

Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal

Am Anfang allen literarischen Sprechens steht eine Schwellenerfahrung: der Schritt aus der erlebten Welt, dem vorsprachlichen Ereignis, aber auch dem abgenutzten Alltagsdiskurs in den Raum des Textes, der zunächst ein Raum des Schweigens ist. Es scheint, als gewinne, je weiter der Prozeß der Moderne voranschreitet, diese Schwellenerfahrung zunehmend an Intensität und als wüchsen parallel hierzu die Schwierigkeiten auf seiten des Autors, den Raum des Schweigens mit der Sprache seines Textes zu füllen. Die Erfahrung der Schwelle kann so stark werden, daß der Schritt in den Text die Qualität eines mystischen Durchbruchserlebnisses gewinnt, so etwa bei Peter Handke: »da ist noch jedesmal neu und vielleicht sogar gesteigert, eine Schwelle zu überwinden, von der ich glaube, daß sie eine verbotene Pforte ist – nicht ›glaube‹, sondern von der ich *empfinde*. Was ich mir eigentlich nicht erklären kann.«¹ Wenn Handke im Fortgang des großen Gesprächs mit Herbert Gamber dennoch einen Eindruck von der Anstrengung zu vermitteln versucht, die die Öffnung der »verbotene[n] Pforte« bereitet, so gelingt ihm dies nur mit Hilfe eines Verweises auf eine Ur-Szene der literarischen Moderne, und dabei gerät er, als wolle er die Authentizität seiner literarischen Reminiszenz beglaubigen, in solche Ausdrucksnot, als sei sein Fall, in Kürze, dieser, es sei ihm völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über das Gemeinte zusammenhängend zu denken oder zu sprechen:

Es ist ein bißchen, was ich nie so recht verstanden hab, diese Lord Chandos-Geschichte. Die hab ich nie so als Philosophie und als Haltung, aber in der Praxis ... also daß die Worte so vom Papier fallen, so ist mein ... also daß ich mit der Schreibmaschine ... das kommt zwar hin, aber die Lettern, die fallen eigentlich runter, die kommen nicht rein, die prägen sich

¹ Peter Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch*, geführt von Herbert Gamber. Zürich 1987, S. 178f.

nicht ein; ich kann noch so draufklopfen, also noch so von dem Wort überzeugt sein oder von dem Wortzusammenhang. So ist der Anfang.²

Vielleicht wird in der syntaktischen Konfusion und in der tastenden Semantik dieser Beschreibung einer dichterischen Schwellenerfahrung mehr von dem, was Philipp Lord Chandos bewegte, erahnbar als in manchem germanistischen Kommentar. Allerdings wird sich im Falle Handkes kein moderner Francis Bacon finden, der ihm ein auch nur »zweijähriges Stillschweigen« (GW E, 461) vorwerfen könnte. Dies wirft die Frage auf, welche Motivation und damit auch Kraft es ist, die den Dichter, dem die Worte entgleiten und zerfallen, trotz einer stetig wachsenden Bedrohlichkeit der Schwelle immer aufs neue unter größter Anstrengung jene ästhetische Grenze zum Text überwinden läßt, an der nahezu ein Jahrhundert zuvor sein imaginärer Vorgänger für alle Zeit innegehalten hatte. Handke gibt hierauf eine klare Antwort: Es ist die »Angst vor der Sprachlosigkeit«, die ihn zur Überwindung der Schwelle zwingt, wobei er die Sprachlosigkeit zu den »schlimmsten Erfahrungen« zählt, die einem Menschen widerfahren können, denn sie mündet in den »Autismus«, in die psycho-soziale Destruktion. Erläuternd fügt er hinzu: »Es ist nicht das Schweigen; die Sprachlosigkeit ist nicht dieses schöne Schweigen, das man ja sich wünscht zu haben und zu erzeugen mit dem Schreiben.«³ Die Unterscheidung, die Handke hier trifft, ist von fundamentaler Bedeutung: Sie besagt nichts Geringeres, als daß das literarische Schweigen als höchstes Ziel dichterischer Rede gerade nicht das Ergebnis der Sprachkrise, des Sprachzerfalls oder gar des Sprachverlusts sein kann, sondern sicherste Verfügung über die Sprache voraussetzt; das Schweigen ist der positive Gegenpol zur Negativität des Sprachverlusts – denn schweigen kann nur, wer über die Sprache verfügt, wer sie verloren hat, ist hingegen stumm. Aus »Angst vor der Sprachlosigkeit« überwindet der Autor die Schwelle zum Text, innerhalb dessen er, als äußerste Sublimationsform dichterischer Rede, jenes Schweigen erzeugt, das ihm höchstes Zeichen für den Besitz der Sprache ist.

So freilich hatte Lord Chandos es nicht gemeint. Sein Schweigen als Dichter – und nur als Dichter schweigt er ja, sonst wird er allenfalls »etwas wortkarger« (GW E, 470) – ist im Gegenteil das Ergebnis der

² Ebd., S. 180.

³ Ebd., S. 180f.

Erfahrung des Sprachzerfalls, der Unmöglichkeit, in einer allgemein verbindlichen Sprache sich mitzuteilen; unter diesen Bedingungen hätte ihn der Gedanke an ein Schweigen als sublimale Ausdrucksform dichterischen Sprechens luxuriös, ja vielleicht sogar als Verstoß gegen den »Anstand« anmuten müssen.⁴ Dennoch ist auch sein Brief von der bei Handke anklingenden Einsicht geprägt, das Schweigen in der Dichtung sei Ausdruck höchster sprachlicher Souveränität: in jenem oft beobachteten Widerspruch, daß an keiner Stelle der deutschen Literatur die Notwendigkeit des Schweigens aus Sprachverlust so sprachgewaltig begründet werde wie in Hofmannsthals Chandos-Brief. Dieser Widerspruch legt die schreibpsychologische Vermutung nahe, der Dichter habe hier tatsächlich aus Furcht vor der Sprachlosigkeit die Schwelle zum Text überschritten, innerhalb dessen er diese Furcht durch deren Fiktionalisierung bewältigt, sich dabei seiner sprachlichen Souveränität versichert und gerade deshalb den Text in jenes Schweigen münden lassen kann, das nun nicht mehr das seine, sondern dasjenige einer fiktiven Gestalt ist. Das poetisch dargestellte Schweigen, das Schweigen als Form dichterischen Ausdrucks, setzt jedenfalls sprachliche Souveränität voraus, wie an Schlüsseltexten der literarischen Moderne, von Paul Celans »Argumentum e silentio«, dem Versuch, im »erschwiegenen Wort« auch noch das Unsagbare, das ganz Andere, zur Sprache zu bringen,⁵ oder dem »gebetscharfen Messer / meines / Schweigens« der »Niemandrose«⁶ bis hin zu Samuel Becketts Dramaturgie am Rande des Schweigens zu zeigen wäre. In seiner paradoxen Konstitution zeigt der »Brief«, daß das Schweigen nur unter der Bedingung der Sprachbeherrschung seine kommunikative Funktion entfaltet und *Ausdruck* wird, und gerade dies verleiht ihm den Rang eines Schlüsseltextes für die Poetik des Schweigens in der literarischen Moderne. Eben diese Paradoxie ist es, die den Autor des »Briefs«, nachdem er dessen fiktiven

⁴ So in »Ad me ipsum« über den Chandos-Brief: »Der Anstand des Schweigens als Resultat.« (GW RA III, 601)

⁵ Paul Celan, Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1983, S. 138.

⁶ Ebd., S. 237 (»rauscht der Brunnen«). Zum Thema des Schweigens bei Celan vgl. Otto Lorenz, Schweigen in der Dichtung. Hölderlin, Rilke, Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen. Göttingen 1989. Zu Celans Sprachverständnis vgl. die Beiträge von Beda Allemann, Jean Bollack und Renate Böschstein-Schäfer in: Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan-Symposium. Ed. by Amy D. Colin. Berlin/New York 1987.

Verfasser in sein erdichtetes Schweigen entlassen hat, in der Konsequenz einer so erscribenen Bestätigung seiner sprachlichen Souveränität weiterschreiben läßt. »Das Untier ›Sprachlosigkeit‹ war einem Schweigen gewichen.« So heißt es in Handkes »Versuch über den geglückten Tag«.⁷

Daß nun freilich auch Hofmannsthal nach dem Chandos-Brief nicht so weiterschreibt wie bisher, zeigt gerade das Thema des Schweigens in seinem Werk.⁸ In Hofmannsthals Dichtungen herrscht eine große Ökonomie des Schweigens. Er läßt seine Figuren selten schweigen, und wenn, dann nur auf eine Weise, die Goethe wohl »bedeutend« genannt hätte. Spontan dürfte den Hofmannsthal-Lesern als Beispiel für ein solcherart bedeutendes Schweigen neben dem Chandos-Brief vor allem »Der Schwierige« einfallen. Daß dennoch gerade dieses Stück für eine Poetik des Schweigens weniger wichtig ist, als man gemeinhin annimmt, darüber wird später noch ein Wort zu sagen sein.

Ich nehme an dieser Stelle ein Ergebnis vorweg: Wer der Sprache des Schweigens in Hofmannsthals Werk nachgeht, wird finden, daß dessen ausdrucksstärkste Momente überwiegend in jener Werkphase liegen, die dem Augenblick, in dem der Dichter Lord Chandos ins Schweigen zurücktreten läßt, vorausgeht, und weniger in den Werken, die dem Chandos-Brief folgen. Man hätte es umgekehrt erwartet: daß also das Bewußtsein einer Notwendigkeit des Schweigens, das den jungen Lord bestimmt, sich den auf den »Brief« folgenden Werken dergestalt mitgeteilt hätte, daß in signifikanten Szenen des Schweigens die Chandos-Erfahrung der Sprachsepsis, ja des Sprachverlusts immer wieder aufgerufen und beständig wachgehalten würde. Gerade dies aber ist nicht der Fall. Das Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 in Hofmannsthals Werk deutlich zurück. Christiaan L. Hart Nibbrig hat

⁷ Peter Handke, Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum. Frankfurt a. M. 1991, S. 25. – Zur fortdauernden Aktualität des Chandos-Briefs für die poetologische Reflexion vgl. jetzt auch Botho Strauß, Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München/Wien 1992, S. 117.

⁸ So häufig die Sprachproblematik bei Hofmannsthal behandelt wurde, so gering blieb doch die Beachtung, die das Thema des Schweigens in seinem Werk gefunden hat. Die einschlägige Literatur zum Thema Hofmannsthal und die Sprache bei Hans-Albrecht Koch, Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1989 (Erträge der Forschung. Bd. 265), S. 131–134.

das Schweigen den »Schatten literarischer Rede« genannt;⁹ nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk. Es soll mir in den folgenden Bemerkungen vor allem darum gehen, eine Erklärung hierfür zu finden.

In Hofmannsthals Frühwerk wird das Schweigen auf vielfältige Weise thematisiert und gestaltet, und nicht jede davon ist originell oder auch nur charakteristisch für den Dichter. So ruft die Lyrik immer wieder das Schweigen als Stimmungselement in neuromantischen Seelenlandschaften auf: Der Wind in »Vorfrühling« »flog mit Schweigen / Durch flüsternde Zimmer« (GW GD I, 17); »Großer Garten liegt erschlossen, / Weite schweigende Terrassen«, so beginnt das Gedicht »Besitz« (GW GD I, 157).

Der narzißtische Selbstbezug der märchenhaften Schönheit Gülnares offenbart sich vor allem in ihrem Schweigen, wie Hofmannsthal in einer von Redundanz nicht freien prunkvollen Synästhesie aufklingen läßt:

Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen
Schlingt sich lautlos, schönheittrunken um dein Träumen und dein
Schweigen. (GW GD I, 96)

Stellen wie diese sind nicht selten in der Lyrik des Fin de siècle, in der das Schweigen oft nur ein Erlesenheitsmotiv unter vielen anderen ist oder vielleicht auch für die Existenz eines Geheimnisses einzustehen hat, wo unter Umständen gar keines ist.

Daneben finden sich Verse, in denen das poetische Ich sein eigenes Schweigen thematisiert, etwa in dem Trauergedicht »Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller« (1899), das mit den Worten ausklingt:

Und mich läßt schweigen, denn hier ist die Grenze,
Wo Ehrfurcht mir das Wort im Mund zerbricht. (GW GD I, 75)

Das hier beschworene Schweigen freilich ist, im Kontext der Künstlerpanegyrik, kaum mehr als der Unsagbarkeitstopos – und damit Rhetorik: Rhetorik von jener Art, die Chandos »gut [...] für Frauen oder für das Haus der Gemeinen« genannt hätte (GW E, 462). Dieses rhetorische

⁹ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a. M. 1981; vgl. dort zu Hofmannsthals Chandos-Brief und zum »Schwierigen« S. 154–163.

Schweigen begegnet des öfteren in Hofmannsthals früher Lyrik. Die »Verse, auf eine Banknote geschrieben« (1890) etwa setzen so ein:

Was ihr so Stimmung nennt, das kenn ich nicht
Und schweige still, wenn einer davon spricht. (GW GD I, 94)

Aus diesem Schweigen aber, mit dem das poetische Ich eine Trivialform dichterischer Inspiration bedenkt, erwächst im folgenden ein breiter Redestrom über authentische Weisen dichterischer Begeisterung, der am Ende sogar über das seinem Zweck entfremdete Wertpapier hinaus-schießt: unvollendet abbricht und damit, recht besehen, wieder ins Schweigen mündet. Das eingangs imaginierte Schweigen, das nur zitiert wird, um sogleich gebrochen zu werden, dient also ausschließlich der authentizitätssteigernden Beglaubigung der eigenen Rede: ist rhetorisches Schweigen. Daß eine solche Rhetorik des Schweigens von einem Dichter eingesetzt wird, der sich seiner poetischen Mittel noch nicht völlig sicher ist, wird besonders deutlich bei dem im Folgejahr entstandenen Gedicht »Sünde des Lebens«, dessen Eingangssequenz wiederum auf einer polaren Gegensatzbildung aufgebaut ist: Dort sind all die anderen, die sich »jauchzend« und »gedankenlos« im Lebensreigen drehen, und hier steht das ausgegrenzte poetische Ich, das den »Frevel des Lebens geschaut«:

Ich muß schweigen,
Kann mich nicht freuen,
Mir ist so angst... (GW GD I, 102)

Mit dieser effektsicheren rhetorischen Kontrastierung verleiht das Dichter-Ich seinem Schweigen solches Gewicht, daß es nach einer ausführlichen Begründung verlangt – einer Motivation seines Schweigens, die dem Dichter im weiteren Textverlauf derart extensiv gerät, daß, eigentümlich genug, der Satz »Ich muß schweigen« am Beginn seines längsten Gedichtes überhaupt steht. Es ist gerade die Rhetorik des Schweigens, die der ästhetischen Beglaubigung poetischer Rede dienen sollte, die das Gedicht ästhetisch nur wenig glaubwürdig erscheinen läßt.

Ihre Größe aber beweist Hofmannsthals Lyrik dort, wo über das Schweigen nicht mehr gesprochen oder es gar rhetorisch funktionalisiert, sondern wo es gestaltet wird. Auf unvergleichliche Weise geschieht dies etwa in dem Sonett »Die Beiden« (1895), wo im stummen Augenblick und in der schweigenden Gebärde das Seelendrama zweier Lie-

bender Ausdruck wird. Ohne daß auch nur ein Wort fiel und ohne daß noch ausgesprochen werden müßte, daß kein Wort mehr fällt, wird doch sprachlos alles Wesentliche zur Sprache gebracht: Die Seelenregung wird Bewegung, das Innere tritt nach außen, wird Ausdruck:

Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand
Und dunkler Wein am Boden rollte. (GW GD I, 27)

Es gibt viele solcher Stellen im Frühwerk Hofmannsthals – eine davon ist etwa der »Augenblick stummer Insubordination« des Wachtmeisters Anton Lerch, in dem sich »die ganze lautlos um sich greifende Gefährlichkeit kritischer Situationen zusammenzudrängen schien« (GW E, 131), also in einem namenlosen Schweigen Ausdruck wird –, und alle diese Stellen beweisen die Richtigkeit dessen, was bei Handke anklang: daß die dichtesten Augenblicke des Schweigens im poetischen Text dort entstehen, wo der Dichter mit solcher Sicherheit über alle sprachlichen Mittel verfügt, daß er das Wagnis eingehen kann, gleichsam an den Rändern der Sprache seinem Text künstlerische Ausdrucksformen hinzuzugewinnen, die das sprachliche Repertoire übersteigen. Erst hier beginnt das Schweigen zu sprechen: wird Mitteilung dessen, was jenseits der Sprache liegt und deshalb nur dadurch mitgeteilt werden kann, daß geschwiegen wird. Der Triumph des Textes liegt dann darin, daß die sprachlose Mitteilung desjenigen, was sich sprachlicher Mitteilung entzieht, in Form eines Schweigens geschieht, das selbst wieder literarisch dargestellt, also Sprache ist, was den Text dann auch das noch mitteilen läßt, wovon er selbst behauptet, daß es nicht mitgeteilt werden kann.

Die Seele les ich aus dem stummen Blick,
Und zu mir spricht die Stirn, die schweigend bleiche. (GW GD I, 91)

Diese Verse aus dem Ghazel »Für mich ...« beschreiben gleichsam in der Abbréviatur die Grundfigur dieses poetischen Verfahrens: Das Geheimnis einer Seele, die sich nur stumm, im Schweigen, mitteilen kann, wird dadurch ausgesprochen, daß der Dichter deren Schweigen Sprache werden läßt. Das Schweigen wird hier zur *tour de force* der Sprache. Wer aber poetisch so verfährt, beweist ein Vertrauen in die Kraft der Sprache, wie es Lord Chandos allenfalls in den frühen »Tagen schöner Begeisterung« (GW E, 462) aufgebracht haben dürfte.

Was nun aber ist es, das, wenn es nicht in der poetischen Sprache des Schweigens zum Ausdruck gelangen würde, stumm bleiben müßte? Um dies zu beantworten, möchte ich hier einige signifikante Szenen dargestellten Schweigens in Hofmannsthals Frühwerk etwas genauer betrachten. Besonders in zwei seiner lyrischen Dramen entfaltet Hofmannsthal mit staunenswerter Virtuosität eine Dramaturgie des Schweigens: in der »Frau im Fenster« und im »Weißen Fächer«, beide 1897 entstanden. Das dramaturgische Schweigen gehört zu den konventionellen Mitteln des Theaters: Der Stand des seelendramatischen Prozesses zwischen den Protagonisten, die Art, wie sie einander verstehen oder auch wie sehr sie einander mißverstehen, der Grad ihrer Involviertheit in das aktuelle Bühnengeschehen: all dies läßt sich mit Hilfe einer Dramaturgie des Schweigens veranschaulichen, die zugleich spannungssteigernde, aber auch komödiantische Effekte realisieren kann. Doch besitzt in Hofmannsthals lyrischen Dramen das Schweigen durchaus nicht nur eine dramaturgische Funktion, wie ich im folgenden am »Weißen Fächer« zeigen will.¹⁰ Dem subtil ausbalancierten Zwischenspiel hat Hofmannsthal eine Symmetrieachse mit dem Bericht Mirandas über das Sterben ihres Mannes eingezeichnet. Ihre Erzählung wird umrahmt von zwei spiegelbildlich konzipierten Szenen des Schweigens, wobei vor ihrem Bericht Fortunio, nachher aber Miranda schweigt. Miranda eröffnet diesen Dialog des Schweigens, indem sie daran erinnert, daß früher, bevor die beiden sich an ihre nun toten Ehegatten banden, zwischen ihnen »etwas unsäglich Unbestimmtes, Schwebendes« gewesen sei. In dem Schweigen nun zunächst Fortunios, dann Mirandas gelangt zum Ausdruck, daß dies Unsagbare, dies »unsäglich Unbestimmte« noch immer zwischen ihnen ist:

Miranda [nach einer Pause] Es ist töricht, auf vergangene Dinge zurückzukommen, nicht wahr?

Fortunio schweigt.

Miranda Verzeih, es war sehr ungeschickt von mir und überflüssig. Du kannst versichert sein, daß ich in allen diesen Jahren an diese Dinge nicht gedacht habe.

¹⁰ In Peter Szondis schönen Interpretationen des »Weißen Fächer«, die sich vorwiegend auf die Treue-Thematik konzentrieren, wird diese Dramaturgie des Schweigens übergangen; Peter Szondi, Hofmannsthals »Weißer Fächer«. In: Ders., Schriften II. Frankfurt a. M. 1978, S. 257–265; Ders., Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 294–303.

Fortunio schweigt.

Miranda Es scheint, daß wir uns nicht viel zu sagen haben. Und es wird spät.
Leb wohl, Fortunio.

Will gehen.

Fortunio Miranda, was war dein Mann für ein Mensch?

Miranda sieht ihn groß an. (GW GD I, 465)

Mit diesem großen stummen Blick, den Miranda auf Fortunio wirft, setzt ihr Bericht über das Sterben ihres Mannes ein, der selbst wieder in einem Augenblick des Schweigens kulminiert. In Mirandas stummem Blick dämmert die Ahnung auf, daß die beiden sich eben doch noch »viel zu sagen haben«, und genau dies hatte Fortunio ihr bereits in seinem Schweigen mitgeteilt, das ja nur darauf wartete, gebrochen zu werden. – Und analog hierzu sondiert nach Mirandas Bericht Fortunio in ihr Schweigen hinein, wieviel sie ihm noch zu sagen hätte. Zunächst schweigen beide, dann fragt

Fortunio nach einer Pause Und jetzt bist du völlig allein?

Miranda schweigt, sieht ihn zerstreut an.

Fortunio Du mußt dich sehr verändert haben, daß du das erträgst.

Miranda schweigt. (GW GD I, 467)

Gewiß könnte man versuchen, den Inhalt dieses Schweigens sprachlich nachzuzeichnen, und würde dabei doch das Eigentliche verfehlen: eben jenes »unsäglich Unbestimmte«, das zwischen den beiden schwebt und nur unausgesprochen, schweigend, sich mitteilen kann. Denn nicht in dem, was gesagt wird, sondern in ihrem Schweigen entfaltet sich jenes Unnennbare und Unbestimmte, an dem die beiden irgendwo jenseits der ästhetischen Grenze des Zwischenspiels erkennen werden, daß sie füreinander bestimmt sind.

Und doch liegt in dem Schweigen Mirandas und Fortunios noch sehr viel mehr als jenes »unsäglich Unbestimmte« und deshalb sprachlich Unbestimmbare, in dem das Füreinanderbestimmtsein allenfalls als der Schatten einer Möglichkeit schwebt. Denn seine eigentliche Tiefe und damit die Kraft des Ausdrucks gewinnt ihr Schweigen erst dadurch, daß es die Erzählung Mirandas vom Sterben ihres Mannes umrahmt. Den Kern dieser Szene aber – und damit des gesamten Stückes – bildet ein Schweigen – das Schweigen des Sterbenden, der in einen »unbeschreiblich schüchternen Blick« und »eine ganz kleine Handbewegung« »alles« legt, »was er sagen wollte« (GW GD I, 466): wie nichtig die meisten Dinge

des Lebens angesichts der Erfahrung des Sterbens werden. Entscheidend ist nun aber, daß sich Miranda in diesem Augenblick des Schweigens noch sehr viel mehr mitteilt: etwas, das über die Gestalt des Sterbenden und dasjenige, was er mitteilen möchte, hinausweist und sonst stumm bleibt: »Ich fühlte in diesem Augenblick, da dieser Blick auf mir ruhte, die entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit. Ich kann es dir nicht anders sagen.« (GW GD I, 466) Mit dieser Unsagbarkeitsbeteuerung hat Miranda schon den Kern ihrer Erfahrung bezeichnet: deren Vorsprachlichkeit. Die »entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit«, von der hier die Rede geht, ist vorsprachlich, sie vermittelt sich allein im Schweigen. Und umgekehrt: die Voraussetzung für eine unverstellte Wirklichkeitserfahrung von der hier beschriebenen Intensität und damit für äußerste Lebensnähe bildet das Schweigen. In ihrer »entsetzliche[n] Gewalt« teilt sich die Wirklichkeit nur im Schweigen mit; die Sprache des Lebens ist stumm, oder, wie es in dem 1893 entstandenen Gedicht »Bild spricht« heißt: »Das Leben ist halt einmal stumm.« (GW GD I, 161) Das klingt vorerst banal, aber, um Mirandas Worte zu wiederholen: »Ich kann es dir nicht anders sagen.« Im Schweigen teilt sich das Leben in einer Ungebrochenheit und Unverstelltheit mit, die die Möglichkeiten der Sprache nicht nur übersteigt, sondern die durch die Sprache geradezu zugedeckt wird. In den Augenblicken des Schweigens – und nur in ihnen – erschließt sich das Leben unmittelbar, unverzerrt durch die vermittelnde Instanz menschlicher Rede: Sprachlos – und nicht im generalisierenden Medium der Sprache – wird die »Gewalt der Wirklichkeit« erfahrbar. Es liegt auf der Hand, daß nach dieser Form sprachloser Wirklichkeitserfahrung im Schweigen jede Form sprachlicher Mitteilung banal wirken muß, was Hofmannsthal zusätzlich dadurch hervorhebt, daß er Fortunio auf Mirandas Bericht mit einem Satz von geradezu atemberaubender Banalität reagieren läßt: »Arme, du hast viel gelitten«, aber auch durch Mirandas Erinnerung, daß sie den Bann, den im Schweigen »die entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit« auf sie ausgeübt hat, nur durch inhaltsleere sprachliche Mitteilung habe brechen können: »Ich murmelte irgend etwas, ich weiß nicht was.« (GW GD I, 467)

Von dieser Kernszene des Schweigens aus gewinnen aber die sie umrahmenden Augenblicke des Schweigens ihre tiefere Dimension. Denn in ihrem Schweigen entfernen sich Fortunio und Miranda, zwischen denen sich das »unsäglich Unbestimmte« schwebend zu

entfalten beginnt, zugleich aus der aktuellen Gesprächssituation in die Gegenwart der Toten, so daß sich auch in ihrem Schweigen jene Erfahrung der »entsetzliche[n] Gewalt der Wirklichkeit« mitteilt, die beiden beim Tod ihrer Gatten zuteil geworden war. Beides wird in ihrem Schweigen Ausdruck: die dunkle Grundierung der Todeserfahrung wie das kaum merkliche Fortspinnen der Lebensbezüge. Beides ist aber in ihrem Schweigen auch unlöslich miteinander verbunden: die Erfahrung des Lebens mit der des Todes. Gerade dadurch aber, durch dies für den jungen Hofmannsthal konstitutive Ineinander von Lebenserfahrung und Todesbewußtsein, wird in seinem kleinen Stück ihr Schweigen, ohne daß seine Gestalten es ahnten, zur unverzerrten, weil stummen Sprache des Lebens selbst.

In einer Aufzeichnung, die vermutlich dem Entstehungsjahr des »Weißen Fächers« entstammt, heißt es: »Ein gutes Kunstwerk muß in seinem Innern die tiefe Stille des Tempels haben, in der die Geheimnisse des Lebens sich offenbaren [...].« (GW RA III, 426) Tatsächlich offenbaren sich die »Geheimnisse des Lebens« im »Weißen Fächer« im eben beschriebenen Sinne in den Augenblicken der »tiefen Stille« des Schweigens, die das kleine Stück rhythmisieren. In ihnen wird Mirandas zentrale Erfahrung der Gewalt des Wirklichen gespiegelt und variiert, ohne daß noch einmal ausgesprochen werden müßte, was es mit dieser Erfahrung, die im Schweigen gewonnen wird, auf sich hat. In dem Gespräch, das die lebenskluge Großmutter mit den in ihre erfahrungsferne Altersweisheit versunkenen jungen Männern Livio und Fortunio führt, tritt, während sie die Vögel füttert, eine Pause, ein Schweigen, ein, in das plötzlich ein schwaches Geräusch dringt, das die Vögel fortflattern läßt. »Habt ihrs gehört?«, so fragt die Alte.

Livio Es war wie das Weinen eines kleinen Kindes.

Fortunio Es muß ein Vogel gewesen sein.

Großmutter Ein Vogel! So hast du das noch nie in deinem Leben gehört? Ein junges Kaninchen wars, das von einem Wiesel gefangen wird. (GW GD I, 461)

Was im Schweigen zu hören war, hätte die Großmutter, wenn sie nicht über einen realitätstüchtigen Sinn fürs Konkrete verfügte, auch die »entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit« nennen können, nur daß hier eben kein Mensch, sondern ein kleines Tier stirbt. Auch hier steigen die Geheimnisse des Lebens, die das Geheimnis des Todes einschließen, aus

der Stille, dem Schweigen, auf, nicht aus den vor Altersschwäche ächzenden Dialogen der jungen Männer.

Die eben zitierte Szene aus dem »Weißen Fächer« hat Hofmannsthal variiert und künstlerisch ausgefaltet in dem im gleichen Jahr entstandenen Gedicht »Der Jüngling und die Spinne«. Ein Jüngling, der sich geliebt weiß, spricht in einem traumverloren-trunkenen Monolog seine Empfindung aus, nun im Besitz des großen, des schönen Lebens zu sein, und entfernt sich doch, im Rausch der Sprache, immer weiter von der Wirklichkeit. Dann tritt er, ergriffen vom Gefühl der Alleinheit mit dem Leben, schweigend ans Fenster und erfährt nun, wovon er sich redend immer stärker losgelöst hatte: das Leben.

Indem tritt unter seinen Augen aus dem Dunkel eines Blattes eine große Spinne mit laufenden Schritten hervor und umklammert den Leib eines kleinen Tieres. Es gibt in der Stille der Nacht einen äußerst leisen, aber kläglichen Laut, und man meint die Bewegungen der heftig umklammernden Glieder zu hören. (GW GD I, 49)

Hier wiederholt sich die schon bekannte Figur: Die Erfahrung der furchtbaren Gewalt der Wirklichkeit setzt das Schweigen voraus, in dem das Leben unmittelbar, ungemildert durch menschliche Rede, spricht. »Nichts ist verborgener als die Dinge, die wir beständig im Munde führen«, so heißt es im »Buch der Freunde« (GW RA III, 237), eine Einsicht, die das Gedicht darin künstlerisch Gestalt werden läßt, daß das Leben, von dem der Jüngling beständig spricht, sich ihm erst offenbart, als er schweigt. Die nur im Medium der Sprache aufleuchtende Phantasmagorie des schönen Lebens zerbricht, als der Jüngling die stumme Sprache des Lebens, die immer auch von der »häßlichen Gewalt« und vom »Tod« spricht, im nächtlichen Schweigen vernimmt und dabei lernt, daß nicht er, im Medium der Sprache, die Wirklichkeit besitzt, sondern: »Die Welt besitzt sich selber [...]« (GW GD I, 49) – und deshalb spricht sie auch eine eigene Sprache, die nicht die des Menschen ist, sondern sich nur dort mitteilt, wo ein Schweigen eingetreten ist. Die Augenblicke des Schweigens in Hofmannsthals Frühwerk sind immer die Augenblicke der größten Lebensnähe: einer stummen Epiphanie der Geheimnisse des Lebens, die Geheimnisse deshalb bleiben müssen, weil sie vorsprachlich sind und deshalb auch von dem nicht mitgeteilt werden können, der sie im Schweigen erfahren hat. Und man geht wohl nicht fehl, wenn man in diesen inselartig aus dem Redestrom aufsteigenden

Zonen des Schweigens, in denen sich das Leben offenbart, die lebensphilosophische Säkularisierung einer mystischen Denkfigur erblickt: Wie sich dem Gläubigen Gott nur im Schweigen offenbart, so kann er seine Gotteserfahrung, die mit der Einsicht in die Unaussprechlichkeit Gottes einhergeht, nur im Schweigen mitteilen.¹¹ Hier wie dort indiziert das Schweigen Mangel und Fülle zugleich: beim Gläubigen die Fülle an Gotteserfahrung und das Versagen eines anthropomorph geprägten Redens von Gott, bei Hofmannsthal die Intensität unmittelbarer Wirklichkeitserfahrung und die Unangemessenheit menschlicher Sprache gegenüber den in diesen Augenblicken erfahrenen Geheimnissen des Lebens.

Hierfür noch ein letztes Beispiel aus dem Frühwerk: Im »Tod des Tizian« entwirft Hofmannsthal eine Szene des Schweigens, die von Ausdruck so gefüllt ist, daß sie äußerste Prägnanz gewinnt. In dem »Bruchstück« spielt das Motiv des Schweigens eine zentrale Rolle, dies auf dreifacher Ebene. Da ist zunächst ein Schweigen, das Ausdruck der Gegenwart des Todes ist. Das Stück beginnt mit der Bühnenanweisung: »Alle schweigen« (GW GD I, 248); aus diesem Schweigen der Schüler Tizians, in das sie während des Dialogs immer wieder zurücksinken, spricht die Erwartung des Todes, ja ihr Schweigen antizipiert dramaturgisch den Tod. Auf der anderen Seite aber spricht aus dem Schweigen die stumme Sprache des Lebens, wie Gianino bei seinem traumverlorenen Gang durch den nächtlichen Garten erfährt. Im magischen Tönen der Nacht, »gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen«, erlebt Gianino die unmittelbare Gegenwart des Lebens, ja einen Augenblick magischer Alleinheit, der unaussprechlich ist: »die Sinne stumm und Worte sinnlos macht« (GW GD I, 252). Im Schweigen wird jenes Leben erahnbar, von dem die Schüler Tizians sonst getrennt sind, und so gerät Gianino auch der Blick auf die nächtlich schweigende Stadt zu einer Epiphanie des Lebens: »Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen / [...]: es wacht der Rausch, die Qual, / Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.« (GW GD I, 253) Und drittens ist da das Schweigen des

¹¹ Einschlägige Hinweise und weiterführende Literatur bei Volker Roloff, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur*. München 1973 (Münchener romanistische Arbeiten 34); Uwe Ruberg, *Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters*. München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 32).

Tizian, der in dem Stück aus dem Dialog der Schüler herausgetreten ist und sich allein seinem künstlerischen Werk widmet, und das heißt: die stumme Sprache des Lebens in der Sprache der Kunst ihr Geheimnis aussprechen läßt.

»Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!«
Rief alles Lebende, das ihn ersehnte
Und seinem Blick sich stumm entgegengedehnte. (GW GD I, 256)

So beschreibt Antonio die Forderung des stummen Lebens an den Künstler Tizian, der das Leben in der Kunst zum Sprechen bringt, in seinem Gemälde »dem Leben Leben gab« (GW GD I, 258), wie Lavinia sagt – und so wird denn in seinem letzten Bild »das Geheimnis [...] von allem Leben« anschaulich, ausgesprochen und verschwiegen zugleich, in der Gestalt des als deus absconditus, als verschleierter Gott, wiedergegebenen »großen Pan« (GW GD I, 258).

So sind die Erfahrung des Todes, die Ahnung des Lebens und die höchste Steigerung des Lebens im künstlerischen Schaffensakt, die auf getrennten Ebenen des kleinen Stückes thematisiert werden, durch das Motiv des Schweigens miteinander verbunden. Hofmannsthal führte nun alle drei Erlebnisbereiche, den Tod, das Leben und die Kunst, in einer konzentrierten, mit Ausdruck geladenen Szene zusammen, als er 1901, aus Anlaß der Totenfeier für Arnold Böcklin, das dramatische Fragment zu einem raschen Abschluß brachte. Im Bruchstück von 1892 treten die Mädchen auf und bringen die Nachricht, daß der malende Tizian nun allein bleiben will. Hierauf spricht Tizianello den Wunsch aus:

Oh, käm ihm jetzt der Tod, mit sanftem Neigen,
In dieser schönen Trunkenheit, im Schweigen! (GW GD I, 257)

Im Bruchstück führt Paris an dieser Stelle den Dialog fort, indem er sich nach dem Bild erkundigt; in dem Fragment von 1901 aber läßt Hofmannsthal tatsächlich das von Tizianello ersehnte Schweigen eintreten:

Alle schweigen
Gianino ist erwacht und hat sich während der letzten Worte aufgerichtet. Er ist nun sehr blaß. Er blickt angstvoll von einem zum anderen.
Alle schweigen.
Gianino tut einen Schritt auf Tizianello zu. Dann hält er inne, zusammenschauend; plötzlich wirft er sich vor Lavinia hin, die vorne allein steht und drückt den Kopf an ihr Knie.

Gianino Der Tod! Lavinia, mich faßt ein Grausen! Ich war ihm nie so nah!
(GW GD I, 268)

In diesem kurzen und doch endlos langen Augenblick des Schweigens wird symbolisch die ganze Lebensspanne ausgemessen: ein Erwachen zum Leben, eine höchste Lebenssteigerung, der Tod, und dies alles untrennbar ineinander verwoben. Tizian stirbt, aber er stirbt, während er die äußerste Steigerung des Lebens in einem künstlerischen Schaffensakt erlebt, der das Geheimnis des Lebens Gestalt werden läßt; in dem Augenblick aber, in dem der Tod Tizians eintritt, erwacht Gianino, der bisher vom Leben nur geträumt hatte, und zwar erwacht er im symbolischen Sinne zum Leben, denn das erste Wort, das er hört, ist »Tod«, worin auch er die furchtbare »Gewalt der Wirklichkeit« erfährt, aus der er sich instinktiv in die erotische Nähe Lavinias zu flüchten sucht und damit doch, auf aparte Weise, dem Leben besonders nahe kommt. In diesem Augenblick des Schweigens, der ein Augenblick von äußerster symbolischer Verdichtung ist, beginnt das sonst stumme Leben unverstellt zu sprechen – und damit wiederholt Hofmannsthals Text die künstlerische Leistung des Tizian. Wie Tizian das stumme Leben in der Sprache der Kunst zum Sprechen und dabei das Geheimnis des Lebens als Geheimnis gerade dadurch künstlerisch zum Ausdruck bringt, daß er es nicht entschleierte (denn die Gestalt des Pan bleibt ja verhüllt), so bringt Hofmannsthal die stumme Sprache des Lebens in seinem Text zum Sprechen und bewahrt dem Leben doch zugleich dadurch sein Geheimnis, daß er es sich nur im Schweigen mitteilen läßt.

Diese kurz vor dem Chandos-Brief entstandene Szene des Schweigens vergegenwärtigt noch einmal in konzentrierter Form, was die Augenblicke des Schweigens im Frühwerk Hofmannsthals sind: Situationen einer gesteigerten Wirklichkeitswahrnehmung, in denen die stumme Sprache des Lebens ihren ganzen Reichtum unverstellt von menschlicher Rede entfaltet und ihre Wahrheit unverzerrt ausspricht: Offenbarungen des Lebens, die die Sprache als das Medium der Dichtung, innerhalb derer sie sich ereignen, dennoch zu überschreiten suchen. Damit aber werden die Szenen des Schweigens zu einem an den Rändern der Sprache getriebenen artistischen Spiel mit dem Unausprechlichen: zu einem Versuch, auch das noch in Worte zu fassen, was sich nicht in Worte fassen läßt. Dies artistische Spiel mit dem Schweigen

als Ausdruck des Unaussprechlichen, einer unmittelbaren Sprache des Lebens, nun hat Hofmannsthal nach dem Chandos-Brief abgebrochen, und es ist auch klar warum: Der Chandos-Brief begründet den Verzicht darauf, für die »stumme Wesenheit« der Dinge (GW E, 470) noch eine Sprache zu finden und das Unaussprechliche fernerhin zu gestalten; damit verabschiedet er zugleich die Sprache des Schweigens als Ausdruck der Mysterien des stummen Lebens. Wenn schon jene »guten Augenblicke«, in denen Kirchhof oder Krüppel, Ratte oder Apfelbaum zum »Gefäß meiner Offenbarung« werden, aus dem »etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares« aufsteigt (GW E, 467), wenn schon diese Momente, in denen die banalsten Dinge ihre »stumme Wesenheit« in einem »unbenannten seligen Gefühl« aussprechen (GW E, 470), doch wieder vom »Wirbel der Sprache« (GW E, 471) verschlungen werden, wie soll dann noch die »stumme Wesenheit« von nichts Geringerem als dem Leben, dem Tod und der Wirklichkeit schlechthin, die sich nur in den Augenblicken des Schweigens offenbaren, in Sprache gebannt werden, und sei es die des Schweigens? Wenn also schon die bescheidenen mystischen Erfahrungen des Chandos, dieses »Mystikers ohne Mystik«, in den »Anstand des Schweigens« münden (wie es in »Ad me ipsum« heißt; GW RA III, 601), wie kann dann noch die im Schweigen gewonnene große mystische Erfahrung des »Lebens«, des Allerabstraktesten im trügerischen Gewande größter Konkretheit, in die Sprache des Schweigens gebannt werden, ohne daß sichtbar würde, daß hier ein artistisches Spiel mit der Benennbarkeit des Unbenennbaren getrieben wird? Im Chandos-Brief fällt der Entschluß, das Unaussprechliche nicht mehr auszusprechen, mit dem Ernst einer existentiellen Entscheidung – und daß nun nicht allein Chandos, sondern auch sein Dichter dem »Anstand des Schweigens« folgt, zeigt sich gerade darin, daß er das artistische Spiel mit dem Unbenennbaren abbricht und die Sprache des Schweigens als der unmittelbaren Sprache des Lebens fortan in seinem Werk verstummen läßt.

Tatsächlich hat Hofmannsthal auch nach dem Chandos-Brief noch Szenen des Schweigens entworfen, in denen er die stumme Sprache des Lebens zum Sprechen bringen wollte, aber wo er solche Szenen geschrieben oder geplant hat, wurden sie entweder später gestrichen oder sie blieben unausgeführt. In einer 1904 entstandenen Szene der ersten Fassung von »Ödipus und die Sphinx« weigert sich Jokaste, vor

den schweigenden Götterbildern des heiligen Hains um Laïos zu trauern, weil aus deren Schweigen die unaussprechliche, »namenlose Lockung« des Lebens spricht:

Sie tragen eine namenlose Lockung
in ihren stummen Mienen. Wie sie schauen
und schweigen, sind sie nur wie Masken, die
das Leben vor sein fieberndes Gesicht
genommen hat, aus ihren Augenhöhlen
auf mich zu starren. (GW D II, 494)

Und das gleiche wiederholt sich, als sie den Mägden, denen sie schweigend um Laïos zu trauern aufgetragen hatte, in die Gesichter blickt. Auch aus deren »stummen Mienen« starrt ihr, ungemildert von der regulierenden Kraft menschlicher Rede, die dionysische Gewalt des Lebens entgegen, so zunächst bei Oenone:

Dein Mund ist nichts als Fieber, in den Schläfen
die Schatten wissen nicht, wie sie das Leben
des trunknen Bluts nur einen Augenblick
verbergen sollen [...].

Dann bei Pannychis:

Dein unberührtes
erschrockenes Gesicht ist so beladen –
beladen so! – mit ungelebtem Leben.

Und Althaea schließlich will Jokaste schon gar nicht mehr ansehen:

[...] denn ich will nicht wissen,
mit was für Zeichen es in dein Gesicht
seinen Triumph geschrieben hat, das Leben. (GW D II, 495)

Die Epiphanie des Lebens in den schweigenden Götterbildern, der Triumph des Lebens im Schweigen der Mägde: diese Szene, in der im Schweigen die geheimnisvolle Gewalt des Lebens noch einmal Ausdruck wird, ist in der gedruckten Fassung von »Ödipus und die Sphinx« ersatzlos fortgefallen, weil die mystische Offenbarung der Lebensgeheimnisse im Sprache gewordenen Schweigen mit dem im Chandos-Brief begründeten Verzicht auf die sprachliche Gestaltung des Unaussprechlichen unvereinbar war.

Andere im gleichen Jahr 1904 konzipierte Szenen bedeutenden Schweigens blieben dann von vornherein unausgeführt. Im 1. Akt des

Trauerspiels »Pentheus« hatte Hofmannsthal einen Augenblick des Schweigens zwischen Pentheus und Agaue vorgesehen, in dem Pentheus das unnennbare, furchtbare Lebensgeheimnis der bacchischen Verwandlung seiner Mutter erahnt:

(das *Anders-werden* der Königin vor seinem Blick) [...] Wie er mit der Mutter allein ist, plötzlich ein Stillschweigen, das Vorüberfliegen von etwas Unnennbarem und ein Augenblick tödlicher Angst im Herzen des Pentheus. (GW D III, 554)

Dieser Augenblick des Schweigens, in dem die Geheimnisse des Lebens zu sprechen beginnen, hätte sich dann im 2. Akt vor der Zerreißung des Pentheus wiederholen sollen, wobei Hofmannsthal das konzentrierte Schweigen dieser Szene mit Lebenssymbolen zu füllen gedachte, wodurch dann im Schweigen das Geheimnis des Lebens unmittelbare Anschauung geworden wäre:

Ein solches Aug-in-Auge-stehen von Mutter und Sohn einmal vorher: während dieses Aug-in-Auge-stehens ein Vorüber von Visionen (ein tanzen-der Greis, ein Blutender, ein verhülltes Kind). (GW D III, 556)

In dieser Szene wäre das Schweigen tatsächlich zum Ausdruck des Unausprechlichen, der namenlosen Mysterien des Bacchus-Kultes als eines sämtliche sozialen Dämme fortschwemmenden Lebensrausches geworden.

Einen ähnlichen stummen Augenblick zwischen Mutter und Sohn hat Hofmannsthal dann noch im Folgejahr 1905 für das ebenfalls über Entwürfe nicht hinausgediehene Schauspiel »Semiramis« konzipiert. Auge in Auge stehen Mutter und Sohn einander wie stumme Spiegelbilder gegenüber, und dabei öffnen sich Semiramis, die ihr »Mensch-sein« bis dahin nicht begriffen hatte, im eingetretenen Schweigen plötzlich die Abgründe des Lebens:

In diesem Gegenüber, wo er schweigt wie ein Spiegelbild, bemächtigt sich ihrer der Träume nicht gewohnten Seele ein furchtbares »Das bist du?« – ihr schwindelt, sie ahnt den Abgrund aller seiner Schwäche, in sich – stürzt zusammen. (GW D III, 561)

Und mit dieser ungeschriebenen Szene verstummt auch die Sprache des Schweigens, die Ausdruck des Unausprechlichen, des unergründlichen Lebens und seiner Geheimnisse sein will, in Hofmannsthals Werk. –

Von hier aus wird verständlich, weshalb die Zweifel an der Sprache, die Chandos als Dichter schweigen ließen, im späteren Werk Hofmannsthals nicht in signifikanten Szenen des Schweigens, eines Verstummens an den Grenzen der Sprache, wachgehalten werden. Denn das Schweigen als künstlerische Ausdrucksform war ja längst vergeben: an jene Sprache des Schweigens im Frühwerk, die, indem sie auch dem Unausprechlichen noch dichterischen Ausdruck verlieh, die Grenzen des Sagbaren erweiterte und damit größtes Vertrauen in die Kraft der Sprache bezeugte, nicht also von der Ohnmacht, sondern von der Macht dichterischer Rede kündete. Damit aber konnte die Sprachskepsis gerade nicht das dichterische Schweigen zur Konsequenz haben, im Gegenteil, der Sprachzweifel ließ das artistische Schweigen besonders problematisch werden. In einer schon 1896 entstandenen Reflexion über die »Macht der Worte im allgemeinen« hatte Hofmannsthal notiert:

Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte. [...] Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein [...]. (GW RA III, 414)

So hat Hofmannsthal denn auch nie im Ernst erwogen, den Weg des Chandos zu gehen und seinen »Beruf, Worte zu machen«, zu verlassen. Er hat dies auch deshalb nicht getan, weil er selbst ja, anders als Chandos, schon längst den »nicht-mystischen« »Weg zum Sozialen« (GW RA III, 602) eingeschlagen hatte; dieser Weg aber führte fort von der wortlosen Mystik einer Offenbarung des Lebens im Schweigen und zielte statt dessen »auf die Rede als soziales Element, als *das* soziale Element« (GW RA III, 615). Daß im Zuge dieser Neuorientierung der Sprache selbst wieder eine nahezu mystische, nämlich sakramentale Bedeutung zugemessen werden konnte, will ich wenigstens mit einem Zitat andeuten; in der ersten Fassung des »Turm« sagt der Arzt im 1. Aufzug:

Das erste ist eines Menschen Stimme [...], und es ist als gäbe er uns die Seele hin, damit wir sie essen wie Brot und trinken wie Wein. (GW D III, 280f.)

Auf dem Weg zum Sozialen war aber das Schweigen auch schon vor dem Chandos-Brief zutiefst problematisch geworden, 1899 im 1. Akt des »Bergwerk zu Falun«, wo das Schweigen des Elis Fröbom eben nicht nur eine Teilhabe an den tieferen Geheimnissen des Lebens, sondern, als

dumpfe Verweigerung der Rede, zugleich eine soziale Regression signalisiert: »Als kröch ich in den Mutterleib zurück« (GW D II, 98). Die Introversion und das Schweigen gehören hier zusammen – eine Motivkoppelung, die den wortkargen Elis, der sich vom Meer des Lebens in die Tiefen des Ich zurückgezogen hat, nun tatsächlich als einen montanen Vorläufer des gesprächsunlustigen Grafen Bühl erscheinen läßt, der sich aus den von Verwilderung bedrohten Sprachlandschaften der Soiréen in den Bauch seines Hauses zurückzieht. Die Unterschiede freilich sind ebenso gravierend: Hans Carls Schweigen ist nicht dumpf, sondern luzide, also beredt, wie nicht anders von einem Mann zu erwarten steht, der, nach den Worten Stanis, »in der Intimität« durchaus ein »großer Causeur« ist (GW D IV, 360) und dies im Verlauf des Stücks in hinreißenden Dialogen mit Antoinette, mit Hechingen und Helene Altenwyl, in denen ihm auf weite Partien die größten Gesprächsanteile gehören, auch unter Beweis stellt. Wenn Hans Carl schweigt, dann nicht deshalb, weil ihm die Worte nicht zu Gebote stünden, sondern weil er in einer Welt, die von der zu Phrasen geronnenen Konversation einerseits, von der Rhetorik des Herrenhauses andererseits bestimmt wird, an der individuellen Nuance, an dem nur in sprachloser Unmittelbarkeit sich übertragenden Intimen und am Reiz der Ursprünglichkeit festhält, kurz, weil er, wie er zu Helene sagt, von der Überzeugung durchdrungen ist, im Leben komme »doch schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche« an (GW D IV, 403). Diese Haltung setzt aber nicht Sprachkepsis, sondern eine sprachliche Sensibilität voraus, die sich aus menschlicher Sensibilität speist: aus der Rücksicht auf die Individualität des anderen, die sich sprachlicher Generalisierung entzieht, und aus dem Glauben, daß, was zwischen zwei Menschen entsteht, einmalig und damit unaussprechlich ist. Wie die Komödie es will, bildet eben diese Diskretion, die Hans Carl an der äußersten sprachlichen um der menschlichen Nuance willen festhalten läßt, die Voraussetzung für seine erotische Resozialisierung durch Helene Altenwyl. Und es gehört zu den aparten Zügen des Lustspiels, daß die soziale Extraversion des von Introvertiertheit Bedrohten in der Liebeskomödie im Sprachgeschehen des Stückes einhergeht mit der Überwindung von dessen Gesprächsunlust. Die Komödie gibt eben das eine ohne das andere nicht her: Wer das soziale Ziel der Verlobung erreichen will, hat sich in das »soziale Element« der Rede zu werfen (was im übrigen auch der maulfaule Kapitän in »Cristinas

Heimreise« zu lernen hat, der ja in manchem als die maritime Variante des Schwierigen erscheint).

Im »erreichten Sozialen« (GW RA III, 611), in Hofmannsthals Komödien als den Paradiesgärten der Rede, wird nicht mehr geschwiegen – es sei denn aus Gründen der Dramaturgie, in Form jenes beredten Schweigens, dessen Inhalt so offensichtlich ist, daß er nicht mehr ausgesprochen zu werden braucht, weil der Zuschauer die Gedanken des Schweigenden, die ihn zum Verstummen bringen, simultan mitdenkt, also in Sprache übersetzt, und daraus erwächst dann der Witz. Wenn z. B. Florindo im 1. Akt von »Cristinas Heimreise« auf Cristinas Bemerkung, daß eine kirchliche Trauung die Voraussetzung für das Glück zweier Liebender bilde, erst einmal ausgiebig verstummt (GW D IV, 150), wird dahinter ja wohl niemand eine Sprachkrise vermuten. Das Schweigen in der Komödie muß jedenfalls geheimnislos und darf nicht Ausdruck des Unsagbaren sein, denn nur wenn sein Inhalt bruchlos in Sprache übersetzbar ist, funktioniert der Witz der Komödie. –

Auch Hofmannsthals späteres erzählerisches Werk kennt noch große Szenen des Schweigens: Höhepunkte des erzählten Geschehens, in denen die Handlung in einem stummen Augenblick eingefroren erscheint, so daß die innersten Motive der Beteiligten in kristallener Klarheit hervortreten können, bevor sie sich im weiteren Verlauf der Ereignisse wieder verwirren. Es sind dies nicht mehr stumme Epiphanien des Lebens wie im Frühwerk, sondern Momente psychologischer Selbstoffenbarung und, wo sie sich im Wechselspiel der Blicke ereignen, einer plötzlichen, nur einen Augenblick andauernden Seelenverschmelzung. Dies Schweigen ist deshalb bis in die feinste Seelenregung hinein, die in ihm spürbar wird, sozialpsychologisch motiviert; was die Figuren voneinander trennt, was sie aneinander bindet, wird in diesen Szenen des Schweigens für eben den Moment, in dem sie sich über ihr Selbst klar werden und es deshalb auch dem andern in stummer Körpersprache mitteilen können, erkennbar. Solche Augenblicke des Schweigens sind deshalb zugleich Konstellationen einer gesteigerten Mitteilung, in denen Hofmannsthal seine Gestalten ihr innerstes Selbst anstatt in der generalisierenden Sprache der Begriffe (des »sozialen Elements«), in einer reich instrumentierten Zeichensprache der Gebärden, Blicke und akustischen Signale aussprechen läßt. Diese Zeichensprache überwindet, als Mitteilung, die Trennung zwischen den Individuen – und

bestätigt sie doch zugleich, gerade weil sich in ihr die Individualität dessen, der sich hier stumm preisgibt, unverstellt offenbart. Ein solches Ineinander von seelischer Verschmelzung und Trennung ereignet sich etwa im Andreas-Roman in der stummen Szene des Abschieds von Romana, in einem komplexen pantomimischen Wechselspiel von Annäherung und Entfernung, das erahnen läßt, daß in der seelischen Vereinigung mit dem Geliebten zugleich der Selbstverlust droht: »Sie riß unablässig an ihrer dünnen, silbernen Halskette, als ob sie sich erdrosseln wollte, und entzog sich ihm dabei völlig; es war, als ob der Schmerz jetzt mit ihr ein Spiel spielte, darüber sie die Nähe Andreas' gar nicht fühlte.« (GW E, 237) Eine analoge Struktur weist der ungeheuerliche Augenblick stummen wechselseitigen Erkennens zwischen Färber und Färberin in der »Frau ohne Schatten« auf, der dem Verlust des Schattens unmittelbar vorausgeht; die Seelen verschmelzen in dem Augenblick, in dem die Trennung der Gatten unüberwindlich zu werden droht: »In diesem Augenblick waren sie wahrhaft Mann und Frau, und in diesem Augenblick, dem Bann gehorchend und in Gehorsam verbunden den ausgesprochenen Worten und den dahingegebenen Fischlein, deren letztes in diesem Augenblick zu glühender Asche verbrannt war, löste sich der Schatten vom Rücken der Färberin« (GW E 416). In Entsprechung zu dieser schweigend vollzogenen Trennung vereinigen sich Färber und Färberin, Kaiser und Kaiserin am Ende der Erzählung in parallel gebauten Szenen, in denen wiederum das Schweigen die Voraussetzung dafür bildet, daß sich die Seelenereignisse unverstellt in Blick und Gebärde mitteilen können: »Sie hob ihn zu sich auf, sie umarmten einander ohne Worte, ihre Schatten flossen in eins.« »Ihr ganzes Selbst drang in einem Schluchzen aus ihr heraus, sie erstickte alles in der Gebärde der Demut, so wie sie unter sich ihren Schatten zusammendrückte, auf dem sie lag.« (GW E 435, 437) Diese Szenen zeigen aber auch, daß in Hofmannsthals späterem Werk zum Medium der Mitteilung nicht mehr das Schweigen selbst wird, sondern die in ihm sich entfaltende Zeichensprache der Blicke und Gebärden, in denen komplexe psychologische Prozesse ihren unverstellten Ausdruck finden können.

Tatsächlich hat Hofmannsthal ja auch nach dem Chandos-Brief nach künstlerischen Möglichkeiten gesucht, dem, was er das »Unsägliche« nennt, den Geheimnissen des Lebens, seiner stummen Sprache und

»entsetzlichen Gewalt« jenseits der begrifflichen Rede als dem »sozialen Element« unverzerrt Ausdruck zu verleihen. An die Stelle der Sprache des Schweigens treten im späteren Werk Hofmannsthals drei nicht-sprachliche Kunstformen, die auf besondere Weise geeignet sind, menschliche Grunderfahrungen, elementare Erlebnisweisen und das ganze Glück und die ganze Not des Affekts in konzentrierter, verdichteter Weise Ausdruck werden zu lassen: Pantomime, Tanz und Musik. Einer Aufzeichnung Hofmannsthals aus dem Jahre 1911 zufolge bildet seine Auseinandersetzung mit den nicht-verbalen Künsten eine Konsequenz seiner im Chandos-Brief gestalteten Sprachkrise:

das höchst Zeitgemäße: das Analogon zu den kontemporanen Zweifeln an der Sprache (»Brief«) corollar hiezu die Bemühungen um Ballett und Pantomime. (GW RA III, 510)

Tatsächlich ersetzt die Pantomime auf sehr konkrete Weise das Schweigen: in den Regieanweisungen. Während im Frühwerk die Dialoge häufig durch ein »Schweigen« oder auch nur durch »Stille« unterbrochen werden, bemühen sich die späteren Dramen um eine genaue dramaturgische Differenzierung dessen, was in den Gesprächspausen geschieht. Sie ersetzen das Schweigen durch die Gebärden oder die Pantomime der Bühnenfiguren, also durch Körpersprache, die die Lücken im Dialog mit Ausdruck füllt. Wer raucht oder in Schubladen kramt, statt einfach nur zu schweigen, sagt damit bekanntlich sehr viel. »Scaramuccio non parla e dice gran cose«, dies Motto, das der Pantomime »Der Schüler« (1901) vorangestellt ist (GW D VI, 53), gilt eben auch für Kari Bühl, wie es überhaupt die künstlerische Leistung der Gebärdensprache in Hofmannsthals Werk beschreibt, die das Schweigen mit großen Dingen, dem ganzen Reichtum der menschlichen Gefühlswelt, dem unmittelbaren Ausdruck des Empfindens, füllt. Wie früher das Schweigen, so wird nun die Gebärde zum verdichteten Ausdruck dessen, was sich der begrifflichen Sprache entzieht.

Und wie die Pantomime, so tritt der Tanz an die Stelle des Schweigens.¹² Die Schlüsselszene für die Ablösung der Sprache des Schweigens

¹² Vgl. Gisela Bärbel Schmid, »Der Tanz macht beglückend frei«. In: Ursula Renner und G. Bärbel Schmid (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 251–260; Gabriele Brandstetter, Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog »Furcht«. In: Freiburger Universitätsblätter 112, 1991, S. 37–58.

durch die Sprache des Tanzes findet sich zu Ende der 1903 abgeschlossenen »Elektra«. Es ist Elektras »namenloser Tanz« (GW D II, 233), der namenlos deshalb ist, weil er unmittelbarer Ausdruck des Unsagbaren sein will: eines ungebrochenen, undomestizierten, unregulierten und damit vorsprachlichen Lebens, das über eine tödliche Vergangenheit triumphiert, wobei die Entgrenzung des Affekts wiederum den Tod zur Konsequenz hat – so verschlingt sich in der Ausdruckssphäre des Tanzes, wie so oft bei Hofmannsthal, die Todes- mit der Lebenssemantik und läßt damit eines der großen Lebensgeheimnisse Gestalt werden, die zuvor nur im Schweigen, sei es der Tizian-Schüler, sei es Mirandas, Ausdruck gefunden hatten. Elektra aber bildet den Imperativ: »Schweig und tanze.« (GW D II, 233) Damit wird das Schweigen als Ausdrucksträger namenloser Lebensunmittelbarkeit abgelöst durch den Tanz, in dem sich der Körper ganz in Ausdruck verwandelt: »Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!« (GW D II, 234) In dieser Kombination verliert das Schweigen seine Ausdrucksqualitäten; es sagt nur, was sich im verdichteten Ausdruck des Tanzes ohnehin schon enthüllt, und zwar »namenlos«. Überdies ist auch hier die Tatsache, daß der Tanz als non-verbale Ausdrucksform das Schweigen verdrängt, ein Symptom für die Aufwertung der Rede als des sozialen Elements bei Hofmannsthal. Denn geschwiegen hat Elektra, als sie soziale Außenseiterin und dem Leben entfremdet war: »Als ich haßte, da schwieg ich reichlich.« (GW D II, 228) Danach kann das Schweigen kein positiver Ausdrucksträger mehr sein, so daß der Lebenstriumph getanzt werden muß.

Immerhin gehört zu den Voraussetzungen dafür, daß der Tänzer namenlose Geheimnisse des Lebens zum Ausdruck bringt, daß er zuvor den sozialen Diskurs verläßt; auch dies ist der Sinn seines Schweigens. Deshalb läßt Hofmannsthal in einem seiner ungeheuerlichsten Texte, dem Hetärenialog »Furcht« (1907), erst ein Schweigen zwischen Laidion und Hymnis eintreten, bevor Laidion in den Tanz jener Jungfrauen verfällt, die ohne Furcht und »glücklich [...] ohne Hoffnung« sind, denen »alles [...] unsagbar« geworden ist und die gerade deshalb in der Gewalt des Tanzes als »Trägerinnen des Todes und des Lebens« erscheinen (GW E, 578f.).

Und zum dritten schließlich tritt neben Pantomime und Tanz an die Stelle des Schweigens die Musik. Hofmannsthals Entscheidung für die

Oper ist eine Entscheidung gegen das Schweigen – und dies nicht etwa deshalb, weil die Straussschen Opern, übers Gattungsübliche hinaus, nun einmal aufs Schweigen nicht eingerichtet wären, sondern weil die Musik die Funktion des Schweigens übernimmt, Ausdruck des Unnennbaren zu sein. Auch Hofmannsthals Operntexte thematisieren das Schweigen: am signifikantesten wohl im Falle der alleswissenden Muschel aus der »Ägyptischen Helena«, die auf die einzig wichtige Frage – diejenige, wo Poseidon sei – die Antwort verweigert. Eine der schönsten und zugleich ausdrucksstärksten Szenen des Schweigens findet sich zu Ende des 1. Aktes des »Rosenkavalier«, nach dem Monolog der Marschallin über die Zeit, der von der Stille des vom Uhrenschlag rhythmisierten Schweigens der Nacht spricht und schon in sich, als Monolog, eine Vorform des Schweigens darstellt. »Sie spricht ja heute wie ein Pater«, sagt darauf wenig einfühlsam ihr in weiblichen Seelenlandschaften eben doch noch nicht so ganz bewanderter junger Liebhaber, und es tritt ein Schweigen, eine »befangene Stille« ein (GW D V, 42). Dies Schweigen, das Verstummen des Gesprächs zwischen den Liebenden, sagt alles über den Stand der Dinge. Im Grunde ist hier die Marschallin/Octavian-Handlung zu Ende, und diese Empfindung dringt aus dem Schweigen selbst in die Gefühlswelt Octavians, denn er fragt nun:

Soll das heißen, daß ich Sie nie mehr
werd küssen dürfen,
bis Ihr der Atem ausgeht? (GW D V, 42)

Genau dies heißt es. Aber die Marschallin gibt keine Antwort, sie bittet Octavian nur zu gehen und vertröstet ihn vage auf den Nachmittag. Als er fort ist, tritt erneut eine Pause ein. Und dieses neuerliche Schweigen nun, das im Grunde eine Fortsetzung des ersten ist, bricht die Marschallin, indem sie eine Antwort auf Octavians Frage gibt: »Ich hab ihn nicht einmal geküßt.« (GW D V, 43) Wenn nicht, über zwei Akte hinweg, die Komödie des Vettiers Lerchenau noch zu einem Ende geführt werden müßte, hätte die Marschallin hier auch schon sagen können: »Is halt vorbei.« (GW D V, 98) Das doppelte Schweigen ist der verdichtete Ausdruck dieser Empfindung, die ja noch keine Einsicht ist, sondern namenlos, unsagbar zwischen den Personen schwebt: als ein Ineinander von Liebe und Ratlosigkeit, Begehren und Abschiedsmelancholie, für das es kein Wort, sondern eben nur das Schweigen gibt. – Aber was im

Textbuch in diesem Schweigen namenlos zum Ausdruck gelangen will, das spricht in der Oper stimmkräftig die Musik aus, deren Ausdrucksfiguren zart und gewaltig in die Stille fallen und das Schweigen füllen. Das Unaussprechliche, das im poetischen Text nur schweigend gesagt werden konnte, sagt in der Oper die Musik; ihr wird das Schweigen des Textes zum freien Entfaltungsraum musikalischen Ausdrucks. Im »Ariadne-Brief« heißt es, für den Komponisten seien »die Worte des Textes [...] Hieroglyphen [...] für ein Unaussprechliches«, die in ihm »die tiefsten und geheimsten Kräfte der Musik« entbänden (GW D V, 300). »[...] alle die offenbaren Geheimnisse des Lebens, die mit Worten noch näher als nahe an uns heranzureißen nicht gegeben ist«, verlangen nun nach der Musik: »mit Tönen aber lassen sie sich in unser Herz hineinziehen, und hier ist es eben, wo die Musik von der Dichtkunst herbeigerufen wird und ihr Bündnis vollberechtigt und besiegelt ist.« (GW D V, 297) Wenn aber in der Oper die Geheimnisse des Lebens Musik geworden sind, hat das Schweigen nichts mehr mitzuteilen. –

In der 1906 entstandenen »Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe« kommt das Gespräch an einen Punkt, wo der Dichter sich dagegen verwahrt, daß »vom Drama im allgemeinen« gesprochen werde, und damit grundsätzlich vor dem Irrtum warnt, mit generalisierenden Begriffen der künstlerischen Individuation gerecht werden zu können. Danach tritt in dem Gespräch ein Schweigen ein, was als Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit begreiflich ist, denn wie anders ließe sich über Kunstwerke reden als in Begriffen. Hofmannsthal aber war dieses Schweigen vor allem um der positiven Einsicht willen, die in ihm reift, sehr wichtig, wie dessen nuancenreiche Ausgestaltung zeigt:

Es trat ein Schweigen ein. Der Major rauchte, der Dichter sah erst nach dem Barometer, dann am offenen Fenster nach dem nächtlichen Himmel, dessen Miene ungewiß war. Von unten rauschte die große Linde und ließ noch einzelne große Tropfen fallen, in einem oberen Zimmer hörte man die zwei Frauen leise reden. Der Dichter trat aus dem Fenster in den Schein der Lampe zurück. »Es bleibt ein unergründliches Werk«, sagte er [...]. (GW E, 524)

Und damit spricht er den Sinn dieses von der stummen Sprache des Lebens grundierten Schweigens aus. Im Schweigen bildet sich die Einsicht in die Unergründlichkeit des Kunstwerks, ja das Schweigen der Gesprächspartner ist Ausdruck dieser Unergründlichkeit, denn man

wird, so heißt es schon 1896 in »Poesie und Leben«, »desto schweigsamer [...], je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist«. (GW RA I, 13) Und so bekennt am Ende auch der Hermeneut, wo er ins Schweigen zurücktritt, die Unergründlichkeit dessen, worüber er lange genug geredet hat.