

## Ästhetizistische Positionen und mediale Kontexte

### (Hofmannsthal und Babits)

In der Forschung der epochenbildenden Verfahren der Literaturgeschichte hat sich die Klassische Moderne als eine besonders vielschichtige Epoche erwiesen. Nicht nur wegen des vielleicht zu oft angeführten Begriffes vom „Stilpluralismus“ der Jahrhundertwende, sondern unter anderem wegen der inneren Widersprüchlichkeit der auf den Namen „Ästhetizismus“ getauften literaturhistorischen Formation. Diese Widersprüchlichkeit – die Ausdifferenzierung bzw. die betonte Abhebung des Kunstwerkes von den Normensystemen der „Realität“, der „Welt“ oder gesellschaftlichen Umwelt, zu gleicher Zeit aber die in jeglicher ästhetischen Autonomie unvermeidlich implizierte Fremdreferenz auf diese Systeme – hatte freilich schon die Romantik beschäftigt, aber ihre Antwort auf dieses Dilemma, ihr Versuch der „Verankerung der Ästhetik in der Geschichtsphilosophie“<sup>1</sup> wurde erst in der Moderne endgültig als Illusion verabschiedet. Gewiss, die klassische Moderne hat dies nicht im Rahmen einer vermeintlichen kognitiven Kontrolle realisiert, vielmehr hat sie es erst in jener Antwort erkannt, die sie aus ihrer geschichtlichen Prägung, gleichsam als strukturelle Vorbedingung, auf die romantischen Ansprüche gegeben hatte. Diese „Antwort“ – „das Auseinanderfallen ästhetischer und politischer Moral“<sup>2</sup> – bestimmte das Verhältnis der Moderne zur Romantik. Demgemäß hat das Eingebettetsein der klassischen Moderne in der Wirkungsgeschichte sich als eine unhintergehbare Konstellation erwiesen, insofern der Hori-

---

<sup>1</sup> Vgl. Viktor ŽMEGAČ: Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende, Wien; Köln; Weimar, Böhlau 1993, S. 16.

<sup>2</sup> Ebd.

zont der Moderne sich erst in der Verabschiedung der romantischen Erwartungen herausbilden konnte.

Nun führte die Auflösung bestimmter, für romantisch gehaltener Prämissen keineswegs zu einer „Abklärung“, nicht einmal zu einer nur in negativen Kategorien fassbaren, sie brachte vielmehr – wegen der temporalen Unvoraussehbarkeit – ein Gewebe von neuen Fragen, Zusammenhängen und unabgeschlossenen Problemen mit sich. Diese neuen Fragen sind freilich aus der Umfunktionalisierung der älteren entstanden, da damit eigentlich jener Horizont „lesbar“ wurde, in dem sie gestellt wurden. Dieser Horizont wird aus der geschichtlichen Nachträglichkeit nicht als absolute organische Gegebenheit beobachtbar, sondern als „Produkt“ jener Bedingungen, die – ob sprachlich-temporeller, epistemischer, gesellschaftlicher oder medialer Art – im Prozess ihrer aktuellen geschichtlichen Veränderungen nicht einfach außer Kraft gesetzt werden, sondern die im Geschehen der Gegenwart gleichsam aus ihren früher für stabil gehaltenen interpretatorischen und applikativen Prämissen in eine Verschiebung einrücken. Selbst der Horizont der „Gegenwart“ bildet sich erst in dieser Umfunktionalisierung, in der Doppelung von Vergessen und Erinnern heraus. Diesem gleichzeitig in mindestens zwei Richtungen – in die Vergangenheit, respektive in die Zukunft – verlaufenden Zusammenhang konnten zahlreiche Deutungen der Moderne nicht entsprechen, insofern sie diesen Zusammenhang entweder nur in seiner Negativität (vgl. Žmegač: „Auseinanderfallen“) beschreiben konnten oder ihn bloß als einen – wiederum negativen, da sich auflösenden – Endpunkt eines Prozesses verorteten, der seinen Anfang in der Romantik nahm.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Wie z. B. die Ästhetizismus-Konzeption von Peter Bürger, die das Dogma der Autonomie des Kunstwerkes als einen Mangel an gesellschaftlichem Handeln beschrieben und dann angenommen hat, dass die Unzulänglichkeit dieser Norm eigentlich erst mit dem Auftreten der Avantgarden offenbar geworden sei (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1974). Er hat somit außer Acht gelassen, dass die Krise des

Da die innere Widersprüchlichkeit des Ästhetizismus im wesentlichen aus seiner geschichtlichen Seinsweise und nicht aus einem kognitiven Kurzschluss resultierte, lässt sich dieser aporetische Zug weder mit der Apotheose des/der „ästhetischen Bewusstseins oder Unterscheidung“ noch mit deren Verurteilung und restlosen Destruktion angemessen aufdecken. Die Ausdifferenzierung der Kunst aus der Ordnung der überlieferten Erwartungen und Normen – seien diese gesellschaftlicher, politischer oder geschichtsphilosophischer Art – zieht notwendigerweise ihre Autonomisierung mit sich, zu gleicher Zeit geht aber die Pluralisierung der ästhetischen Gebilde, die Herausbildung der Vorstellung vom „imaginären Museum“<sup>4</sup> mit der Veränderung der Öffentlichkeit einher bzw. ist dieser zu verdanken. So hat die Zurückgeworfenheit von Kunst oder Kunstwerk auf den singulären Rezipienten nicht eine bloß solipsistische Punktualität zur Folge, sondern treibt potentiell die Multiplizierung der rezeptiven Perspektiven voran. In dieser Weise ist sogar das für am geschlossensten gehaltene ästhetizistische Gebilde der unkontrollierbaren, weil mit Ganzheitsvorstellungen und traditionellen Bindungen nicht zu verdeckenden, dispersiven Wirkung der Öffentlichkeit ausgesetzt. Die emphatische Selbstbehauptung des „Werkes“ und die entschiedene Aufrechterhaltung seiner Grenzen kann eigentlich auch als eine Reaktion auf die oben genannte

---

Ästhetizismus bereits vor dem Auftritt der Avantgarden eine wirkliche Form angenommen hatte – es genügt, wenn wir hier an den berühmten Chandos-Brief denken. (Vgl. mit der ähnlichen Kritik über die Konzeption von Bürger aus der Feder von Russell A. BERMAN: *Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie*, in: P. BÜRGER (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie, Avantgarde*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1987, S. 61–62.)

<sup>4</sup> Vgl. Helmut PFEIFFER: *Ästhetisches Bewußtsein und imaginäres Museum – Funktionen der Kunst und Wandel des Gesellschaftsbegriffs*, in: H. PFEIFER; H. R. JAUSS; F. GAILLARD (Hg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München, Fink 1987, S. 78–80; 101–103. Vgl. ferner Hans BELTING: *Das unsichtbare Meisterwerk – Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck 1998.

Öffentlichwerdung und ihre aus produktionsästhetischer Sicht unabsehbaren semantischen Folgen fungieren.

Dieser Aporie wird man in zahlreichen Kunstwerken des Ästhetizismus gewahr, insofern in den bedeutenderen Werken die Bestimmung der Intertextualität im Zeichen der „kommunikativen Überlegenheit“<sup>5</sup> sich mit intertextuellen Impulsen mischt, die diese Kontrolle dekonstruieren, und insofern die Überwachung der intentionierten Grenzen des Textes den textuellen, diese Grenzen immer wieder überschreitenden und sich als ein Hin-und-Zurück-Spiel gestaltenden Bewegungen ausgesetzt wird – oft quer zu den pragmatischen Intensionsrichtungen. Die Herausarbeitung dieser – freilich nicht allzu zahlreichen – poetischen Phänomene lässt noch auf sich warten, andererseits folgt die Fachliteratur schon seit Jahrzehnten mit eigener Aufmerksamkeit den explizit – z. B. den brieflichen – oder implizit poetologischen – in den Werken zum Ausdruck gebrachten – Auseinandersetzungen und Unterschieden zwischen Hofmannsthal und George als den Protagonisten des Ästhetizismus, wobei diese Differenzen in den letzten Jahren in den Augen von mehreren Interpreten noch signifikanter geworden sind.<sup>6</sup> Diese Ausein-

<sup>5</sup> Vgl. Ernő KULCSÁR SZABÓ: A szimmetria felbomlása? (A posztmodern intertextualitás kérdéséhez) [Auflösung der Symmetrie? Zur Frage der postmodernen Intertextualität], in: Ders.: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben.* [Sprechweise und Horizont. Formationen in der literarischen Moderne], Budapest, Argumentum 1996, S. 273.

<sup>6</sup> Einige Beispiele: Karl PESTALOZZI: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*, Zürich, Atlantis 1958, S. 100; Gotthart WUNBERG: Öffentlichkeit und Esoterik. Zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals (1972), in: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen, Narr 2001, S. 282; Karlheinz STIERLE: Hugo von Hofmannsthals „Manche freilich“ – ein Paris-Gedicht? In: *Études germaniques 1990*, S. 117; Christoph PERELS: „Auch hier bewegt sich in reiner Luft“ – Ein unbekanntes Gedicht Hugo von Hofmannsthals. Mitgeteilt und kommentiert von Christoph PERELS, in: *Hofmannsthal Jahrbuch – Zur europäischen Moderne*. 1/1993, S. 9–18; Gregor STREIM: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1996, S. 129; Vgl. ferner Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München, Fink 1995 (3.), S. 430–431. Die latente Spannung zwischen dem Begriff des von Hofmannsthal als verstreut charakteri-

andersetzung fand im Rahmen der oben skizzierten Aporie statt: die Zweifel Hofmannsthals über die Konzeption des als identisch erachteten, von jedweder funktionellen Umgebung abhebbaren künstlichen Gebildes von George münden mehrmals in ausdrücklich subtile poetologische Figuren *und* deren Dekonstruktion. Dabei lässt sich oft kein scharfer Unterschied machen zwischen der textuellen Polemik gegen die Georgische Kunstreligion *und* den die mediale Selbstkontrolle der romantischen Poetik aufbrechenden zitationellen Textmomenten – diese können sich auf dasselbe Moment richten.<sup>7</sup> Diese paradoxe Ineinanderschiebung könnte darauf hinweisen, dass die Texte, die in der Rezeption gleichsam mit dem Epochenindex des Ästhetizismus versehen werden und die auf besonders wirksame Weise die Transformation bestimmter

---

sierten Lesepublikums und dem „geschlossenen Leserkreis“ der *Blätter für die Kunst* kann auch hier nicht gänzlich ausgeschaltet werden.

<sup>7</sup> Das von G. Perels vor einigen Jahren veröffentlichte Gedicht *Auch hier bewegt sich in reiner Luft* zieht z. B. nachweislich die fixierte und mit Wertindizes versehene Deixis des lyrischen Subjekts von der Georgischen Kunstreligion in Frage: „Auch hier bewegt sich in reiner Luft / nachdenklich und ergriffene Gestalt: / allein sie hängt nicht bange am Bezirk / des Tempels, hebt den leichten Fuß hinweg / und wagt sich einsam in das starrende / befremdliche Gefilde und empor / und drängt tiefathmend, einsam, großen Strom / des schicksalvollen Aethers sich ins Herz“. Ein anderes, etwa in dieser Zeit (1899) entstandenes Gedicht mit dem Titel *Spaziergang* relativiert auf ähnliche Weise die romantische ästhetisierende Konfiguration des Gartens – als eines die Selbstvergewisserung des lyrischen Subjekts ermöglichenden Rahmens: „Ich trat aus meinem Haus und freute mich / an einer Säule, die in meinem Garten / zwischen den beiden ältesten der Bäume / beredten Schatten wirft auf einen Rasen. / dem Schatten den sie wirft nickte ich zu / wie einem Knaben der im Grase läge, / und trat dann durch die hölzerne kleine Tür / heraus aus meinem Garten“. Der Einklang zwischen dem künstlichen, „kulturellen“ Produkt – der Säule – und der naturmäßigen Komponente der Bäume – als Allegorie der romantischen Versöhnung von Natur- und Kunstschönem – wird hier als ein artifizieller Rahmen gedeutet, der einen geschlossenen Raum zu konstituieren fähig wäre. Die potenzielle Überschreitung des lyrischen Subjekts über diesen Rahmen führt aber in die Dimension der Unvorsehbarkeit und Unabschließbarkeit, wo diese diskursiv-ästhetischen Kontrollfunktionen ihrer Gültigkeit beraubt sind. Kein Zufall, dass die Inszenierung des im Titel vorweggenommenen Moments im Gedicht gleichsam als eine Leerstelle übrigbleibt, denn die Aufgabe des präformierten Rahmens verwandelt das Gedicht notwendigerweise in ein Fragment – sie virtualisiert also dessen „Fortsetzbarkeit“.

romantischer Allegorien verwirklichen, parallel zu ihrer Distanzierung von der Romantik und entgegen den ästhetizistischen Vorhaben mindestens in demselben Maße die aus heutigem Blickwinkel interessantesten poetischen Verfahren erarbeiten. So entsteht das literaturhistorische „Paradox“, dass diese Texte sich zu gleicher Zeit in Auseinandersetzung mit der Tradition und der Gegenwart befinden, was charakteristischerweise in die temporale Dynamik der modernen Selbstaufhebung und Selbstüberbietung mündet. Diese interne Aporie des Ästhetizismus als einer literaturhistorischen Kategorie könnte nahezu die Allegorie der rhetorischen Notwendigkeit der literarischen Epochenbildung und deren gleichzeitiger Subversion darstellen: jene Texte, die die oben genannte doppelte Des- bzw. Reartikulation bewerkstelligen, entfernen sich sowohl vom romantischen als auch vom ästhetizistischen Erwartungshorizont und widersetzen sich den Ansprüchen auf die Homogenität der „Epoche“ als Rahmenbedingungen.

Diese zeitliche Doppelung kann ihrerseits nur in der Nachträglichkeit in Kraft treten, weil sich die interne Diskontinuität der gegebenen „Epoche“ nur in der Erfahrung der aus jenem Zeitraum heraustretenden geschichtlichen Formationen artikulieren lässt. (Es handelt sich also um keine sich selbst automatisch produzierende rhetorische Aporie, sondern um die komplexe Wechselwirkung mehrfach aufeinander bezogener zeitlicher Horizonte und Traditionsstränge.) Warum die erwähnte poetisch-temporale Widersprüchlichkeit in den meisten Annäherungen der Fachliteratur zu keiner produktiven, ihre eigene nicht-festlegbare Verschiebung implizierenden Aporie werden konnte, ergab sich eben aus der Vernachlässigung der Beziehung zwischen dem Ästhetizismus und der Spätmoderne der Zwischenkriegszeit. Die Leistung der die poetisch-textuellen Rahmen des Ästhetizismus aufbrechenden Texte kann sicherlich aus diesem nachträglichen Horizont am besten gewertet werden, daher erzwingt der literaturgeschichtliche Prozess eine doppelte Erinne-

rung: im Sinne der jeweils eigenen Verdopplung sowohl der *Vergangenheit* als auch der *Zukunft* bzw. im Sinne dieser nicht sequenzhaften, eher in einem Übergang wahrnehmbaren nicht identischen temporalen Zusammengehörigkeit. Die These Wunbergs, Erinnern und Vergessen seien in der Moderne bestimmend, weil der Rezipient im Spielraum der die Regeln destrukturierenden Innovation „wiedererkennt, was er schon einmal gekannt, aber vergessen hat“<sup>8</sup>, kann mit dieser in platonischen Konstellationen keineswegs aufgehenden zeitlichen Dynamik nicht recht fertig werden. Praktisch reduziert die genannte These das Wechselverhältnis des in der Lektüre veranlassten Erinnerns auf die eine Richtung. Dieses Wechselverhältnis kann aus der Perspektive der jeweiligen Gegenwart so gefasst werden, dass die Texte, an die der Leser der jetzigen Jahrhundertwende sich erinnert, sich selber auch erinnern – an andere Texte –, und dass dieser Leser sich auch nicht aus der „identischen“ Gegenwart erinnert, sondern die Texte mit dem partiellen Bewusstsein von mehreren aufeinander projizierten Traditionsschichten liest. Deshalb geht in der Idee des „Wiedererkennens der [verگessenen] Erinnerungsspuren“<sup>9</sup> die Frage verloren, auf welche Initiative oder mit welcher Motivation sich der Leser überhaupt erinnert, und wie sich im Zusammenhang damit die „Erinnerungsspuren“ im Wechselspiel von Gegenwart und Vergangenheit verändern können. Zur Erinnerung hat man nämlich auch das Vergessen nötig, aber nicht bloß in jenem banalen Sinne, dass wir uns darum an etwas erinnern müssen, weil wir es vergessen haben, sondern, weil auch die Erinnerung (ihre Veränderung, Differenzierung von ihren früheren Konzepten) vom Vergessen ermöglicht wird: dieses Vergessen stellt aber nicht nur ein „Löschen“ dar, sondern ein Anders-Werden, das auf diese Weise die Versetzung und Remodalisierung des

---

<sup>8</sup> G. WUNBERG: Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, in: Ders.: *Jahrhundertwende*, S. 3.

<sup>9</sup> Ebd., S. 10.

Erinnerns impliziert. Anders ausgedrückt: das Vergessen des Gedächtnisses und das Gedächtnis des Vergessens werden möglich, ohne dass diese sich dialektisch „ergänzen“.

Wunbergs These, die die Initiativmöglichkeiten der auf geschichtliche Alterität gerichteten ästhetischen Erfahrung beschränkt – und sich nicht zufällig als wahrnehmungstheoretisch versteht – ist jedoch insofern nicht kontingent, als sie als rezeptives Korrelat einer gut konturierbaren historischen Poetologie aufgefasst werden kann. Sie kann mehr oder weniger eindeutig auf die Hauptkomponente der den Ästhetizismus dominierenden Traditions- und Sprachkonzeption zurückgeführt werden, nämlich auf die ontologische Auszeichnung des „Wortes“, auf den Glauben an die „Kraft der elementaren Worte [mit denen das Dasein sich ausdrückt]“.<sup>10</sup> Diese Worte als ästhetische Gebilde wären der Gegenstand der Erinnerung, der poetische Prozess stünde unter anderem – entsprechend der Praxis der „Wortmagie“ – in der Aktualisierung der vergessenen Bedeutungen dieser Worte. (Die eigentlich auf eine Richtung beschränkte, an der Rekollektion interessierte Gedächtniskonzeption erweist sich als partiell: in Bezug auf das Ganze der Moderne keineswegs stichhaltig, kann sie sich höchstens auf einen ihrer Züge beziehen. Ihre Geltung ist auch hier nicht unproblematisch, da ja, wie oben ausgeführt, der „Ästhetizismus“ keine homogene Formation ist.) Der Erwartungshorizont, der die Seinsweise der „Erinnerungsspuren“ nicht hinterfragen, sondern lediglich ausfindig machen will, beansprucht in der Praxis den von der zirkulativ-prosaischen Beschaffenheit der Alltagssprache freien Status des substantiellen „Wortes“ oder lässt sich zumindest davon ableiten.

---

<sup>10</sup> Diese Vorstellung „deckt sich mit einer charakteristischen Kunstausslegung der Klassischen Moderne“ sogar in Heideggers *Sein und Zeit*. Vgl. Ernő KULCSÁR SZABÓ: Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben. [Zwischen Gesetz und Regel. Das Erzählen als sprachlich-poetische Attitüde in den Romanen der dreißiger Jahre], in: Ders.: *Beszédmód és horizont*, S. 91.



Damit sind wir bei unserem eigentlichen Thema angelangt. Die Frage, welche die argumentative Hauptrichtung dieser Arbeit angibt, lautet im folgenden, in welcher Weise dieses Moment der Sprachauffassung der klassischen Moderne in bestimmten, unter die Kategorie des Ästhetizismus eingereihten Texten inszeniert oder vielleicht dekonstruiert wird. Die Abtrennung des „Wortes“ mit seinem dichterischen Potential vom alltäglichen Sprachgebrauch, der die Worte als Scheidemünzen benutzt, entspricht eigentlich einer Verdopplung der „Sprache“: „Sprache als Medium und Sprache als die reine Form“.<sup>11</sup> Die evokative Rolle des „Wortes“ gibt sich somit als eine Form kund, die aus der Selektion der Möglichkeiten des Mediums hervorgeht. Hinfort wird das „Wort“ als Form selber zum Medium, insofern es nonreferentiell wird<sup>12</sup>, sich der medialen Tätigkeit der Dichtung aussetzt. Diese Loslösung der Form vom Medium – und kein vermeintliches „Kunstwollen“ – ist es, was den Ästhetizismus als solchen überhaupt ermöglicht. Weil sich diese dichterische Sprachauffassung auf die genannte Trennung gründet, zeitigt sie eine doppelte Wirkung, die auf sie selber zurückgeworfen wird: die Deklaration des poetischen „Wortes“ zur reinen Form öffnet einerseits den Weg zur dichterischen Erforschung des semantischen Potentials dieser Worte, andererseits bildet die so konstituierte Form einen medialen Rahmen, der eine gewisse Kontrollfunktion ausübt. Sie begründet also den exklusiven Charakter des von unvorhersehbaren prosaischen Impulsen gereinigten „Wortes“ so, dass sie zu einem reduktiven und präskriptiven Faktor wird. In diesem Sinne wird die „Form“ – als „elementares“ Gebilde – transparent für verschiedene semantische Optionen, sie verliert gleichsam ihren medialen Charakter, indem sie in

---

<sup>11</sup> Niklas LUHMANN; Peter FUCHS: Vom schweigenden Ausflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik, in: Dies.: *Reden und Schweigen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989, S. 163.

<sup>12</sup> a. a. O. 162–163.

ein restloses Selbstaussprechen mündet. Als Beispiel kann dies ein Zitat von Hofmannsthal beleuchten: „In seinem [Mutterwurzers] Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz Elementares, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes ... reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes.“<sup>13</sup>

Diese ästhetische Ideologie postuliert im Endeffekt die Erfassung des Mediums „als solches“ und seine – zumindest semantische – Verfügbarkeit<sup>14</sup>, welche als poetisches Anliegen in seinen verschiedenen Transformationen und Figuren von der Romantik (z. B. von ihrem Musikalitätsprinzip) bis zur gegenständlichen Materialitätsauffassung der Avantgarde verfolgt werden kann. Die Fiktion des „Wortes“ lässt das Prinzip vom Wesensgehalt zur Geltung kommen, welches die Medialität ermöglichende Differenz – den Unterschied von Medium und Form – unabhängig vom Gebrauch setzen und damit eigentlich beherrschen will. Insofern aber das „Wort“ als mediale Fiktion – als eine kompensatorische Reaktion auf die Unmöglichkeit der „reinen“ Erschließbarkeit des Mediums – die Möglichkeiten des Mediums nicht abzudecken vermag, wird die Kontrolle der Differenz von dichterischem und „alltäglichem“ Sprachgebrauch, von Form und Medium immer schon problematisch. Die gegenständliche Isolierung und Betrachtung des „Wortes“ an sich versteht sich schon deshalb nicht von selbst, weil sie das Produkt einer durchaus materialen Errungenschaft ist: die Schrift ist das, was die „Wörter in gewisser Weise als Dinge, ruhende Objekte, immobile

<sup>13</sup> HOFMANNSTHAL: Eine Monographie, in: Ders.: *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt a. M. 1979, S. 480.

<sup>14</sup> Auf analoge Weise mit dem Anspruch der Herrschaft über „die Welt der Dinge“: „Die Vervollkommnung der Form, der die Spuren der Mühe nicht mehr anhaften dürfen, gilt als Zeugnis für die Aufrechterhaltung der Herrschaft über die Welt der Dinge im dergestalt gereinigten Medium der Sprache“. Ralph-Rainer WUTHENOW: *Der Europäische Ästhetizismus*, in: H. J. PIECHOTTA; R. R. WUTHENOW; S. RATHMANN (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa I*. Opladen, Westdt. Verlag 1994, S. 116.

Zeichen für die visuelle Aufnahme repräsentiert.“<sup>15</sup> Dazu ist natürlich die Loslösung des „Wortes“ von dem oralen Ereignis, seine Aushebung aus dem Redefluss und somit seine Vergegenständlichung, „Technologisierung“ nötig. Diese „Formalisierung“ des Wortes (im Sinne von Luhmann–Fuchs) im Ästhetizismus öffnet aber keinen Raum für die dekonstruktiven Effekte der Schriftlichkeit (z. B. Anagrammatik), sondern bezieht sich auf den Zentralbegriff der Ästhetik der klassischen Moderne, auf das Konzept von Wahrnehmung.<sup>16</sup> Das begründet die Konzeption des ästhetischen, vom Medium losgelösten Gebildes. Der Ästhetizismus aber – da er die unvermeidliche Differenz von Medium und Form aufzulösen nicht imstande ist, nun aber aus umgekehrter Sicht – verlegt sein Interesse auf die Reoralisierung dieser „Form“, des Wortes als solchen, da die Materialität des Wortes, seine indifferente Buchstäblichkeit und Zergliederbarkeit die bereits etablierten Grenzen von Medium und Form gefährden würde. Diese Reoralisierung wird somit praktisch mit der Medialisierung der „Form“ äquivalent, und die Aufladung des „Wortes“ mit verschiedenen medialen Funktionen wird zum Teil der kompensatorischen Strategie des Ästhetizismus. Der Anspruch, das Medium (als solches) zu erfassen, verlegt daher das Wort paradoxerweise in Hinsicht auf Klangwirkung und Bildlichkeit – als „immanente“ Merkmale – in einen medialen Rahmen, der jedoch von der Subjektivität kontrolliert wird. Es mag seltsam scheinen, dass der Versuch zur Kontrolle des (sprachlichen) Mediums im Grunde genommen eine intermediale Konstellation zur Folge hat, doch all das geht im Ästhetizismus nicht mit der Erschütterung dieser Konstruktion einher, denn er schließt gerade die subversiven (inter)medialen Impulse aus, genauer: er verhüllt

---

<sup>15</sup> Walter J. ONG: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen, Westdt. Verlag 1987, S. 93.

<sup>16</sup> S. dazu Bettina GRUBER: „Nichts weiter als ein Spiel von Farben“. Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus, in: B. GRUBER; G. PLUMPE (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1999, S. 13–20.

die Kontingenz der Ästhetisierung als des keineswegs selbstverständlichen Transfers zwischen den Qualitäten verschiedener Künste. So kommen auf: Oralität anstelle der Materialität der Schriftlichkeit, Phänomenalisierung gegenüber den (a)visuellen Momenten der Textualität, Symbolisierung gegenüber der kontingenten Bildlichkeit. Die Substantialisierung des „Wortes“ mit Funktionen anderen medialen Ursprungs verlagert sich wider allen Anschein nicht in dessen plurale mediale Zugänglichkeit, eher ist sie an der Fixierung der Form und an der diskursiven Kontrolle der ästhetischen, zwischen mehreren Zeichenbereichen erfolgten Übertragungen interessiert. So bekommt die Rücklesbarkeit der Form vom Horizont des Mediums keinen Spielraum, sowie die Form nur einige Möglichkeiten des Mediums perspektivieren kann, auch wenn sie – im Ästhetizismus über diesen elementaren Tatbestand hinaus – diese als die eigensten Funktionen des Mediums präsentiert und zwar bis zu dem Punkt, wo diese vermeintlich mit dem Medium selbst zusammenfallen. Vor allem deshalb, weil von dieser Substantialisierung die mediale Sättigung der Sprache und deren interne und externe intermediale Übersetzbarkeit grundlegend repräsentational verstanden wird im Zusammenhang mit der Auszeichnung der Wahrnehmung (und nicht mit der jeweiligen kommunikativen Verbundenheit). Dieser sprachlich-ästhetische Horizont ist Hegelschen Ursprungs, d. h. er ist an der Modellierbarkeit der sinnlichen Repräsentation der Idee interessiert. All das kann sich erst dann auflösen, wenn der fiktionale Charakter des „Wortes“ aufgedeckt, die Isolierbarkeit des „Wortes“ als Fiktion enthüllt und somit der intermedialen Multiplizierung ausgesetzt wird.

In der Lyrik des frühen Hofmannsthal können die verschiedenen poetischen Allegorien dieser Problematik beobachtet werden, oft auf der Ebene der lyrischen Sprechsituation bzw. der aktuellen Vertextung der Rede und deren Selbstreflexion. In die Dimension der ästhetischen

Erfahrung übersetzt: die frühen Gedichte Hofmannsthals effektuieren in mehreren Fällen die poetische Reflexion der medialen Vermittelbarkeit.

Im Hinblick auf die Sprachlichkeit der Lyrik kann dies an der partiellen Zersetzung, zumindest aber an der Transformation der lyrischen Adressierungsstrategien verfolgt werden. Zur Reflexion der Bedingtheit der poetischen Sprechsituation bietet das Gedicht *Reiselied* von Hofmannsthal (1898) eine gute Gelegenheit. Hier legt das „Aber“ zwischen der ersten Strophe und den – gleichsam als Terzette eines Sonetts artikulierbaren – beiden anderen eine auffällige Zäsur ein, deren Funktion trotz der motivischen Beziehungen in erster Linie die der Diskontinuität sein kann. Der Sprachgebrauch der ersten vier Zeilen weicht nämlich von dem pragmatischen Modus der beiden anderen Strophen ab, eine Differenz, die bei den Interpreten des Gedichtes eigentlich keine Erwähnung gefunden hat.<sup>17</sup> Hier sind die Landschaftselemente so sehr an die im dreifachen „Wir“ markierte Subjektivität gebunden, dass sie gleichsam den Schein der Anthropomorphisierung erwecken, obwohl die mit ihnen verknüpften Geschehens- und Handlungsformen („stürzt“, „rollt“, „fliegen“) in sich selber begriffen noch nicht unbedingt anthropomorpher Art sind. Damit aber, dass der Text sie dennoch in einen teleologischen Zusammenhang mit dem Menschen bringt („stürzt, [daß]“), setzt er die prosopopöische Illusion der sprachlichen Figuration und Ansprechbarkeit in Gang, weist also auf das Moment der Vermittlung hin. Mit dem wiederholten Hervorheben von „Wir“ entspricht diese Strophe am meisten der Antizipierung des Titels, der Verdopplung von Narrativität und dem subjektgebundenen Ereignis des Sprechens („Lied“). Daher wird der mit dem „Aber“ eingeführte Wandel so auffällig, denn so wird in der zweiten Strophe nicht nur die illusorische

---

<sup>17</sup> Auch in der besten Interpretation des Gedichtes geht dieser Unterschied verloren. Vgl. PESTALOZZI: *Hofmannsthal ›Reiselied‹*, in: Ders.: *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin, de Gruyter 1970, S. 283–309.

Dynamik der ersten durch die Zuständlichkeit, sondern auch die Orientierung an der Subjektivität durch die unpersönliche „Deskription“ verabschiedet. Die vertikalen Verhältnisse der ersten Strophe werden ebenso von der Dominanz der flachen Räumlichkeit abgelöst wie die anthropomorphe Figuration der impliziten Ansprechbarkeit und des Gesicht-Verleihens durch die „Spiegelung“. Im Zusammenhang hiermit fällt die Veränderung des Inszenierungs-codes vom Text mit dem selben Nachdruck ins Gewicht: der imaginative Charakter der ersten Strophe – der zugleich symbolisch kodiert ist, da er mit dem Subjekt in Beziehung tritt – übergibt seinen Platz gleichsam der Inszenierung des „Realen“, das Gedicht setzt also nicht mehr die Projektionen des Subjekts in Szene, sondern legt – prosaisch gesagt – darüber Rechenschaft ab, was *ist*. Freilich wird dies durch das Phänomen der Spiegelung in der zweiten Strophe sogleich relativiert, es kann sogar nicht ausgeschlossen werden, dass selbst die in der dritten Strophe erscheinende bildliche Konstellation von „Marmorstirn und Brunnenrand“ in der Spiegelung des Wassers, in der Verdopplung von Bild und Zeichen zu denken ist. So wird unentscheidbar, ob das Gedicht die kulturellen Fragmente in ihrem gegenständlichen Dasein oder in dem Simulationsraum des Textes inszeniert. So sind aber die artifiziellen Überreste als *Zitate*, nur als Zeichen ihrer selbst zugänglich. Damit reflektiert das Verschwinden des Subjekts im Medium der Depersonalisierung den wesentlichen Unterschied des Sprachgebrauches: nicht die durchaus kontinuierliche Beziehung der subjektabhängigen Imagination zum Symbolischen wird in dieser lyrischen Sprache bestimmend, sondern die mediale Autonomisierung von Realem und Imaginärem, die die Erwartungen der unmittelbaren symbolischen Übersetzbarkeit suspendiert. So kann man mit Recht annehmen, dass das Zusammenspiel von Realem und Imaginärem der Dominanz der Narrativität und des symbolischen Paradigmas der Oralität entrückt wird. Die Umkehrung der markierten lyrischen Deixis in die Anonymität

vollzieht sich darum im Kontext andersartiger medialer Verhältnisse: die Verselbständigung des durch die Spiegelung konstituierten Scheins<sup>18</sup> wird zu jenem Prozess, der notwendigerweise temporal verfasst ist, nicht nur wegen der „alterslosen Seen“. Die Spiegelung veranlasst zu gleicher Zeit die Fixierung und Virtualisierung der Sichtbarkeit<sup>19</sup>, prägt die Simulation aus: sie bringt die „Sichtbarkeit“ zustande und setzt diese zugleich als Medium; in diesem Vorgang kommt ein Zeichenverhältnis zustande, da das Spiegelbild im Wasser gleichsam zum Zeichen dessen wird, was es spiegelt. Die so inszenierte Spiegelung verdoppelt also nicht einfach etwas, sondern sie *liest* zugleich das Verdoppelte, setzt es als Imaginäres, folglich wird der „Schein“ zum medialen Kontext. Dieser „heterotopische“ Raum<sup>20</sup> löst sich sowohl von der Teleologie der Narrativität als auch von den symbolisierenden Strategien der ontischen Raumvorstellungen, und lässt die Oppositionen von Oben und Unten, Oberfläche und Tiefe hinter sich.<sup>21</sup> So wird die Verdopplung von Spiegelung und Simulation unentscheidbar und auch temporell in einem unfassbaren Zwischenraum situiert. Die Fixierung oder Einschreibung des Zeichens fällt mit seiner Konstitution und – da die Umrahmung von vornherein Interpretation voraussetzt – mit seinem Lesen zusammen – aber nicht substantiell, sondern im zeitlichen Sinne. Daher setzt die Einschreibung

---

<sup>18</sup> Vgl. PESTALOZZI: Ebd. S. 297.

<sup>19</sup> Der Spiegel „ist ein Ort ohne Ort. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt ...“ FOUCAULT: *Andere Räume*, in: Ders.: *Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, Stuttgart 1999, S. 149.

<sup>20</sup> FOUCAULT: Ebd. S. 150.

<sup>21</sup> Der eine Goethesche Prätext vom *Reiselied*, das Gedicht *Auf dem See*, setzt den von der Spiegelung unvermeidlich implizierten Umrahmungseffekt gleichsam gegen die von ihm konstituierte Verdopplung, es versucht also, die virtualisierte Räumlichkeit, die Asymmetrie von Zeichen und Imaginärem unter der Kontrolle der Umrahmung zu halten, das führt somit wohl ohne Zufall zur Vorstellung der teleologischen Erfüllung: „Liebe Nebel trinken / Rings die türmende Ferne, / Morgenwind *umflügelt* / Die beschattete *Bucht*, / Und im See *bespiegelt* / Sich die reifende Frucht“. (Hervorh. Cs. L.)

immer schon das Lesen in Gang, so wie das Lesen auch schon Setzung ist: die zeitliche Beziehung dieser ist aber unentscheidbar, da sie permanent umkehrbar bleibt. Das Imaginäre und die Adressierbarkeit können also nicht zusammenfallen, weil die Lesbarkeit des Mediums sich nur als Fixierung von Bedeutungen, also als unvermeidliche Perspektivierung vollziehen kann, die mit der gleichzeitig materialen und virtuellen Beschaffenheit des Imaginären notwendig in Konflikt tritt.

Es ist kein Zufall, dass die Szene dieser Disjunktion die Fragmentarität darstellt: die Artifizialität von „Marmorstirn“ und „Brunnenrand“ ist als Moment der Perspektivierung des Mediums zum Werk aufzufassen, damit wird sie aber den Folgen von dieser Differenz ausgesetzt. Die etwaige Wiederkehr der Vertikalität („... *steigt* aus blumigem Gelände ...“) erneuert nicht das Symbolische des gewohnten räumlichen Orientierungscodes, sie weist vielmehr auf die Inkompatibilität von natürlicher und artifizierlicher Ordnung hin. So wird keine Zentralperspektive herausgearbeitet, da die Sichtbarkeit vom Gedicht in der unentscheidbaren Intermedialität von Spiegelbild und Gespiegeltem gesetzt wird, vielmehr wird mit der Postulierung der rezeptiven Fortsetzbarkeit der Fragmentarität gerade die Semantik der Virtualität potenziert. Die potentiellen – nicht zur Gegebenheit erstarrenden – Ganzheitsvorstellungen vervielfachen eher die Möglichkeiten der medial-materialen Konstitution. Die Synchronie von Wiedereinschreibung und Löschen veranlasst somit die Pluralisierung der Einrahmung<sup>22</sup> und bringt gegenüber der ontologisierenden Neigung der rahmenhaften Umreißung vom Typ Goethes das Zusammenspiel von Artifizialität, Virtualität und Simulation in den Vordergrund. So kommt die ateleologische Seinsweise der Spiegelung mit der Unabgeschlossenheit des Fragments in Verbindung:

---

<sup>22</sup> „Bezeichnenderweise handelt es sich bei Stirn und Rand um Begrenzungstücke. Sie bilden Übergänge zwischen Gestaltetem und Nichtgestaltetem“. PESTALOZZI: a. a. O., S. 299.



die endlos werdende, nicht mehr als Struktur, sondern als Prozess zugängliche Spiegelung als Medium tritt mit der Offenheit des Fragments in ein korrelatives Verhältnis. Gerade deshalb, weil beide mit den Verhältnissen des Lesens als Zitieren von vornherein verflochten sind: im Kontext des zum Medium materialisierten „Scheins“ kann sich die Zeichensetzung als Lesen, also als Zitieren erweisen (und umgekehrt), so wie das Fragment immer erst im Zusammenspiel von möglichen Bezugsrahmen erfahren werden kann und stets auf die rezeptive Elaborierung angewiesen bleibt.

Die poetischen Verfahrensweisen von *Reiselied* – die die Supplementarität in mehreren textuellen Hinsichten impliziert haben – münden in der letzten Zeile in die Heraufbeschwörung der unkontrollierbaren Bewegung. Der kontingente Charakter des akustischen Moments vom Wind löst das in der ersten Strophe beobachtbare, auf inverse Weise zielorientierte Adressierungsverhältnis ab. So die Möglichkeit der oralen Selbstbehauptung verlierend, verwandelt sich das Subjekt in der heterogenen Staffelung der medialen Funktionen notwendig in eine anonyme Instanz, die die vom Titel nahegelegte Subjektivitätsposition und deren sprachliches Paradigma ausschließt. Dies kommt in der Transposition der linearen sprachlichen Verhältnisse zur Geltung: die mediale Multiplikation hebt gerade die Beziehung zwischen den den Diskurs überholenden Zeichen und deren symbolischen Signifikaten auf und befreit somit eine Materialität, auf die sich die sprachlichen Bedeutungen als Interpretieren nur virtuell beziehen können. So durchläuft die symbolische Repräsentation des Menschen selber einen beträchtlichen Wandel: die gegenseitige Zuordnung von „Marmorstirn“ und „Brunnenrand“, Menschlichem und Dinglichem<sup>23</sup>, verabschiedet die Vorstellung über den Menschen nicht als solche, sie macht diese als Supplement zugänglich.

---

<sup>23</sup> Vgl. PESTALOZZI: Ebd. S. 299.

Selbst die kognitive Fähigkeit (s. „Marmorstirn“) – als das traditionelle anthropomorphe Auszeichnungsmerkmal des *animal rationale* – wird in das konstitutive System von Bedingungen der material-kulturellen Rahmenseiten („Brunnenrand“) verschoben. Die Möglichkeit von Kognition kann sich nur als medienbedingte Potentialität erweisen, damit ist sie auf die sie überholenden sprachlichen Rahmungsverhältnisse, auf deren Zitieren angewiesen. Im Zusammenhang damit wird auch sichtbar, dass die als ästhetisches Zeichenverhältnis aufgefasste Spiegelung keine „ästhetisierende“ Attitüde darstellt – die letztendlich an der ideologischen Totalisierung von Kunst- und Naturschönem, von Wahrnehmung und Bedeutung interessiert ist –, sie vollzieht vielmehr die zitationelle Virtualisierung der Gestaltungssemantik, folglich schreibt sie sie in Kontingenz um.

Das Gedicht *Manche freilich ...* konfrontiert den Leser auch mit der intertextuellen Seinsweise des lyrischen Sprechens und somit seiner potentiellen Mehrstimmigkeit, diesmal in anderer Hinsicht. Hier gibt die lyrische Stimme ihre Verflochtenheit mit der Pluralität der „Schicksale“, ihre Verknüpfung im „Dasein“ kund, welche im Gedicht als der unvermeidliche Erfahrungskontext des Subjekts inszeniert werden. Ebenfalls im thematischen Sinn, aber bedingt durch die diskursive Redeweise, die weniger an dem absoluten Anfang als an der Fortsetzbarkeit interessiert ist, wird vor allem der nicht-durchschaubare Charakter dieser Eingeschlossenheit betont. Laut dem Interpreten des Gedichts ist „das Ich jene Instanz, wo der Zusammenhang der Schicksale zu Bewusstsein kommt. Es fehlt ihm gleichsam die Kraft der Ausgrenzung und Abgrenzung. Es erfährt sich in offenen Zusammenhängen und als Echo offener Zusammenhänge.“<sup>24</sup> So wird die scheinbare Unmittelbarkeit des „Lebens“ zur Szene des mehrfachen Aufeinanderbezogenseins der

---

<sup>24</sup> STIERLE: a. a. O., S. 115. (s. Anm. 6.)

verschiedenen Formen der Erfahrung, in welchem Zusammenhang auch die für am individuellsten erachtete Disposition plötzlich als kontingent, von nicht-zugänglichen Kontexten bedingt erscheinen kann. Hofmannsthal weist auf diese kontextuelle Sättigung in *Der Dichter und diese Zeit* mit der Metapher vom „Gewebe“ hin und lässt so die sich aus intertextuellen Beziehungen zusammenstellende Poetik<sup>25</sup> von *Manche freilich ...* noch bedeutungsvoller erscheinen. Ebenso signifikant ist zu gleicher Zeit neben dem selbstreflexiven Signal in der letzten Zeile auch jene textuelle Verweisungsreihe, die auf weniger transparente Weise in einem anagrammatischen Netzwerk zur Geltung kommt. Die relative homonymische Ähnlichkeit von „Lider“ (in der zweiten Zeile der vierten Strophe) mit „Lieder“ kann diese Wörter aufeinander beziehen, damit deutet das Gedicht seinen intertextuellen Charakter an, insofern die Effekte der Vergangenheit („Ganz vergessener Völker Müdigkeiten ...“) im Text selbst zum Ausdruck kommen, nicht nur – auf der thematischen Ebene – in der anthropologischen Beschaffenheit des Subjekts. Gewiss, diese doppelte Lesbarkeit ist schon in sich selbstreflexiv, indem der Index des Sehens („[Augen]lider“) benötigt wird, um die semantische Ambivalenz von „Lider–Lieder“ zu entscheiden (der Unterschied ist eher zu sehen als zu hören). Schon hier rückt der sehensbedingte Charakter des lyrischen Gebildes in den Vordergrund<sup>26</sup>, der vom Gedicht weiterdifferenziert wird in der letzten, reflexiven Strophe:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten  
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern (...)

Viele Geschicke weben sich neben dem meinen,  
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,

---

<sup>25</sup> Von STIERLE aufgedeckt in: a. a. O., S. 114, 118–126.

<sup>26</sup> Diese Annahme kann auch dadurch gestützt werden, dass schon die erste Strophe die Metaphern der Lesbarkeit heraufbeschwor: „... kennen Vogelflug und die Länder der Sterne“.

Und mein *Teil* ist mehr als dieses Lebens  
Schlanke Flamme oder schmale *Leier*.

Die Betonung der Buchstabenkombination von „ei-ie“<sup>27</sup> bereitet das Lesen im Falle von „Li(e)dern“ auf die Beobachtung von ähnlichen Phänomenen vor, so ist der Vorschlag des Zusammenlesens von Li(e)der-Teil-Leier wohl nicht ganz willkürlich. Besonders, wenn die „Li(e)der“ auf das in der ersten Zeile der zweiten Strophe auch am Zeilenende plazierte „Glieder“ verweist, das sowohl auf der Klang- als auch auf der semantischen Ebene mit der analogen Textstelle der vierten Strophe in Zusammenhang gebracht werden kann (die „Müdigkeiten“ implizieren das Moment der „schweren Glieder“).<sup>28</sup> Nun, das Wort „Gliedern“ verhält sich ebenso homonym, wie das „Li(e)dern“, seine im Gedicht explizit nicht thematisierte Funktion als Verb kehrt genau die Semantik der *Zergliederung* hervor, so wird offensichtlich, dass sich das Gedicht seiner anagrammatischen Verhältnisse und der somit veranlassten rezeptiven („zergliedernden“) Attitüde durchaus bewusst ist. Hier geht es freilich nicht um eine analytische Zerlegung, sondern um die Tätigkeit des De-konstruierens, die neue, unvorhersehbare Verknüpfungen herstellt. Zum Zusammenlesen von „Li(e)dern–Teil–Leier“ zurückkehrend: die Partialität der „Lieder“ („Teil“) ist genau aus ihrer Eingeschlossenheit im intertextuellen „Gewebe“ abzuleiten, nicht aus ihrer Unzulänglichkeit

<sup>27</sup> Auch im zweiten und verstärkt bedeutungstragenden Wort des Gedichtes kann diese Lautreihe beobachtet werden („*freilich*“). Die Titelgebung von Rudolf BORCHARDT hatte gerade auf das Moment des „Liedes“ hingewiesen („Schicksalslied“), in einer, wenngleich aus textueller-gattungsmäßiger Sicht unangemessenen, aber – als paradoxer Zufall – auf der Ebene des Buchstaben zutreffenden Weise. (Über die philologischen Umstände des Gedichtes s. *Sämtliche Werke I. Gedichte I.* Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M., 1984. S. 261.)

<sup>28</sup> Was hier im ganzen Gedicht zerstreut situiert wird, ist in der im selben Jahr entstandenen *Ballade des äußeren Lebens* in einem einzigen Syntagma anwesend: „Müdigkeit der Glieder“. So werden die Prozesse der metonymischen Deformation und Reartikulation auch auf intertextuelle Weise aktiviert und gelenkt.

gegenüber einem vermeintlichen Ganzen. Sie sind eben deshalb partiell, weil sie immer auf Kontexte und Zusammenhänge anspielen, die ihre Grenzen überschreiten. Diese kontingente Übertragbarkeit und Vermittelbarkeit kann vom Subjekt nicht beherrscht werden. Auch der in der lyrischen Stimme situierte akustische Code kann das nicht kontrollieren: die ähnliche Partikularität von „Leier“ macht die mediale Partialität der lyrikbildenden Rolle vom Prinzip der Oralität und des Rezitierens manifest. Die vermuteten „Lieder“ gehen nicht im Phänomen des Tons, gleichsam als repräsentierte „Rede“ auf, sie bedürfen der Dynamik eines Sehens, das neue Beziehungen schafft und nicht bloß nachschafft; so kann die orale Codierung von „Leier“ im Medium der Anagrammatisierung nicht als das einzige sprachliche Paradigma der rezeptiven Gestaltung des Gedichtes angesehen werden. Damit wird noch verständlicher, warum bei Hofmannsthal die Vorstellung des „Gewebes“ so bestimmend ist: weil dies auch in der Aufeinanderfaltung von Wort, Buchstabe und Text zur Geltung kommt, fundiert es jene mediale Lesbarkeit, das Zusammenspiel von Hören und Sehen, das über die ästhetizistische Operatorfunktion des lyrischen Subjekts hinausweist, und legt den entscheidenden Schwerpunkt vielmehr auf das Im-Text-Sein, auf die Weiterschreibbarkeit des Textes durch das Lesen. Das „Gewebe“ von Text und Lesen kann von keinem substantialisierenden, bloß evokativen oder grammatisierenden Antrieb bzw. von Abgrenzungen kontrolliert werden, da das Verhältnis von Medium und Imaginärem nicht mit der Funktion eines sprachlichen (Teil)codes gleichgesetzt werden kann.

Ein anderes berühmtes Gedicht von Hofmannsthal, die *Ballade des äußeren Lebens*, kann ebenfalls wichtige Zusammenhänge der Poetik der Medialisierung zum Vorschein bringen. Eine Komponente des Titels spielt auf die oralisierende Konvention der Gattung der Ballade an, gerät aber zugleich in Konflikt mit dem abstrakt-diskursiven Modus des Syntagmas vom „äußeren Leben“. Dieser Konflikt wird vom Gedicht

weiter vertieft, da durch das Auftauchen der unmittelbaren Frage, also durch das Fehlen eines denkbaren narrativen Grundmusters sowie durch den interrogativ-beiordnenden Sprachgebrauch und durch den Verzicht auf die repräsentierte Oralität die Erinnerung an die Gattungskomponenten der Ballade fast vollständig ausgelöscht wird. Weil diese Trennung in gesteigertem Maße auffällig ist, kann sie den Leser dazu bewegen, die Interpretation der nicht-identischen Anspielung auf den Code der Ballade an der vielleicht einzigen mit der Gattung der Ballade in Zusammenhang stehenden Charakteristik, die das Gedicht bietet, an der Vorstellung der Impersonalität also, zu versuchen. Der auffallendste textuelle Zug im Gedicht, das Phänomen und Ereignis der Dispersion und der Zergliederung hängt nach der dritten Strophe mit dem Hören und Sagen der Worte zusammen. Auch hier kann – wie im *Weltgeheimnis* – die Loslösung des „Wortes“ vom Ursprung beobachtet werden, die narrative Eingliederung ist nicht einmal so bestimmend wie im anderen Gedicht, wo das Narrative gerade in der Allegorie ihrer Aufhebung kulminierte. Die Zirkulation und Oszillierung des „Wortes“ oder der Worte erzwingt notwendigerweise das Moment der Impersonalität: das Gedicht projiziert gleichsam die rezeptive Rahmenbedingung der Ballade, die sprachliche Seinsweise des Weiter- und Widersprechens auf die Zugänglichkeit des lyrischen Sprechens. Auf diese Weise wird der Charakter der Fragmentarität und die potenzielle Mehrheit von (Text)varianten von vornherein in das rhetorische Spektrum des Textes eingeschrieben.<sup>29</sup> Dieser materielle Kreislauf bringt in Bezug auf die Sprechsituation radikale Folgen mit sich, die sich aus der Sicht der oralen Situativität nicht erschließen lassen. Er löst die Zurückführung der Deixis auf eine einzige Stimme – damit auf eine anthropomorphe Bestimmbarkeit – auf und führt in die Multiplikation der nicht-oralen Sagbarkeit, besser: Lesbarkeit herüber.

---

<sup>29</sup> Vgl. mit der dritten Zeile: „und alle Menschen gehen ihre Wege“.

Die Inszenierungsverfahren der vierten Strophe räumen mit dem lokalisierenden – räumlich-zeitlichen, semantischen – Antrieb der zentrierten Sinnbildung auf, durch die Rolle der „Wege“, die den Raum umreißt und ihm Relationen verleiht, und durch die Absonderung am Zeilenende von „Orte“, die nachträglich im Kontext der Relativierung situiert werden („... und Orte / Sind da und dort...“). Das kann auch deshalb signifikant werden, weil die Strophe, die die Streuung des Zentrums („Orte“) mit der Vervielfachung der „Wege“ verknüpft, ihren Platz genau in der Mitte des Gedichtes hat. Der Spur-Charakter der „Wege“ („im Gras“) kann gleichsam als Allegorie des Lesens gedeutet werden. Sie appelliert nicht einfach an den konstativen Modus der „Anschauung“, dementsprechend auch nicht an die im vorhinein gewussten phänomenalen Verhältnisse der oralen Situativität, sie stellt vielmehr die Verschiebung und Textualisierung der Bildlichkeit in Aussicht. So wird die Ähnlichkeit der „Orte“ in der nächsten Strophe auch auf explizite Weise in Zweifel gezogen: „und gleichen / einander nie?“ Der Destruktion der Erwartungen der Phänomenalität wird charakteristischerweise auch hier durch den textuellen Bruch der Zeilengliederung Nachdruck verliehen. Die Bezweifelung der Ähnlichkeit besitzt kardinale Bedeutung, denn das Gedicht gibt es auf, die Pluralität der „Orte“ („und sind unzählig viele?“) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Eher folgt es im Keime einer Tendenz der Entähnlichung. Die Fiktion des singulären „Ortes“ könnte in diesem Falle die Allegorie der jeden Vergleich begründenden, als Beispiel fungierenden deiktischen Zeigegeste des oralen Sprechaktes darstellen.<sup>30</sup> So ist die Impersonalisierung nicht bloß mit der grammatischen „Löschung“ des sprechenden Subjekts gleichzusetzen, da sie sich als Index einer gänzlich anderen Sprachkonzeption manifestiert. Andererseits: wenn die Figur des Vergleichs als Generator der multimedialen

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu Paul DE MAN: *Hypogramm und Inschrift*, in: A. HAVERKAMP (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1998, S. 398–400.

Effekte der traditionellen Poetiken aufzufassen ist<sup>31</sup>, so widersetzt sich die Relativierung dieser Figur – und der Möglichkeit der transparenten medialen Übertragungen – den ideologischen Tendenzen der Ästhetisierung. Aus diesem Zusammenhang kann der Zwischenstatus des im Schluss gesetzten Vergleichs hergeleitet werden.

Die Verstimmlichung des „Abends“ als einer scheinbar unmittelbar oral inszenierten Mitteilung versteht die Beziehung von Wort und Text jedoch nicht im Kontext der Repräsentation, sie wird eher als Zitat eingesetzt. Sein kontextbrechender Charakter gibt sich nicht nur im unerwarteten pragmatischen Wechsel, sondern auch in der Verweigerung der narrativ-situativen Eingliederung kund. Der Sachverhalt nun, dass das Gedicht den eigentlichen Vergleich auch auf typographische Weise von der vorgängigen Strophe trennt, bereitet das textuelle Feld auch trotz der Bewahrung der Struktur des Vergleichs<sup>32</sup> für die bildliche Lesbarkeit vor. Schon die typographische Abtrennung hat in Hinsicht auf das Textmedium eine gewisse Signalwirkung, denn das Zitieren – nicht das Repräsentieren – der Oralität und die damit zusammenhängenden textuell-figurativen Verfahren sind der Materialität ausgesetzt. Die Verbildlichung von „Abend“ ist nicht einfach mit einer vermeintlichen „Versinnlichung“ isomorph, sie entzieht sich darüber hinaus der narrativen Definition und stellt die bildliche Transposition der fiktionalisierten Mündlichkeit, des „Wortes“ dar. Obwohl das Bild auch hier so zum Bild wird, dass es sich als „Simulation eines Anblicks“ versteht<sup>33</sup>, verlässt es

---

<sup>31</sup> Wo die „Verbildlichung“ des Wortes oder des sprachlichen Zeichens als ein instrumentelles Verfahren von der vom Subjekt vollzogenen sprachlichen Strategie bedingt ist, lässt sie sich mit dem oralen Modus durchaus vereinbaren: sie bringt die „bildliche“ Funktion gleichsam in das sprachliche Element herein, dies hat jedoch nur Phänomenalisierung zur Folge.

<sup>32</sup> Über den semantischen Verfremdungscharakter in Bezug auf eine Zeile von *Manche Freilich* ... („und da sitzen sie wie zu Hause“) vgl. STIERLE: a. a. O., S.114.

<sup>33</sup> Vgl. Gottfried WILLEMS: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen, Niemeyer 1989, S. 170.



doch durch seine Ablösung von den vorgängigen pragmatisch-narrativen Rahmen und seine Verselbständigung die Koordinaten der situativen Einbettung der Wahrnehmung. Das „Wort“ wird hier von der in den „Waben“ involvierten – den organischen Ursprung verändernden – Artifizialität und netzartigen Räumlichkeit bestimmt, wo die Erwartung eines Mittelpunktes nicht selbstverständlich ist.

Da hier auf eine umfassende Behandlung des ungarischen Ästhetizismus verzichtet werden muss, können wir die Probleme der unterschiedlichen kulturell-poetischen Interpretation der oben angedeuteten Zusammenhänge nur anhand eines herausragenden intertextuellen Beispiels berühren. Die seit der Bemerkung von Lőrinc Szabó<sup>34</sup> mehrmals erwähnte Beziehung zwischen der *Ballade des äußeren Lebens* und der *Frage am Abend* von Mihály Babits ist tatsächlich so auffallend, dass die beiden Gedichte wahrscheinlich von mehreren Lesern als Repräsentanten desselben dichterischen Paradigmas angesehen werden. Gewiss könnte die Tatsache, dass zwei Texte schon auf der Ebene der Semantik starke Ähnlichkeiten aufweisen, diese Meinung legitimieren. So bliebe nichts mehr übrig, als Babits' geschichtliche Sensibilität zu würdigen, ohne die delikate Frage zu stellen, welchen Überschuss die zwischen den Entstehungen beider Gedichte vergangenen sechzehn Jahre dem historischen und virtuellen Leser von *Frage am Abend* gewähren könnten. Ganz zu schweigen davon, dass Babits Hofmannsthal später vorwarf, er speise sich zu sehr aus den Requisiten der Vergangenheit, und diesbezüglich Béla Balázs auf die allein inspirative Kraft des eigenen kulturellen Erbes (in diesem Fall der Volksballaden der Székler) aufmerksam machte, auf die „alte und fremde

---

<sup>34</sup> S. Az „Esti kérdés“. Irodalomról a rádióban [Die „Frage am Abend“. Über Literatur im Rundfunk], *Nagyvilág* 1975, S. 461.

Formtradition“ Hofmannsthals verzichtend.<sup>35</sup> Nun, da die *Frage am Abend* eine Palinodie von Hofmannsthals Gedicht darstellt, ließe sich die Folgerichtigkeit dieses kulturellen Urteils bezweifeln. Die Nivellierung der interkulturellen Bedingtheit kann auch an der Aufhebung der dispersiven, anhand kultureller Paradigmen nicht kontrollierbaren Wirkung der inversen Lesbarkeit von der Andersheit her interessiert sein. Dennoch kann nur – auch in diesem Falle – die sprachlich-poetische Leistung der Texte über die (Il-)Legitimität der über sie gefällten Urteile entscheiden.

So gesehen kann aber leicht bewiesen werden, dass sich hinter der auffallenden Nähe in Wahrheit eine Fremdheit verbirgt, denn diesseits und jenseits der syntaktischen oder teilweise semantischen Ähnlichkeiten sind die beiden Gedichte in ganz anderen Horizonten der Sprachauffassung zu situieren. Die Unabhängigkeit der rhetorischen Virtualität von den jeweiligen grammatischen Strukturen<sup>36</sup> kann solche Lesarten in Bezug auf die beiden Gedichte begründen, wo die offensichtlichste intertextuelle Anspielung in der Wirklichkeit keine identische oder verwandte Perspektive signalisiert, sondern sich als ein Fall des „misreading“ entpuppt.

Die *Frage am Abend* kann gleichsam in metonymischem Sinne als das „Weiterschreiben“ der *Ballade des äußeren Lebens* aufgefasst werden: darauf kann der paratextuelle Effekt hindeuten, der die nachdrückliche Rolle vom „Abend“ aus dem früheren Gedicht in die Position des Titels setzt. Das Gedicht versteht sich hier als eine gänzlich orale Mitteilung, als die lyrische Figur der (Selbst)anrede, d. h. das Moment der Mitteilung ist an das Subjekt gebunden. Dieses Subjekt ist es, das den im Titel angedeuteten Sprechakt, also das Gedicht selbst, vollzieht. Die mediale Bedingtheit des lyrischen Textes ist in dem Vollzug dieses Aktes kurzgeschlossen:

---

<sup>35</sup> S. Ferenc SZÁSZ: Die Rezeption der Dichtung von Hugo von Hofmannsthal in Ungarn, in: *Hofmannsthal-Forschungen* 1981, Wien, S. 326.

<sup>36</sup> S. Paul DE MAN: *Hypogramm und Inschrift*, S. 403.

das Sprechen selber kann sich nicht verselbständigen oder sich vom „Sprechenden“ lösen, so wie es das deutschsprachige Gedicht inszeniert. (Es ist kein Zufall, dass in *Frage am Abend* nirgends jene sprachliche [Selbst]reflexion aufgespürt werden kann, die bei Hofmannsthal in mehreren Gedichten bestimmend war.) Die „Textualisierung“ der lyrischen Stimme hat dort ihre plurale mediale Zugänglichkeit begründet und umgekehrt, hier wird die Aufzählung der verschiedenen Lebenssituationen („während du in der weiten Welt wo immer / herumstreifst ...“) von vornherein nur in der Orientierung zum einzigen Telos für das Gedicht relevant („wirst insgeheim [„dennoch“ – im Orig.] verwaist dich fragen müssen“). Auf den Einwand, im Gedicht konstituiere sich doch eine beeindruckende Vielfalt, lässt sich schon hier erwidern: es werden vor allem *Situationen* in Szene gesetzt, lebensweltliche Situationen („döst in deinem Zimmer“, „gehst müd mit deinem Hund“, „im Staub der Landstraße“), die die Phänomenalität der oralen Sprechsituation auf das Textganze verlagern: deshalb wirkt die „philosophische“ Fragenreihe im zweiten Teil des Gedichtes – da sie in der symbolisierenden Strategie des subjektiven Aktes konstituiert wird – teilweise unvermittelt mit den bildlich-evokativen Elementen des Textes. So stammt die Selbstaufhebung der Frage notwendigerweise aus dieser Unvermitteltheit, wegen des Mangels an diskursiver Differenzierung, wegen der Totalisierung, die „das Ganze des Daseins“ aufstößt, eigentlich aber die Ordnung des Seienden vergegenständlicht Totalisation. Es kann sogar gefolgert werden, dass das „gedankliche“ Hauptproblem des Gedichtes nicht nur in der Frage des „Wozu“ zu suchen ist – zumal das Gedicht auf später zu erläuternde Weise die Antwort auf diese Frage *schon* weiß (vgl. mit den oben erwähnten zielgerichteten syntaktischen Zusammenhängen) –, weil das im Text beträchtlich reduzierte aporetische Verhältnis in demselben Maße der etablierten medialen Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Seienden bzw. seiner eigenen Rede entstammt.

Es sind vor allem die medialen Folgen der markierten oralen Sprechsituation, die die kognitive Zugänglichkeit der – bildlichen oder pragmatischen – Elemente des Gedichts bedingen. Der Schein der Mimesis – z. B. in den ersten Zeilen – entsteht aus der Gegenüberstellung von phänomenalem Sprechenden und „Natur“, so dass „alles, was selber nicht Geist, Bewußtsein ist, diesem in unaufhebbarer Andersheit gegenübersteht und in striktem Sinn ›Gegen-Stand‹ ist“<sup>37</sup>. Die Andersheit der Natur – „als das, was von ihm [dem Menschen] nicht weiß“<sup>38</sup> – kann sich gewiss keine Geltung verschaffen, denn die als Wahrnehmung gesetzte ästhetisierende Attitüde, „die Aufhebung der Diskontinuität von Wahrnehmung und Selbstaussdruck“<sup>39</sup> stellt die Seinsweise des ihr gegenüberstehenden Gegenstandes in anthropomorphisierende Kategorien um. Sie verwandelt diese Seinsweise also in ein Medium, verleiht ihr den Charakter des Kunstschönen, das alles versteht sie aber nicht als unhintergehbare kommunikative Vorgängigkeit und Geschehen, sondern als Tätigkeit des Subjekts. Damit wird die Doppeltheit von Wahrnehmung und Wahrgenommenem verschmolzen – im Zusammenhang des Bewusstseins des Wahrnehmenden, weil diese Doppeltheit keiner „Mittelsphäre“<sup>40</sup> ausgesetzt ist, die diese Übertragungen zugleich ermöglicht *und*

<sup>37</sup> Vgl. Friedrich KITTLER: *Hebbels Einbildungskraft – Die dunkle Natur*, Frankfurt a. M., Lang 1999, S. 17.

<sup>38</sup> Vgl. Hans-Georg GADAMER: *Gesammelte Werke II. Hermeneutik II*, Tübingen, Mohr Siebeck 1986, S. 381.

<sup>39</sup> György RÁBA: *Babits Mihály költészete 1907–1920 [Die Dichtung von Mihály Babits]*, Budapest, Szépirodalmi Könyvk. 1981, S. 322.

<sup>40</sup> Nietzsche hat genau das Moment der in jeder Perzeption mitwirkenden medialen Übersetzung und Vermittlung betont, zusammen mit der Unvermeidlichkeit der Diskontinuität („denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Kausalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache“). „Ästhetisches Verhalten“ bedeutet bei ihm nicht die – das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Vergleich auf die analogisch-kausale „Entsprechung“ hinausspielende – Ideologie der

sie mit dem Index der Willkürlichkeit als der Allegorie der Vermitteltheit versteht. „Wenn es dem Geist gelingt, sich selber zum Anderen zu verwandeln, hört er alsogleich auf, Geist zu sein“<sup>41</sup>, und so wird zum Hauptinteresse dieses Sprechverhaltens genau die Situierung der Erscheinungen der „Natur“ oder der Fremdheit des Anderen als diskursive Zeichen. Unterdessen produziert die Doppelung oder erwünschte Einheit von empirischem und transzendentalen Ich, „Erlebnis und gedankliche Verarbeitung“<sup>42</sup>, auf ähnliche Weise teleologische Züge, so wie die einseitige Übertragung von „wörtlicher“ Wahrnehmung (die Phänomenalität des „Abends“) und Ästhetisierung bzw. kognitiver Symbolisierung („als Beispiel nimm den Halm ...“).

Das sprachliche Medium dieses, unter der Herrschaft des Subjekts stehenden Transfers stellt wohl nicht zufällig die Tropologie des Vergleichs dar: da die Figur des Vergleichs im wesentlichen von der Struktur des *Beispiels* bestimmt wird (Beispiel aus einem anderen, jedoch genau so gut gekannten Seinsbereich, sei es ästhetisierende Bildlichkeit oder Anspielungen auf die Antike), so ist sie an die aufzeigende, oral bedingte Tätigkeit des Subjekts gebunden.<sup>43</sup> Dem ist auch der deiktische Zwang

---

ästhetizistischen Wahrnehmung, sondern den nicht-„natürlichen“, konstruierten Charakter jedes medialen Transfers.

<sup>41</sup> KITTLER: Ebd., S. 21.

<sup>42</sup> Die Unterscheidung zwischen dem Ich des „Erlebnisses“ und dem allgemeinen Ich ist charakteristischerweise als Allegorie der pragmatischen Empirie der Oralität und der Figur der „Vergeistlichung“ aufzufassen, die diese Empirie zu bekämpfen versucht. Übrigens war der architextuelle Marker des bezüglich von Babits-Gedichten mehrmals erwähnten dramatischen Monologs (vgl. RÁBA: a. a. O., S. 123.) im angelsächsischen lyriktheoretischen Kontext gerade an der Vermittlung zwischen dem empirischen und transzendentalen Ich interessiert, bis zum „New Criticism“. Dieser hat das Gedicht vorwiegend als „eine fiktive Repräsentation eines personalen Sprechakts“ interpretiert (vgl. Jonathan CULLER: *Changes in the Study of Lyric*, in: Ch. HOŠEK; P. PARKER [Hg.]: *lyric Poetry – Beyond New Criticism*, Ithaca, Cornell University Press 1985, S. 40.)

<sup>43</sup> Dies bezeugen unter anderem die zahlreichen deiktischen Sprachmomente: „dieser Hügel“, „die Wolken, die[se] traurigen Danaiden“, oder im Schluss: „als Beispiel nimm den Halm, den zarten dort...“ (Die deutsche Übersetzung von Alfred GESSWEIN

anzurechnen, der – in zeitlich-räumlicher, phänomenaler Hinsicht – im Ganzen des Gedichts anwesend ist. So wie die Dominanz der Situativität: der Text kann keine diskursiven Zusammenhänge setzen, ohne auf eine empirische Situation hinzuweisen. Die das Gedicht stark bestimmende Wiederholung oder Redundanz ist daher kein Moment der sprachlichen Diskursivität, wie im Sprachgebrauch der *Ballade des äußeren Lebens*, der, von empirischen Situationen abgehoben, nicht an der Bezeichnung, sondern eher an der nicht-totalisierenden Relationierung interessiert ist<sup>44</sup> –, sondern pragmatische Funktion der oralen Sprechweise, die – „in dem Moment verschwunden, in dem sie stattfindet“ – das Gesagte mithilfe der Redundanz und Wiederholung in der Anwesenheit anhält.<sup>45</sup> So überrascht es kaum, dass sich die oft gepriesene Syntax der *Frage am Abend* als ziemlich einheitsorientiert entpuppt: die Aufzählung der einzelnen Motive mündet nicht in ihre Dispersion, bereitet keine sprachliche Fragmentation vor, sie gliedert sich vielmehr in die mehr oder weniger erkennbare syntaktische Ordnung und in deren zielgerichteten Prozess. So gibt sich die holistische – nicht plurale – Konzeption des Gedichtes im Medium der Wiederholung als Konsequenz der Sprechsituation aus: weil sie nicht der analytischen Zergliederung überantwortet wird; die Anhäufung von Situationen macht lediglich

---

blendet übrigens einen Teil der deiktischen Momente aus, was das Gedicht in modernerem Licht erscheinen lässt.)

<sup>44</sup> Dort erübrigt sich das Zurückbinden des lyrischen Sprechens auf empirisch-orale Bedingungen durch den abrupten Anfang – „Und Kinder wachsen auf ...“ – als dialogisches Moment von vornherein mit dem Hinweis auf einen, dem Gedicht „vorausgehenden“, aber nicht erschließbaren Kontext. Dieses Moment setzt vielmehr ein fragmentatives Potential in Gang. Folglich ist hier auch die Modalität der Interrogation vielschichtiger – „Wozu sind diese aufgebaut“, „Was wechselt ...“, „Was frommt das alles uns und diese Spiele?“ – als in „Frage am Abend“, das in der Monotonie des „Wozu?“ verharret. Ganz zu schweigen davon, dass durch die diskursive Weise des Fragens weder der Ort noch die Attitüde des Lesers definiert wird, im Gegensatz zu dem deiktischen Zwang von der Apostrophe „als Beispiel nimm den Halm.“

<sup>45</sup> ONG a. a. O., S. 45

ihre Aggregation oder Addition – nicht ihre Materialisierung – manifest und führt uns in die etablierte Ordnung der Dinge zurück.<sup>46</sup> Was wir oben als Mangel an diskursiver Vermittlung erwähnten, ist gerade als Folge der asymmetrischen medialen Verhältnisse zu erklären: die „philosophischen Fragen“ des Gedichts – die Anklage der fehlenden Teleologie der holistischen Anhäufung und Gegenständlichkeit, paradoxerweise aber auch deren gleichzeitige Beherrschbarkeit – können sich als Produkte dieser medialen Situation enthüllen. Im Zusammenhang damit ist die Vorstellung der Unvermitteltheit aus dem Phänomen herzuleiten, dass der setzende-projizierende Akt des „Beispiels“ oder Vergleichs im Zeichen des Symbolischen erfolgt, also sich in der „Bekleidung“<sup>47</sup> der phänomenal-situativen Gegebenheiten mit Bedeutungen durch das Bewusstsein vollzieht. Er realisiert sich als ein einseitiger Prozess, denn er erfordert auf dem tropologischen (und teleologischen) Weg zu den abstrakten Sachverhalten immer die (Fiktion der) phänomenalen Gegebenheiten, damit wird der inversen Lesbarkeit kein Spielraum gelassen.

Die a priori verstandene Aufhebung der inversen *Lesbarkeit* ergibt sich in medialer Hinsicht vor allem daraus, dass der selbstaufhebende Charakter des Mediums der Stimme die Illusion verstärkt, das Bewusstsein würde mit sich selber zusammenfallen und das jeweilige Andere

---

<sup>46</sup> „Eine klangbeherrschte verbale Ökonomie paßt besser zu aggregativen (harmonisierenden) als zu analytischen, zergliedernden Tendenzen (die das geschriebene, visualisierte Wort mit sich bringen würde: Der Gesichtssinn ist ein zergliedernder Sinn). Sie paßt auch besser zu einem konservativen Holismus (zur homeostatischen Gegenwart, die bewahrt werden muß, zu formularischen Ausdrücken, die bewahrt werden müssen), zum situativen Denken (das auch holistisch ist, mit dem menschlichen Handeln als seinem Zentrum) als zum abstrakten Denken. Sie entspricht einer bestimmten humanistischen Wissensorganisation, die eher um die Handlungen der Menschen und der anthropomorphisierten Lebewesen kreist als um unpersönliche Dinge.“ ONG a. a. O., S. 77.

<sup>47</sup> Ironischerweise können die ersten Zeilen als das literale Moment dieser „Bekleidung“ gelesen werden: „Als der Abend (...) seine schwarze, sanfte samtene Decke, (...) behütend sorgsam auf die Erde legt.“

entbehren. (Letztere kann so nur in der „Beseelung“ durch die Projektionen des Subjekts zum Dasein kommen. Die erkenntnistheoretische „Sachlichkeit“ von Babits kann sich in diesem Zusammenhang als eine ziemlich hinfällige Konstruktion erweisen.)

»Ein Verschwinden des Daseins, indem es ist, hatte Hegel »den *Ton* genannt und ihn folgerecht als »erfüllte Äußerung der sich kundgebenden Innerlichkeit feiern können. Was sich unmöglich speichern ließ, war auch nicht zu manipulieren. Es verschwand, ließ seine Materien oder Kleider fallen und präsentierte das Echtheitssiegel Innerlichkeit.«<sup>48</sup>

Wenn die Verdopplung der Stimme, die Einschreibung ihrer eigenen „Spur“ eine Äußerlichkeit produziert, die sie zum Medium macht, so wird sie nicht mehr einfach als ein vermittelnder – sich selbst aufhebender – Kanal funktionieren, eher wird sie auf ein konstitutives System zurückgreifen. Die Vorstellung vom Zusammenfallen des Sprechens und Hörens<sup>49</sup> will aber die – die Kontrolle des Subjekts hinter sich lassenden – medialen Konsequenzen der Einschreibung der Momente des Sprechens und Hörens vermeiden. Jene Konsequenzen nämlich, die nicht nur die Rhetorisierbarkeit der lyrischen Stimme (seitens des Lesers), sondern zugleich auch die Dekonstruktion des Inszenierungs-codes des Gedichtes und die Vervielfachung seines medialen Systems mit sich bringen würden. Hier interessiert in erster Linie die fixierte Beziehung von Trope und Referenz: deren Einseitigkeit entstammt nicht nur der mimetischen Annahme der phänomenalen Gegebenheiten, sondern auch der Fiktion des unvermittelten, die Einschreibbarkeit entbehrenden Charakters der Referenz. So kann sich die Trope – der Index der ästhetisierenden Attitüde – quer zu der ursprünglichen Absicht letztendlich nur

---

<sup>48</sup> F. KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose 1986, S. 59.

<sup>49</sup> Die Fiktion des „Sich-sprechen-Hörens“, wie DERRIDA es genannt hat. Vgl. *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979, S. 132–136.



als redundantes Element (gleichsam als „<sup>50</sup>samtene Decke“) offenbaren, und nicht als notwendiger Begleiteffekt des materiale Zusammenhänge hervorbringenden Modus der Wahrnehmung als Einschreibung, zusammen mit seiner unvermeidlichen fiktionalisierenden Wirkung. Kann sich die Stimme nur als Repräsentation der Subjektivität, im Zusammenfallen mit ihr präsentieren (und verschwinden), nicht als Zitation der einer vermeintlichen ontischen Stimme immer schon vorgängigen virtuell-materialen Stimmen, so wird die (vielleicht vorhandene, aber nicht zuhandene) Andersheit der „Natur“ immer nur in der Anthropomorphisierung oder Ästhetisierung durch den „Geist“ der Übertragung in die Dimension des Ausdrucks würdig.<sup>51</sup> Diese Ästhetisierung wirkt freilich auch als Einschreibung, wie jedwede „Wahrnehmung“; ihre Kontingenz verleugnend entzieht sie sich jedoch der unvorsehbaren Referentialisierung, d. h. sie stabilisiert sich der Transposition gegenüber, die andere nicht-vorhandene, nur als Zitate zugängliche Referenzen aktualisieren würde. Da aber die Materialisierung der Trope gleichbedeutend ist damit, dass sie ihre hinsichtlich der Subjektivität zugrundeliegende ontologische und referentiell-figurale Ordnung verliert, somit ihre Transparenz aufgebend nicht als Symbol, sondern als eine zufällige, zugleich als Bild und Inschrift funktionierende Inskription anwesend ist, so kann sie nur als interpretatorische Aufgabe zugänglich werden und nicht als ästhetisierende Nachbildung der „Wahrnehmung“. In diesem, auf die Interpretation angewiesenen Kontext kann aber nicht einmal der – anderswo stabile – Ausgangspunkt für gegeben gehalten werden, der den internen medialen Charakter des sprachlichen Moments bestimmen würde: nämlich, ob man es mit Bild oder Zeichen zu tun hat. Diese mediale

---

<sup>50</sup> KULCSÁR-SZABÓ: *Kép és jelentés*, S. 81.

<sup>51</sup> Im Sinne der bekannten ästhetischen Vorschrift von HEGEL: „In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt*, da das *Geistige* in ihr als versinnlicht erscheint“. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986, S. 61.

Wechselseitigkeit war im Schluss des Gedichtes von Hofmannsthal – wenngleich im Modus des verschobenen Vergleichs – zu beobachten, wo das offensichtlich abstrakt-hörbare „Wort“ plötzlich in die Perspektive der nicht bloß symbolischen, sondern ihre Artifizialität oder Gebildencharakter betonenden Bildlichkeit gerückt wurde.

So wie Oralität und Phänomenalität, die Lokalisation des Ursprungs der „Stimme“ und die subjektgebundene Beschaffenheit der Wahrnehmung die Deixis des lyrischen Ich stabilisieren, zeigt sich praktisch auch das mediale Verhältnis von Natur- und Kunstschönem als eines der Versöhnung oder Verschmelzung. Da hier der orale Charakter der Stimme genau seine „Aufschreibbarkeit“ verleugnet, parallel zu der Abhängigkeit der visuellen Momente von dem situativ-mimetischen Wahrnehmungsmodus (nicht ihrer Ablösung und Materialisierung von dem letzteren), so findet nur die Projizierung der etablierten figuralen Ordnung (der Form der in den Vergleichen erfolgenden Ästhetisierung) auf die referentielle Ordnung des – nicht minder für gegeben gehaltenen – „Wahrgenommenen“ als solchen statt. Dies verhüllt jene besondere ästhetische Aporie, der die Künstlichkeit hochpreisende

Ästhetizismus [...] beschränkt sich ja nicht auf die Welt der künstlichen Dinge, sondern schließt stillschweigend auch das ein, was in der klassischen Ästhetik, bei Hegel etwa, das Naturschöne genannt wird.<sup>52</sup>

Die selbstinterpretierende Trope des Gedichts wäre demnach das Moment vom „matten Opalspiegel, [der] die Flammen zerlegt“ in der Mitte des Textes. Hier hat man es paradoxerweise mit einer symmetrischen Fixierung des Übergangs zu tun: die immanente Wertsubstantialität des Edelsteins – übrigens ein beliebter ästhetischer Topos<sup>53</sup> – ist

---

<sup>52</sup>ŽMEGAČ: Zur Geschichte ästhetischer Künstlichkeit, in: Ders.: *Tradition und Innovation*, S. 42.

<sup>53</sup> Vgl. WUTHENOW a. a. O., S. 127.

dennoch auf das phänomenale Scheinen angewiesen. Und zwar so, dass sie gleichsam in der Transformierung des für gegeben genommenen Realitätsmoments zur Geltung kommt („die Flammen zerlegt ...“). Sie ruft nicht die Kontingenz der Wahrnehmung hervor, vielmehr betreibt sie – ausgehend von der von vornherein erfolgten Trennung von Gegenstand und Bewusstsein („Flamme“ und „Spiegel“) – die Setzung und Aufrechterhaltung der Beziehung zwischen den beiden Polen. So wie der „matte Opalspiegel“ ohne das Licht nicht möglich ist, mit dessen Hilfe er aber die Phänomenalität in die Codes der Ästhetisierung transponiert, so wird in diesem Zusammenhang die Beziehung von Wahrnehmung und Ästhetisierung, Gegenstand und Bewusstsein stabilisiert. Es geschieht keine Materialisierung der „Flamme“, keine Virtualisierung und Vervielfachung ihrer vermeintlichen Referenz, man gewinnt nur aus der Perspektive des „matten Opalspiegels“ so etwas wie eine Aussicht auf das Phänomen als solches, zugleich kann nun der „matte Opalspiegel“ (das Bewusstsein) sich selbst nur durch die Gegebenheit des Lichts (durch die Konstatierung des Seienden) vergewissern. Hier wird die Beziehung zwischen den beiden betont, damit das wechselseitige Gleichgewicht aufrechterhalten werden kann. Dieses Gleichgewicht kann nur intakt bleiben, wenn es fortwährend aufs neue produziert und nicht in kontingente Materialität transponiert wird, in letztem Fall könnte es nämlich die Stabilität des symmetrischen Verhältnisses erschüttern und in andere Zusammenhänge eintreten.

Die Lokalisierung des Übergangs als eines solchen ist in struktureller Hinsicht mit der nicht medienabhängigen Präsenz und Unvermitteltheit der Stimme verwandt, genauer: damit, dass die Stimme in ihrem Vollzug zugleich ihren medialen Grund aufhebt. Darum basiert sie auf der Konzeption der identischen Wiederholung („der Abend“, „die Hügel“, „das Meer“), denn es gibt für sie kein materiales Ereignis, das unvermeidlich einen gewissen Vergangenheitscharakter implizieren würde, das sich also

in die Verdopplung von Gedächtnis und Antizipation entzweien würde. Die Operation des „Sich-sprechen-Hörens“ als der „singulären Selbst-Affektion“ „operiert im Medium der Universalität; die dort erscheinenden Signifikate müssen Idealitäten sein, die *idealiter* unendlich als dieselben müssen wiederholt oder weitergegeben werden können“.<sup>54</sup> Das Postulat der von anderen identisch zu verwirklichenden Wiederholung des vom Ich Gesagten ergibt laut Derrida „eine Möglichkeit der Reproduktion“, die als „Phänomen einer Herrschaft oder einer grenzenlosen Macht über den Signifikanten“<sup>55</sup> interpretiert werden kann. So vollzieht sich die Reproduktion der phänomenal-sprachlichen Gegebenheiten im sprachlichen Horizont von *Frage am Abend* auf solche Weise, dass sie – im Modus des Vergleichs – sogleich in die vom Subjekt kontrollierte Qualität umschlägt, somit also die Integrität und Macht des Subjekts über die Seienden gewährleistet. Unter „Seienden“ muss hier auch die Sprache mitverstanden werden: die Abweisung der medialen Supplementarität rührt auf paradoxe Weise vom defensiven Anspruch der Vermeidung oder Beherrschung der aus dem medialen Charakter der referentiellen Vorgängigkeit stammenden Kontingenzen her. Ebenfalls so kommt die nicht minder paradoxe Folge auf, dass die Aufzählung der kulturell-literarischen Allusionen *nicht* als poetischer Index der Unverfügbarkeit der intertextuellen Vorgängigkeit funktioniert, sie richtet sich eher auf die Ausschließung anderer (die „Referenz“ multiplizierender) möglicher Bedeutungen, auf die Stabilisierung der einseitigen Beziehung von Referenz und Trope. Das heißt, das Gedicht schreibt die Momente der – im Prinzip für alle zugänglichen – Referenzen mit einer auffallenden Beharrlichkeit in exklusive Tropologie um, um der Materialisierung der Referenzen, d. h. deren semantischer Streuung, ihrer Lesbarkeit durch die anderen

---

<sup>54</sup> DERRIDA: a. a. O., S. 135.

<sup>55</sup> Ebd., S. 137.

auszuweichen. So wäre die Herrschaft der Subjektivität nicht nur über das Seiende, sondern auch über die Sprache garantiert.

Damit impliziert sie auch die Kontrolle über den möglichen Anderen, z. B. über den Leser. Die „Herrschaft über den Signifikanten“ oder die Kontrolle des Mediums „als solches“ versucht, jene textuelle Spur zu verwischen, die darauf hindeutet, dass die Aufzeichnung der oralen Sprachsituation – als Selbst-Affektion – immer nur vom virtuellen Anderen bedingt zustande kommt, unabhängig von der kognitiven Instanz des sprechenden Subjekts. Wenn die im Modus des Vergleichs inszenierte Ästhetisierung sich als Suche nach dem substantiellen „Wort“, als Fixierung der Differenz von Medium (sprachliche Referenz) und Form („dichterische“ Sinnbildung) artikuliert, so erzeugt dies den Inszenierungscharakter der für oral – für ein Zusammenfallen von Sprechen und Hören – gehaltenen lyrischen Sprechsituation. Das heißt, diese Sprechsituation trägt die Ansprechbarkeit *und* Sichtbarkeit von anderen immer in ihrem „Kern“, sowie den unauflösbaren Unterschied von Stimme und Bedeutung, Stimme und deren materialer Gestalt. Das so aufgefasste Sprechen als Inszenierung ist von vornherein eine Zitation, denn es kann nur als ein nicht-naturaler, nicht bloß oral-personaler Anspruch zugänglich werden, als ein Ereignis, das auf die Übernehmbarkeit und Wiederholung von anderen angewiesen bleibt. Allein wird das Abhängigmachen des substantiellen „Wortes“ von der Sprachkompetenz des sprechenden Subjekts, in Zusammenhang mit dem vorgeschriebenen Charakter des Transfers von Referenz und Trope, sowie mit der Einheit von Deixis und Phänomenalität (im Rahmen der Oralität) nur durch die definitive Bestimmung des Adressierungskontextes des virtuellen Lesers möglich. Die appellative Frage im Schluss von *Frage am Abend* – einigen Interpreten zufolge Beweis der „Unabgeschlossenheit“ des Gedichts – verstärkt nur die mediale Fixiertheit der rhetorischen und redehermeneutischen Verhältnisse des Textes. Weil in die Rhetorik des Textes keine dispersi-

ven Folgen der anorganischen Seinsweise der sich von Anfang an in der Verschiebung befindenden Referenz eingerückt werden, weil im Gegenteil die Fiktion der identischen Wiederholung der Referenz das bestimmende Moment ist, schließt die Transformation der referentiellen Momente („Abend“, „Mond“, „Wolken“, „Halm“) in die Ästhetisierung gerade die virtualisierende Wirkung der anderen, auf diese Referenzen gerichteten „Blicke“ oder Sehweisen aus. So wird vom Gedicht – gegenüber der in der Äußerlichkeit unvermeidlich implizierten Öffentlichkeit des „Umweges über die Instanz des Außen, der Welt, des Fremden“<sup>56</sup> – genau die Verknüpfung suspendiert, die die Instanz des „Äußeren“ mit den verschiedenen potentiellen, vom Subjekt nicht beherrschbaren Bedeutungen in Zusammenhang bringen könnte. Denn würden die sich in das „Äußere“ potentiell einschreibenden anderen Perspektiven – die Perspektivierbarkeit der Rede umkehrend – die Sichtbarkeit des Subjekts produzieren, so wäre „das Fremde schon in das Feld dieser Selbst-Affektion eingetreten, die dann keine reine mehr sein kann“<sup>57</sup>. Der Ausschluss dieser Möglichkeit hebt also die Chance der wechselseitigen Lesbarkeit von Referenz und Trope, Bild und Zeichen auf und verhindert die Multiplizierung der adressativ-rhetorischen Verhältnisse des Gedichtes. „Als Beispiel nimm den Halm, den zarten dort:“ – hier summiert sich die definitive Modalität der Apostrophe mit der Präformiertheit der Referenz-Trope-Beziehung, hier steht das orale – nicht auf vorausgehende Texte zurückgeworfene – sprachliche Paradigma in engem Zusammenhang mit der Machtrhetorik der Symbolisierung, die den inszenierungsbedingten Charakter der (Wieder)einschreibung verleugnet. Das Gedicht reagiert damit durchaus auf die mögliche disper-

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 135.

<sup>57</sup> Ebd., S. 136.

sive Wirkung der vom „Äußeren“ heraufbeschworenen Öffentlichkeit<sup>58</sup>, d. h. der unhintergehbaren Bedingung der lyrischen Sprechsituation: auf die zu jeder Zeit mögliche rezeptive „Gegenzeichnung“ der angeblich personalen Stimme, somit auf ihre allen Aktualisierungen vorgängige – aber nur in diesen Aktualisierungen erfolgende – „unvordenkliche“ Einschreibbarkeit. Die *Frage am Abend* hält nicht nur den einzeln genommenen intakten Charakter und die fixierte Beziehung von alltäglicher Referenz und ästhetisierendem Modus unter der Kontrolle des Subjekts, sie ist auch bestrebt, mit der Behauptung der Einheit von Stimme und Semantik die vermeintliche Unabhängigkeit der lyrischen Rede von der medialen Aufzeichnung aufrechtzuerhalten. Damit wird im wesentlichen das Moment der dispersiven Lesbarkeit des *Textes* aus der der anhand vorgegebenen Codes vollzogenen Totalisierung unterworfenen ästhetischen Erfahrung ausgeschlossen.

In poetologischer Hinsicht kann die ästhetizistische Annahme der „elementaren Worte“ auf die idealistische Konzeption des Symbols zurückgeführt werden, indem in ihm die Einheit von Anschauung und Bedeutung auf „wahrnehmungsidentliche“ Weise verwirklicht werden sollte.<sup>59</sup> Durch die defigurierende Wirkung der Allegorie aber wird diese vermeintliche Kontinuität von Anschauung oder Wahrnehmung und Sinn zersetzt, da die Allegorie immer nur abhängig von Einschreibung(en) Bedeutung konstituieren kann. Der Konflikt von Inskription und Bildlichkeit bzw. Semantik destruiert daher die symbolische Struktur des „elementaren Wortes“. Damit aber die Leistung der Allegorie die

---

<sup>58</sup> Dieser Aspekt kann – schon im literalen Sinne – mit dem Verfahren der *Ballade des äußeren Lebens* in Zusammenhang gebracht werden, wo gerade die sog. „Äußerlichkeit“ den Kontexten der nicht-kontrollierbaren, nicht-lokalisierbaren Kommunikativität eingeschrieben und von den poetischen Äquivalenzen der formalen Auffassung von „Wahrnehmung“ losgelöst wurde.

<sup>59</sup> Vgl. HAVERKAMP: *Die vergessene Markierung*, S. 209.

Rhetorisierung des sprachlichen Ichs veranlassen kann, müssen jedem diskursiven Akt oder Effekt die Einschreibbarkeit der Wahrnehmung operationalisierende Aufschreibesysteme vorausgegangen worden sein. (Dies aber ist erst in den Texten der Spätmoderne zu beobachten, bei Gottfried Benn, später bei Celan, in der ungarischen Lyrik bei Attila József und Lőrinc Szabó.) Diese Systeme sind nicht nur unabhängig von der Intentionalität des Subjekts bzw. gehen über diese hinaus, sie verbinden die oben behandelte Einschreibbarkeit des Zeichens mit dessen simulatorischer Verarbeitung<sup>60</sup>, mit seiner Umbesetzung in verschiedenen Transpositionen zwischen Bild und Sprache. Dies vollzieht sich in der ästhetischen Erfahrung der Lyrik im Netz der Rhetorik des Lesens, wo die Vorstellung des sprachlichen Subjekts – des rhetorischen Ich – nur in der jeweiligen Verschiebung des Textes als eines Aufschreibesystems entsteht *und* sich zugleich verändert. Wenn das Medium der Lyrik in der Reproduktion oder Repräsentation von zuvor gewussten sprachlichen Mustern nicht aufgeht, sondern deren Transgression den Weg bahnt – so dass es nicht als ein handlungsorientierter, sondern die sprachliche Wahrnehmbarkeit und Konzeptualisierbarkeit des Subjekts überhaupt erschaffender medialer Zusammenhang, respektive Ereignis auftritt –, so wird das Lesen nur unter der Voraussetzung vom Text lesbar, dass es sich selbst als Einschreibung, genauer: im System bzw. im Prozess der Einschreibung *und* als deren Subversion konstituiert.

---

<sup>60</sup> In anderen Zusammenhängen vgl. KITTLER: Fiktion und Simulation, in: *ars electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin, Merve 1989, S. 69.