

I. Einführung / Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*

I. Aspekte der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert

Die Literarentwicklung im 20. Jahrhundert vollzieht sich ohne Bruch als Weiterentwicklung von bereits im 19. Jahrhundert vorhandenen Tendenzen. In allen wesentlichen Punkten kann sie auf Innovationen der Frühromantiker zurückgeführt werden (z. B. geht Joseph Beuys' Postulat ›Jeder Mensch ein Künstler‹ auf Novalis zurück).¹ In diesem Zusammenhang sind besonders drei Aspekte repräsentativ:

a) Aufwertung des Populären

Die Popularisierungstendenz der Kunst führt mehr und mehr zur Aufhebung der seit der Aufklärung etablierten E/U-Differenz (ernste/hohe vs. unterhaltsame/niedere Kunst): Kunst soll nunmehr so beschaffen sein, dass sie für jedermann zugänglich ist und über Bildungsunterschiede hinaus gefällt (also zugleich für eine intellektuelle Elite als auch für die breite Masse von Interesse ist).

b) Entsakralisierung

Im Zusammenhang mit der Popularisierung der Kunst wird auch deren traditionelle Sakralisierung (›Heiligkeit‹ der singulären Werke, die nur unter feierlichen Umständen genossen werden können - z. B. im Konzertsaal) zunehmend problematisiert, d. h. der Zugang zur Kunst erleichtert. Mit der bewussten Aufhebung der Singularität des Kunstwerks durch technische Vervielfältigung (und damit auch Verbilligung) wird die Differenz zwischen Original und Kopie obsolet. Das Kunstwerk wird als Gebrauchsgegenstand zahlreich reproduziert und verliert damit seine ›Aura‹ (vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935/36).

c) Mythisierung

¹ ›Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden‹ (Novalis: Glauben und Liebe und Politische Aphorismen. 1798. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München - Wien 1978, S. 287-309, hier S. 303). - Dieser Gedanke geht vermutlich auf Shaftesbury zurück: ›Every one is a *Virtuoso*, of a higher or lower degree: Every one pursues a GRACE, and courts a VENUS of one kind or another‹ (Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury: *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour*. In: Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury: *Standard Edition. Complete Works, selected Letters and posthumous Writings*. Edited with a German Translation and a Commentary by Wolfram Benda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein and Erwin Wolff. Vol. 1,3: *Aesthetics/Ästhetik*. Stuttgart - Bad Cannstatt 1992, S.14-129, hier S. 116).

Literatur des 20. Jahrhunderts

Kunst versucht, Mythen zu konzipieren, indem sie eine Bilderwelt von gemeinschaftsstiftender Wirkung schafft, indem sie über die Unterschiede zwischen den Individuen und deren Bildungsvoraussetzungen hinweg gleichermaßen verständlich und interessant ist (vgl. Walt Disneys ›Entenhausen‹ oder ›Die Lindenstraße‹).

Charakteristisch für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts ist das Entstehen einer ›gegenstandslosen‹ Malerei. Darin wird deutlich, dass Kunst (auch die Literatur) grundsätzlich als ›Abstraktion‹ zu verstehen ist: als Arbeit mit Materialien/Motiven aus der ›Wirklichkeit‹, die aber auf eigenständige Weise verändert und aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgenommen werden. Der traditionelle Bezug der Kunst zur Lebenswelt (›Nachahmung der Natur!‹) wird dadurch problematisiert und zunehmend durch die künstlerische Reflexion der ästhetischen Eigengesetzlichkeit ersetzt. Statt der aristotelischen Erklärung der Kunst als ›Mimesis‹ steht im 20. Jahrhundert die Autonomie des Ästhetischen im Vordergrund (›Selbstreferenzialität‹).

Zugleich verliert die herkömmliche Verpflichtung auf Originalität an Gewicht und selbst Massenware des Alltags kann ›als Kunst‹ behandelt werden, sobald sie ihrer Funktionalität enthoben ist (vgl. Marcel Duchamps ›ready-made‹ *Fountain*, ein auf den Rücken gelegtes Pissoir ohne Wasseranschluss). Damit gehen ›objektive‹ Kriterien für die Unterscheidung Kunst/Nicht-Kunst verloren: Ein Kunstwerk ist nunmehr nur das, was ein Künstler gemacht hat, und ein Künstler ist der, der Kunst macht (diese Zirkelschlüssigkeit ist unvermeidlich: Was ›ästhetisch‹ ist, hängt nicht von der Sache ab, sondern vom Modus, in dem es wahrgenommen wird - ein und dasselbe Ding kann zugleich Kunstwerk sein oder nicht - je nach der Haltung der ›Betrachter‹ bzw. ›Benutzer‹). Die ostentative Differenz zwischen Kunst und Lebenswelt macht überdies die Sinnsuche am Kunstwerk bzw. die Übertragung der Kunst in die Realität hinfällig. An die Stelle der rationalen Verstehbarkeit tritt die rein sinnliche Erfahrung des ästhetischen Reizes und damit die Aufwertung der ästhetischen Struktur des Kunstwerks:

Der Zuschauer ist auch zu sehr gewöhnt, [...] einen ›Sinn‹, d. h. einen äußerlichen Zusammenhang der Teile des Bildes, zu suchen. [...] nur sucht er nicht, das innere Leben des Bildes selbst zu fühlen, das *Bild* auf sich direkt wirken zu lassen. Durch die äußeren Mittel geblendet, sucht sein geistiges Auge nicht, *was* durch diese Mittel lebt.²

II. Hugo Hofmann Edler von Hofmannsthal (1874–1929)

In der Feststellung, dass die Sprache das Material des Dichters und die Dichtung folglich eine Kunst in Worten ist, liegt die Grundidee jeder ›modernen‹ Poetik. Hugo von Hofmannsthal postuliert

² Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern 1973, S. 120 f.

Literatur des 20. Jahrhunderts

demzufolge: »Man lasse uns Künstler in Worten sein«.³ Voraussetzung dieses Konzepts ist die strikte Unterscheidung zwischen Alltagssprache und Dichtungssprache. Literatur arbeitet zwar mit dem Sprachmaterial der Lebenswelt, generiert jedoch einen eigenständigen Kontext, in dem die Wörter ihren alltagssprachlichen Wert als Kommunikationsinstrument verlieren (also »abstrakt« werden):

Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.⁴

Ein Brief (1902)

Der sog. »Chandos-Brief« ist von einem fiktiven Verfasser – Philipp Lord Chandos – an eine historische Persönlichkeit – Lord Francis Bacon (1561–1626, Wegbereiter des Empirismus) gerichtet und auf den 22. August 1603 datiert. Der 26-jährige Erfolgsautor Lord Chandos hat seit zwei Jahren kein Werk mehr verfasst und erklärt nun seinen dauerhaften Verzicht auf das Schreiben: Ihm sei die Sicherheit einer ursprünglichen Einheit des Daseins, d. h. der Identität von körperlicher und geistiger Natur verloren gegangen:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebenso wenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur [...].⁵

Weil sich Lord Chandos aber plötzlich der Differenz von Wirklichkeit und Sprache bewusst geworden ist, hat er die Sicherheit seiner Weltwahrnehmung in Sprache verloren. Insbesondere die »abstrakten« Allgemeinbegriffe können ihm nicht mehr als Verständigungsmedium dienen:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen, und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen. [...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.⁶

Bis zu dieser Stelle kann der »Chandos-Brief« tatsächlich als Dokument einer »Sprachkrise« verstanden werden. An Lord Chandos entwickelt Hofmannsthal jedoch ein neues poetologisches Konzept, das auf dem Bewusstsein der Eigenständigkeit poetischen Sprechens fußt und die Idee

³ Hofmannsthal, Hugo von: Poesie und Leben. In: Ders.: Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 13–19, hier S. 17 (=Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden 8).

⁴ Hofmannsthal: Poesie und Leben, S. 16.

⁵ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Ders.: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 461–472, hier S. 463 f. (=Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden 7).

⁶ Ebd., S. 465.

Literatur des 20. Jahrhunderts

einer Sprach-Mystik formuliert. Was Lord Chandos als Realerfahrung darstellt, ist insofern als Leistung der modernen Dichtung zu begreifen: das Durchbrechen der routinierten Wirklichkeitswahrnehmung im Alltag, um eine neue Offenheit für ›Erfahrung‹ herbeizuführen:

Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld[!] mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.⁷

Die im Alltag automatisierte Wirklichkeitwahrnehmung tritt durch Sprachreflexion ins Bewusstsein. In diesem Bewusstwerden eröffnet sich die Möglichkeit einer alternativen Erfahrung, die immer unwillkürlich und bloß augenblicksweise geschieht:

Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwegleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, der die unbegreifliche Auserwählung zu teil wird, mit jener sanft oder jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden.⁸

Es kommt auf diese plötzlichen ›mystischen‹ Augenblicke an, in denen der Betrachter seiner Wirklichkeit enthoben wird und die Einheit mit dem Konkreten empfindet (›unio mystica‹). Diese Erfahrung kann begrifflich nicht exakt ausgedrückt werden (Unsagbarkeits-Topos):

Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; [...].⁹

Die neue Poetik von Hofmannsthals ›Chandos-Brief‹ läuft darauf hinaus, den Lesern durch Poesie ähnliche Erfahrungen einer ›unio mystica‹ (Aufhebung der Differenz zwischen Subjekt und Objekt) zu ermöglichen, wie Lord Chandos sie ›erlebt‹.

Chandos wird in keiner Sprache mehr schreiben:

[...] nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.¹⁰

⁷ Ebd., S. 466 [Hervorhebung A.M.].

⁸ Ebd., S. 467.

⁹ Ebd., S. 469.

¹⁰ Ebd., S. 472.

Literatur des 20. Jahrhunderts

Diejenige Sprache, in der solche Erfahrungen gemacht und ausgedrückt werden können, ist jedoch die Poesie: als Kontrapunkt zur bloß funktionalen Alltagskommunikation. Für die Poesie kommt es daher zuallererst darauf an, ihre Differenz zur Normalsprache zu behaupten, damit sie in ihrer Eigenständigkeit wahrnehmbar wird. In dieser Absicht wurzelt die semantisch-logische Absurdität des berühmten Verses von Gertrude Stein »Rose is a rose is a rose is a rose«. ¹¹ Gerade weil dieser Satz in der Alltagssprache sinnlos, da zwecklos wäre, erweist er sich als ›Poesie‹. In der mehrfachen Wiederholung manifestiert sich der ästhetische Charakter dieses Verses gerade dadurch, dass er jeden Informationswert evident verweigert. Der Verfremdungseffekt eines Sprechens abseits der Sprach- und Denkregeln des Alltags lässt die poetische Sprache umso konkreter werden und erzeugt eine sprachimmanente Präsenz:

Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying »is a ... is a ... is a ...«
Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years. ¹²

¹¹ Stein, Gertrude: Sacred Emily. In: Dies.: Writings 1903–1932. New York 1998, S. 387–396, hier S. 395.

¹² Stein, Gertrude: Four in America. Zitiert nach:
http://www2.english.uiuc.edu/finnegan/English%20256/gertrude_stein.htm (letzter Zugriff, 28.10.2008).