ausgeklügelten Bewässerungssystems.

Das Konzept der Kontiguität von Dingen, Menschen und Bildern ist variiert worden: Es ist nicht mehr die Rede von Bildern, die in den Raum hineinschneiden, sondern nun ist es der Raum in Form eines marokkanischen Hauses, der Stadt Fez, des Basars, der selbst thematisiert wird. Eine wichtige Rolle spielen jetzt Geräusche, die die Durchlässigkeit der Wände markieren. Der Blick dagegen wird immer wieder gerahmt und eingebettet in Durchblicke, Türrahmen, Fenstergitter wie das Wasser in seinem kleinen künstlichen Bachbett. So wie die Wand für den Blick eine Barriere, für den Ton aber eine Brücke ist, sind die Figuren der Stadt jeweils Menschen, Tiere oder Dinge und sind sich doch alle irgendwie ähnlich und miteinander verbunden. War der Maler, der den stummen Dingen ihr Pathos wieder gibt, einer, der wie van Gogh arbeitet, so assoziiert dieser Text einen Maler, der den stummen Dingen

<sup>54</sup> Ebd., S. 642.

<sup>55</sup> Ebd., S. 641.

eine leise Melodie wieder gibt: Statt van Gogh eher August Macke oder Paul Klee.

Der sehr späte Text von Hugo von Hofmannsthal ist sicherlich nicht in vergleichbarem Maße poetologisch interpretiert worden wie der berühmte ‚Chandos-Brief‘ und auch nicht wie das explizit poetologische ‚Gespräch über Gedichte‘. Verfolgt man das Motiv einer Konstellation von Dingen, Bildern und Texten, zeigt sich, dass in allen Essays Verknüpfungsmodelle zwischen Bild, Text und Wirklichkeit erprobt werden. Während Repräsentationsmodelle von Anfang an abgelehnt werden – das wird meist als die sogenannte Sprachkrise bezeichnet – werden dagegen Modelle der Partizipation, der Anteilnahme und der quasimagischen Angleichung diskutiert. Am Ende dieser Experimente steht ein sorgfältig komponierter Text, der Abgrenzung und Durchlässigkeit von Blicken, das Überfließen und das Fassen des Wassers, den Anblick und die Verhüllung so ineinander verschränkt, dass man den Eindruck eines zugleich Festen wie Fließenden, Schützenden wie Offenen, Hellen und doch Schattigen, Fremden und doch Vertrauten bekommt. Da ist etwas gelungen, von dem Chandos tatsächlich nur träumen konnte.

*Lothar van Laak*

Bertolt Brechts Entwurf von Autorschaft in Kritik und Abgrenzung zu Stefan George . . . . . 197

*Justus H. Ulbricht*

Jugend mit George – Alfred Kurellas Ideen von 1918.  
Versuch einer Kontextualisierung . . . . . 219

QUELLENPUBLIKATION

*Birgit Wägenbaur*

Ludwig Thormaehlen: Brief an Kasimir Edschmid über ‚George und die Frauen‘ . . . . . 243

REZENSIONEN

Ernst Osterkamp: Poesie der leeren Mitte.  
Stefan Georges Neues Reich (*Thomas Amos*) . . . . . 263

Ute Oelmann/Ulrich Raulff (Hg.): Frauen um Stefan George (*Kai Sina*) . . . . . 267

Bruno Pieger/Bertram Schefold (Hg.): Stefan George.  
Dichtung – Ethos – Staat.  
Denkbilder für ein geheimes europäisches Deutschland (*Bastian Schlüter*) . . . . . 271

Clotilde Schlayer: Minusio. Chronik aus den letzten Lebensjahren Stefan Georges. Herausgegeben und mit Erläuterungen versehen von Maik Bozza und Ute Oelmann (*Friedhelm Marx*) . . . 273

Korinna Schönhärl: Wissen und Visionen. Theorie und Politik der Ökonomen im Stefan George-Kreis (*Joachim Trezib*) . . . . . 276

Bastian Schlüter: Explodierende Altertümlichkeit. Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen (*Jutta Schloon*) . . . . . 282

Jürgen Brokoff: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde (*Birgit Wägenbaur*) . . . . . 288

Ralf Simon: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes.  
Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke (*Stephan Jaeger*) . . . . . 291