

**WOLFRAM MAUSER**

Daseinsunmittelbare Sprache und Gebärdensprache

---

Originalbeitrag erschienen in:

Wolfram Mauser: Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals.

Graz: Böhlau, 1961. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,  
Philosophisch-Historische Klasse; 238,1), S. [28]-39

Wolfram Mauser, Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals, in: Sitzungsberichte der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Bd. 238/1, Wien 1961, S. 14—18 und S. 41—47. Mit Druckerlaubnis der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften.

## DASEINSUNMITTELBARE SPRACHE UND GEBÄRDENSPRACHE\*

Von WOLFRAM MAUSER

### *Die daseinsunmittelbare Aussage*

Die schöne, magisch-metaphorische Aussageweise stellt wohl die auffallendste, keineswegs aber die einzige und allein bestimmende Sprachschichte im frühen Werk Hugo von Hofmannsthals dar. Neben und allmählich an Stelle der magischen Bilder und Metaphern fügt der Dichter immer häufiger Wörter ein, die nicht aus einer gehaltlichen oder stimmungsmäßigen Bindung eines Ähnlichen ans Gemeinte hervorgehen, die ihr Dasein keiner magischen Beziehung verdanken und auch nicht im Begrifflichen beheimatet sind, die im Werk des Dichters aber eine ganz besondere Bedeutung haben. Es sei hier vorweggenommen, daß neben der magischen Metaphorik eine daseinsunmittelbare Sprachschicht besteht, die, wie sich zeigt, stärker als die Bildsprache zu symbolhafter Aussage, im Sinne einer Weitung ins Allgemeine und Gültige, neigt. Die Unterscheidung zwischen einer begrifflichen, magisch-metaphorischen und daseinsunmittelbaren Sprache wird es unter anderem ermöglichen, die Frage der Sprachskepsis, wie sie vor allem im Zusammenhang mit dem sogenannten Chandos-Brief aufgeworfen wurde, neu zu beleuchten.

Während sich die Bildsprache im frühen Werk des Dichters vor allem auf die Wortarten Hauptwort und Zeitwort stützt, wird die daseinsunmittelbare Sprachschicht am besten im Eigenschaftswort greifbar. Diese Tatsache erklärt es, warum Hofmannsthal die Bedeutung des Eigenschaftswortes im Vergleich zu anderen Wortarten so nachträglich herausstellt: „Dies, was allein das Wesen der Dichtung ausmacht, wird am meisten verkannt. Ich kenne in keinem Kunststil ein Element, das schmähhlicher verwahrlost wäre als das Eigenschaftswort bei den neueren deutschen sogenannten Dichtern.

Es wird gedankenlos hingesetzt oder mit einer absichtlichen Grellmalerei, die alles lähmt . . . Es hieße einen Dichter über alle Deutschen der letzten Jahrzehnte stellen, wenn man von ihm sagen könnte: Er hat die Adjektiva, die nicht totgeboren sind“ (P<sub>1</sub> 264—265). Walter Perl hat in seiner Studie über das *Lyrische Jugendwerk Hofmannsthals* (1936) den Hinweis des Dichters auf das Eigenschaftswort als eine Unterstreichung der „dekorativen und schmückenden Funktion, die jeweils die Eigenart des darzustellenden Gegenstandes und den Stimmungsgehalt trifft“, verstanden<sup>1</sup>. Er weist auf Reichtum, Farbe, Klang, Bildlichkeit und auf die Verwendung des Eigenschaftswortes zur Nuancierung und zur Erreichung eines Gleichklanges von Farbe, Ton und Bild hin und zeigt, daß, wie im Gedicht *Psyche*, das Eigenschaftswort zahlenmäßig die stärkste Wortart werden kann:

„Mit goldenglühenden, süßen lauen  
 Wie duftendes Tanzen von lachenden Frauen,  
 Mit monddurchsickerten nächtig webenden  
 Wie fiebernde Blumenkelche bebenden,  
 Mit grünen, rieselnden, kühlen, feuchten  
 Wie rieselndes grünes Meeresleuchten,  
 Mit trunken tanzenden, dunklen, schwülen  
 Wie dunkelglühender Geigen Wühlen,  
 Mit wilden, wehenden, irren und wirren  
 Wie großer nächtiger Vögel Schwirren,  
 Mit schnellen und gellenden, heißen und grellen  
 Wie metallener Flüsse grellblinkende Wellen. . .“ (G 70)

So sehr das Eigenschaftswort in allen seinen Formen das Äußere des hier angeführten Gedichtteiles bestimmt, wesentlich für die dichterische Aussage wird es nicht auf Grund seiner Überhäufung. Fülle und Reichtum der Sprache machen in der klassischen und nachklassischen Dichtung nie das Wesentliche des Werkes aus. Dieses erschließt sich dagegen aus dem von der Persönlichkeit des Dichters und von dessen Erlebnistiefe und Lebensrhythmus geprägten Wort. Hofmannsthals Hinweis darauf, daß das Eigenschaftswort das

<sup>1</sup> Walter Perl: *Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals* (= Germ. Studien 173). Berlin 1936, S. 59.

„Wesen der Dichtung“ ausmache (P<sub>1</sub> 264), kann also nicht so sehr im Hinblick auf dessen häufige Verwendung gemeint sein, sondern muß in einem anderen und tieferen Sinne verstanden werden.

Eingehende Beobachtungen von Hofmannsthals Wortschatz führen zur Einsicht, daß es eine Reihe von Eigenschaftswörtern oder davon abgeleiteten Wörtern (Mittelwörtern) gibt, die ins Innere seiner geistigen Welt und seines dichterischen Daseins führen. Es sind dies aber nicht, wie Perl glaubt, jene reichen, vielgliederigen, dekorativen und stimmungsgebenden Beiwörter, sondern einfache, schmucklose Eigenschaftswörter, die man leicht überliest: müde, schwer, leicht, tief, dumpf, weich, leise und andere. Meist stehen sie an wichtigen Stellen des Satzes oder des Verses. Aus ihrer eigentümlichen Verwendung durch Hofmannsthal erhalten sie eine besondere Bedeutung, die nur für das Werk des Dichters zutrifft. Der Umfang der Bedeutung dieser Eigenschaftswörter wird oft dadurch mitbestimmt und gelegentlich ins Magische geweitet, daß ihnen bildhafte Ausdrücke nahestehen. Das Wort ‚müde‘ (G 202) in *Der Tor und der Tod* z. B. hat nichts mit einer sozusagen gesunden Müdigkeit zu tun, die eine „gute Mattigkeit der Glieder“ (G 200) mit sich bringt. Das Müdesein des Toren kommt aus dem Erleben des Teilhabens an vergangenem und fremdem Dasein. Die Überfülle vergangener Schicksale, die in jedem Pulsschlag seines Blutes weiterwirken, lösen in ihm jenes Körperempfinden aus, das Hofmannsthal als Müdigkeit erlebt und bezeichnet. Was andere Reichtum des Besitzes und Erbes nennen, wird ihm zur Last: „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern . . .“ (G 19). Erst aus der Beobachtung, wo und in welchem Zusammenhang Hofmannsthal das Wort verwendet, erschließt sich dessen voller Bedeutungsinhalt und wird im weiteren eine Vertiefung des Verständnisses ermöglicht. Ist man sich der bei Hofmannsthal besonderen Bedeutung des Wörtchens ‚müde‘ klar geworden, so wird z. B. der Sinn des *Märchens der 672. Nacht*, wo im zweiten Teil das Wort ‚müde‘ häufig wiederkehrt, erhellt. Zudem steht das Wort hier in der Nachbarschaft von ‚dumpf‘ und ‚traurig‘ (E 24—28)<sup>2</sup>. Dabei ist

<sup>2</sup> „traurig und müde“, „traurige Augen“, „der Hof war sehr groß und traurig“, „Traurigkeit ihres Leibes“ (der Soldaten), „todestrauriger Ausdruck in den müden Augen“, „dumpfer, trostloser Geruch“, „dumpfe

wichtig zu erkennen, daß die Eigenschaftswörter hier nicht vor allem die Aufgabe der Stimmungsmalerei haben, sondern eine daseins-unmittelbare Aussage vermitteln.

Aus der Beachtung dieser und ähnlicher Zuordnungen ergibt sich die Einsicht in gewisse Schwerpunkte von Hofmannsthals Schaffen, von denen die Deutung auch schwieriger Dichtungen ihren Ausgang nehmen kann. Wie ein Lichtstrahl alle Farben potentiell in sich vereinigt trägt, so fassen diese einfachen Eigenschaftswörter in einen Griff, was auch reiche Metaphorik an unmittelbarer Aussage nicht zu bewältigen vermag. Deutlicher als die Vielfalt der Bilder weisen diese unscheinbaren, in ihrer Wichtigkeit bisher unterschätzten Eigenschaftswörter den Zugang zum Wesentlichen.

In einem naturalistischen Werk richtet sich die Verwendbarkeit eines Wortes in erster Linie danach, ob es für die Wiedergabe objektiver Zustände, vor allem für die Erfassung der Umwelt geeignet ist: treffend im objektiven Sinne muß es sein. Im Jugendwerk Hofmannsthals liegen die Dinge völlig anders. Das Wort baut hier keinen Umweltbezug auf. Es ist nicht realistisch. Die Sprachfindung ist hier ein immanenter Vorgang. Das Wort wird im Seelischen geboren, wobei das Seelische hier Körper- und Sinnesempfindungen miteinschließt: müde, schwer, leicht, weich usw. („Denn alle Sinne waren überwacht.“ G 131).

Daß das Körperbefinden und Körperempfinden im Leben Hofmannsthals eine wichtige Rolle spielte, ist aus vielen Zeugnissen bekannt<sup>3</sup>. So darf es nicht überraschen, daß in der Dichtung häufig

Angst“ (E 24—28). An anderen Stellen: „schlafte, tödliche Müdigkeit“ (E 35), „plötzliche, heftige Müdigkeit“ (E 66), „Lust und Müdigkeit der Glieder“ (G 16). Vgl. dazu die Gestalt des Mädchens im ‚Kleinen Welttheater‘. — Hofmannsthals *Werke* werden nach der Ausgabe von Herbert Steiner, und zwar nach folgenden Auflagen zitiert: G = *Gedichte und lyrische Dramen* (1952); E = *Erzählungen* (1953); A = *Aufzeichnungen* (1959); P<sub>1</sub> = *Prosa I* (1956); P<sub>2</sub> = *Prosa II* (1959); weiter: B<sub>1</sub> = *Briefe 1890—1901*, Berlin 1935.

<sup>3</sup> Jakob Wassermann: *Hofmannsthal, der Freund*. In: H. A. Fiechtner: *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*. Wien 1949, S. 104—105. Carl Jakob Burckhardt: *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*. München 1948, S. 12.

vom Zustand des Körpers die Rede ist. Vom Kaufmann im *Märchen der 672. Nacht* heißt es in bezug auf seine Diener, „daß er aus ihnen eine unaufhörliche, gleichsam körperliche Mitempfindung ihres Lebens empfing“ (E 14)<sup>4</sup>. Im *Goldenen Apfel* kommen dem Stallmeister „die eigenen leichtgefaßten Schultern und alle Gelenke seines Leibes so zum Bewußtsein, als wenn er mit nacktem Leib durch ein schönes Bad überaus leichten und doppelt tragenden Wassers dahinglitt“ (E 40). Die Lektüre von *Tausend und einer Nacht* vermittelt dem Dichter den Eindruck, wie wenn man, „in einem schönen Wasser badend, seine Schwere verliert, das Gefühl seines Leibes aber als ein genießendes, zauberisches, erst recht gewahr wird“ (P<sub>2</sub> 273). An anderen Stellen spricht Hofmannsthal von einer „beinahe körperlichen Beängstigung“ (E 34) und von „unerträglichem“ Empfinden (E 30), aber auch davon, daß der „Geist“ seine größte Kraft *corps à corps* mit dem Sinnlichen entfalte (A 40). Allein die häufige Wiederholung des Wortes ‚Glieder‘<sup>5</sup> in den Gedichten und in der Prosa weist auf eine Unmittelbarkeit des Körperlichen hin, die wir sonst nur bei Rilke gelegentlich finden. Im ‚Traum von großer Magie‘ zeigt sich deutlich, wie sehr Hofmannsthals Menschheitsempfinden mit seinem eigenen Körperempfinden in Beziehung steht:

„Er fühlte traumhaft aller Menschen Los,  
So wie er seine eignen Glieder fühlte.“ (G 21)

In seinem Aufsatz über Eugen Guglias Mitterwurzer-Monographie weist Hofmannsthal eindringlich auf diese unmittelbare Beziehung von Körper und Wort hin, die seine eigenen Aussagen kennzeichnet: „In seinem Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz Elementares, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes . . . reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes“ (P<sub>1</sub> 230). Und im Aufsatz *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) steht schon: „Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten

<sup>4</sup> An vielen Stellen im Werk des Dichters wird deutlich, wie entscheidend körperliches Empfinden wirkt: Vgl. u. a. E 14, 34, 43, 132, 140, G 200; P<sub>2</sub> 17, 89, 283; über die Beziehung Körper—Wort bes. P<sub>1</sub> 228—232.

<sup>5</sup> Z. B.: G 7, 16, 18, 21; P<sub>2</sub> 317; E 12, 159.

Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab“ (P<sub>1</sub> 10). Sinnliche Welt-erfassung — die über alle Organe des Körpers, nicht aber über das Auge geht — äußert sich auch darin, daß der Dichter das Wort ‚Duft‘ in einer ganz bestimmten Bedeutung und nicht immer für reines Organempfinden verwendet<sup>6</sup>. Die starke Sinnlichkeit und das wache Ichempfinden, die Hofmannsthals Dichtung bestimmen, dürfen aber nicht mit Eigendünkel, übersteigertem Selbstbewußtsein oder narzißhaftem Interesse für die eigene Person verwechselt werden. Die Dinge liegen vielmehr so: Vieles, was auf den Dichter einwirkt, löst nicht Gefühle aus, sondern Empfindungen, die im Biologisch-Vitalen wurzeln. Wenn er von ‚schweren Schatten‘ spricht, so meint er dabei nicht das ‚Gewicht‘ eines Schattens, sondern die Empfindung, die der Schatten in ihm auslöst. Er setzt das Eigenschaftswort sozusagen aus der eigenen Lebensmitte. Auf diese Weise aktualisiert der Dichter eine Seite, die im Eigenschaftswort, wie wir es heute gebrauchen, wohl angelegt ist, aber im alltäglichen Gebrauch nicht vorherrscht, jene nämlich, die auf den Aussagenden, den Dichter, und nicht auf jenen Teil des Satzes Bezug nimmt, zu dem das Eigenschaftswort grammatisch gehört. Es teilt nichts über die Qualität des Gegenstandes mit, dem es zugeordnet ist. Es tritt nicht einmal mit der Absicht auf, diesen zu schmücken. So ist es verständlich, daß die richtige Setzung des Eigenschaftswortes Hofmannsthal sehr wichtig war, daß er „das Wesen der Dichtung“ mit davon bestimmt sah, ob ein Eigenschaftswort tot- oder lebendgeboren war. Nicht in der Verwendung von Bildern und Metaphern, sondern in der Durchdringung des Werkes mit daseinsunmittelbaren Sprachelementen liegt die Ursache dafür, daß schöne, scheinbar unverbindliche Verse nicht nur unser ästhetisches, sondern auch unser menschliches Empfinden ansprechen, wenn wir ein Gedicht wie *Weltgeheimnis*, *Manche freilich* . . . und andere lesen.

<sup>6</sup> Vgl. E 34, 36, 38, 47, 66, 78, 85, 251; A 98; B<sub>1</sub> 336.

*Die ‚Wahrheit der Gebärde‘*

Aus unserer bisherigen Betrachtung ergibt sich zusammenfassend folgendes: Was die Begriffssprache und die magische Metaphorik nicht gestatten, an die Dinge unmittelbar heranzukommen, das erreicht der Dichter mit Hilfe von daseinsunmittelbaren Sprachelementen, wie z. B. ‚schwer‘ und ‚leicht‘. Ohne Bilder und Begriffe heranzuziehen, sagt er damit Entscheidendes über das Empfinden des eigenen Körpers und die Antwort seiner Sinne auf die Dinge der Welt aus. Dabei üben die Dinge eine gewisse Wirkung auf den Dichter aus, bezaubern ihn aber nicht. Es wird nur ein Kontakt hergestellt. Das Empfinden des Dichters baut auf einem Verhältnis auf, das man als ‚aus-Anlaß-von‘ oder ‚bei-Gelegenheit-von‘ bezeichnen könnte. Am greifbarsten kommt diese Beziehung Dichter-Welt darin zum Ausdruck, daß die sinngemäße Einheit von Eigenschaftswort und Hauptwort auseinanderfällt, daß sich das Eigenschaftswort selbständig macht. Es bleibt grammatisch untergeordnet, steht aber sinngemäß gleichwertig neben dem Hauptwort, ja übertrifft dieses an Gewicht und Aussage. Im Beispiel des „leichten und doppelt tragenden Wassers“ (E 40), wie in vielen anderen, entzieht es dem Hauptwort so viel von dessen Eigenschaften, daß dieses seiner eigentlichen Merkmale verlustig wird. Es ist daher kein Zufall, daß die oben erwähnten Eigenschaftswörter sehr häufig substantiviert auftreten: die Schwere, das Leichte, die Tiefe usw. In der Mehrzahl der Fälle erscheint die Aussagekraft des Eigenschaftswortes auf den Bereich des Psychischen eingeschränkt, d. h. es wird nur jene Seite seines Inhaltes aktualisiert, die eine Beziehung zum Aussagenden, zum Dichter selbst, herstellt und nicht jene andere, die etwas über den betreffenden Gegenstand mitteilen könnte.

Will man die aufgezeigte sprachliche Erscheinung stilistisch und historisch deuten, so wird man auf die Sprachbehandlung der Expressionisten gewiesen. Die roten Pferde von Franz Marc, die „rote Fröhlichkeit“ Stadlers, die „blaue Hand“ und „stumme Nähe“ (gemeint: die Nähe der stummen Häuser) bei Trakl liegen sprachlich auf derselben Ebene. Damit ergibt sich die überraschende Erkenntnis, daß im Jugendwerk Hofmansthals (das auf die Dichter des Expressionismus stark wirkte) schon das bestimmendste Element der expres-

sionistischen Sprache, das verselbständigte Eigenschaftswort, vorgebildet ist. Mit dieser Feststellung soll Hofmannsthal keineswegs zu einem Expressionisten gemacht werden. Die Erkenntnis sprachlicher Zusammenhänge zwischen der frühen Dichtung Hofmannsthals und jener des Expressionismus stützt aber die Auffassung, daß es sich bei den literarischen Bewegungen, die man allgemein als Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik und Expressionismus bezeichnet, nicht um eine Abfolge grundsätzlich verschiedener Stilformen handelt, sondern daß im Zeitraum von 1890 bis 1925 in verschiedenartigen Stilarten das Mißtrauen der realen Welt gegenüber ausgesprochen wird<sup>7</sup>. Vom Anfang an scheinen alle Möglichkeiten der Aussage, wenn auch nicht in gleich starkem Maße, angelegt gewesen zu sein.

Zusammen mit der Feststellung, daß entscheidende Elemente der expressionistischen Sprache im Werk des frühen Hofmannsthal vorgeformt wurden, ist es wichtig zu erkennen, daß sprachliche Erscheinungen gleicher und ähnlicher Art nicht in jeder Zeit und bei jedem Dichter dasselbe bedeuten: Erst im Zusammenhang mit anderen Erscheinungen können sie bündig gedeutet werden. Bei Hofmannsthal wie bei den Expressionisten weist die Verselbständigung des Eigenschaftswortes dem Hauptwort gegenüber auf das Verlangen hin, eigenes Gefühl und Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Während aber bei den Expressionisten das Ausdrucksverlangen bestimmend, ja fast absolut geworden ist und nicht nur das Eigenschaftswort, sondern auch das Bild und der Gegenstand selbst in den Dienst der Selbstaussage gestellt werden, besitzen die verselbständigten Eigenschaftswörter Hofmannsthals eine zweite, dem Ausdrucksverlangen entgegengesetzte Funktion. Die Bedeutung seiner unabhängigen Eigenschaftswörter erschöpft sich nicht darin, das Körper- und Daseinsempfinden des Dichters zu registrieren. Sie weisen dem Dichter zugleich den Weg zur „verborgenen Gebärde“, zum Wesen der Dinge.

Der Dichter faßt das Wort ‚Gebärde‘ im weitesten Sinne: Nicht allein als Pantomime, sondern zugleich als Ausdruck der biologisch-

<sup>7</sup> Vgl. Wolfdietrich Rasch: *Was ist Expressionismus?* In: *Akzente* 3, 1956, 368—376.

vitalen Mitte des Daseins, als Äußerung der gesamten Existenz: „The whole man must move at once“ (P<sub>2</sub> 286). Weder Begriffe noch Bilder vermögen anzudeuten, was Hofmannsthal mit dem immer wiederkehrenden Wort ‚Ganzheit‘ aussagen will. Von der Fülle des vitalen Lebens her, von der alle einzelnen Lebensäußerungen umfassenden und einschließenden Lebensgebärde her ist das Wort zu verstehen. Der Dichter weist gelegentlich auf die innigen Beziehungen zwischen der Gebärde der Dinge und dem Inneren des Dichters hin: „... ich weiß nicht welches Tiefste im Gehaben, das noch hinter den Gebärden ist: das Verhältnis zur Natur, daß ich es mit einem solchen dünnen Wort sage, das Verhältnis zum Leben... dies Wesentliche, dies Wirkliche hinter dem Alltäglichen, dies was die schlichten Handlungen des Tages aus dem Menschen her austreibt, wie es aus dem Baum sein Rauhes und sein Süßes hervortreibt, Rinde und Blatt und Apfel — dies... lag in mir, daß ich das Wirkliche an etwas in mir messen mußte...“ (P<sub>2</sub> 296). Wollte man mit der Kategorie der ‚Ganzheit‘ der Goethezeit an Hofmannsthals Vorstellung herangehen, so ginge man fehl. Weder im Sinne eines sich entwickelnden Organismus, der dem Rhythmus von Werden und Vergehen unterliegt, noch in jenem harmonischer Ausbildung aller im Menschen ruhenden Anlagen ist das Wort bei Hofmannsthal zu verstehen. Hofmannsthal sieht den Menschen ungoethisch, nicht im Hinblick auf die Möglichkeiten seines Werdens oder Erreichthabens, sondern in seinem biologisch-vitalen, nervösen Sosein. Erfassbar ist ihm das Einzeldasein nicht in dessen Haltung und Ausrichtung auf das Ideal, sondern allein in der Gebärde, die aus der Lebensmitte aufsteigt. Diese in die Gebärde geraffte Lebensmitte ist zugleich der Schlüssel zum Verständnis aller Lebensäußerungen. Die Lebensmitte, in der das Dasein verdichtet erscheint, ist durch Begriffe und Bilder nicht erfassbar und darstellbar. In der Gebärde wird „das Seelenhafte, das Stumme, das Tiefverborgene“ (B<sub>2</sub> 274) Gestalt. Worte wie ‚schwer‘ und ‚leicht‘ offenbaren nicht nur das Empfinden des Dichters, sondern enthüllen zugleich das Wesen des Ganzen, fassen es in eine, allerdings noch primitive Ordnung. Nirgends hat der Dichter schöner als in seinem Aufsatz ‚Über die Pantomime‘ (1911) das Beglückende der Gebärdensprache festgehalten, die Dinge auszusprechen vermag, denen gegenüber unsere Worte versagen: „... in

eine Haltung, eine rhythmische Wiederholung von Bewegungen einen Gemütszustand zusammenfassen, darin ein Verhältnis zu umgebenden Personen gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen, etwas an den Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden . . ." (P<sub>3</sub> 46). In der Gebärde stehe, meint Hofmannsthal, „wie nur je im Wortgedicht ein Unendliches vor uns“ (P<sub>3</sub> 49), denn eine „reine Gebärde ist wie ein reiner Gedanke, von dem auch das augenblickliche Geistreiche, das begrenzte Individuelle, das fratzenhaft Charakteristische abgestreift ist“ (P<sub>3</sub> 49). Ausdrücklich weist Hofmannsthal darauf hin, daß es nicht immer die Freiheit des Körpers sei, die in der Gebärde aufleuchte, sondern, ähnlich wie bei Goethe, eine Enthüllung des Seelischen jenseits der Worte. „Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise? Entläßt sie sich nicht hier wie in den Tönen, aber noch unmittelbarer, noch zusammengefaßter, der inneren Fülle? Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend. Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zu Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen“ (P<sub>3</sub> 50).

Nicht um Sprachgebärden geht es, sondern um eine Gebärdensprache höchster Vollkommenheit, die nur in begrenztem Maße eine Fixierung im Wort zuläßt. Im Laufe der Jahre scheint sich im Dichter die Gewißheit gefestigt zu haben, daß über Begriffe und Bilder kein Weg zum Wesen der Dinge und zum Ganzen des Menschen führe, daß es aber Worte gebe — daseinsunmittelbar nannten wir sie —, die nicht auf besondere und zufällige Eigenschaften hinweisen, sondern etwas von der Lebensgebärde vermitteln. Auf der Grundlage dieser daseinsunmittelbaren Sprache baut sich das auf, was wir Gebärdensprache nannten. Faßbar wird die Gebärde im augenblicklichen Zugriff: in der Episode, in der Anekdote, in der Szene. In Episoden Gebärdenhaftes, Daseinsunmittelbares aufleben zu lassen, heißt nun aber nicht, sie vom Leben, vom Fluß der Dinge zu isolieren und sie gering zu schätzen, wie das im Wort ‚Episode‘

anklingen mag. Wie sehr daseinsunmittelbare Eigenschaftswörter mit Gebärdenhaftem und Episodischem in enger Beziehung stehen, geht aus einer Notiz des Dichters aus dem Jahre 1894 hervor:

„Es ist in dem Buch<sup>8</sup>

der Stolz des Lebens (an der Felswand, oben die Wolken  
und Sterne, unten der Mann mit den Urtieren),  
die Trunkenheit des Lebens (das Bergabschreiten),  
die Schwere des Lebens (in der Gefangenschaft),  
das Trügerische des Lebens (Eintritt in die Stadt),  
das Kernlose des Lebens (Zusammentreffen der zwei Brüder),  
das Traurige des Lebens (Amgiad überlebend),  
das Große des Lebens (der alte Kaiser demütigt sich). (A 114)

Das geheime Zueinander, Füreinander, das in der Gebärde und Episode lebendig ist, kommt in diesen einfachen Anmerkungen des Dichters zum Ausdruck. Zugleich zeigt sich, daß Gebärden und Episoden nicht magisch sind. In ihrer Klarheit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit tragen sie alle Voraussetzungen in sich, Symbol werden zu können. Was Gebärde und Episode als geraffte Vergegenwärtigung einer Atmosphäre und eines Kolorits bedeuten, hat der Dichter selbst in einem Schreiben an Ernst Bernhard anlässlich einer Rundfrage zu formulieren versucht, in der er sich über die Konzeption seiner Werke, über deren Komposition und den Schaffensprozeß äußern sollte: „Ich glaube: mich reizt vag eine gewisse Vorstellung, Vorstellungsgruppe, vorgestellte Atmosphäre, die in ihrer Vagheit unendlich inhaltreich und auch gegen andere Vorstellungsgruppen ganz scharf abgegrenzt ist — aber sie selbst ist begrifflich gar nicht faßbar: sie selbst ist z. B. heroische Atmosphäre, patriarchalische Atmosphäre, bürgerlich-eingeschränkt-idyllische Atmosphäre — alle diese Bezeichnungen sind aber viel zu begriffsmäßig, zugleich zu eng und zu weit. Denn die Atmosphäre ist viel nebelhafter, ist nicht etwa Landschaft, nicht etwa Vision menschlicher Zustände, nicht etwa zeitlich-historisch gefärbt — sie enthält ein schwebendes Durcheinander aller dieser Elemente. — Andererseits ist sie viel bestimmter als alle diese Worte, ist ganz einheitlich von

<sup>8</sup> Gemeint ist die Geschichte vom Prinzen Amgiad und Assad in *Tausend und eine Nacht*.

einem bestimmten Duft durchsetzt, von einem bestimmten Lebensrhythmus beherrscht, sie ist eine Möglichkeit ganz bestimmter Gestaltungen, die miteinander ganz bestimmte Rhythmen bilden können und keine ändern — dann tritt, oft nach Tagen oder Wochen, aus dieser Atmosphäre ein Einzelnes heraus, wie die Fichte am Bergeshang, wenn der Morgennebel sich klärt: dieses Einzelne ist dann eine Gestalt mit bestimmter Gebärde, ein Ton (Ton eines Monologs, Ton einer Unterredung, einer Massenszene) oder eine ganz kleine Anekdote, mit deutlich scharfgesehenen Details. — Diese präzise Vision läßt sich dann verstehen. Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt. Dann verzweigt sich das Begriffliche, formt den Stoff in seinen Teilen, und aus jener vagen schwelenden Atmosphäre, in die der Gedanke immer wieder taucht, holt er sich seine ihn völlig umhüllende Metaphorik, worunter ich Gestalten, Hintergründe, Rede und Gegenrede und alles verstehe“ (B<sub>1</sub> 336—337).

In diesem Selbstdeutungsversuch Hofmannsthals ist alles da, was uns in der vorliegenden Studie beschäftigt: die Ohnmacht der Begriffssprache dem Wesentlichen gegenüber; die „umhüllende Metaphorik“, die aus einem Stimmungs- und Atmosphärengrund schafft, aber Letztes nicht auszusagen vermag; das Rhythmische, das allem Lebendigen zugrunde liegt; das Gebärdenhafte, das aus Dingen und Menschen spricht; und die symbolhafte Aussageweise, vorwiegend dort, wo Gebärden, Episoden und Anekdoten visionenhaft erstehen.

Dies scheint dem Dichter zu immer stärkerer Gewißheit geworden zu sein: Die daseinsunmittelbare Sprache und die Gebärdensprache beinhalten einen höheren Grad von Wahrheit als die magisch-metaphorische Bildsprache, die im frühen Werk Hofmannsthals vorherrscht. Diese Erkenntnis führte Wolfgang Kayser dazu, in seinem Buch *Die Wahrheit der Dichter* von der „Wahrheit der Gebärde“ im Werk von Hugo von Hofmannsthals zu sprechen<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Wolfgang Kayser: *Die Wahrheit der Dichter* Hamburg 1959, S. 45 (Rowohlt deutsche Enzyklopädie 87).