

„Sprachkrise“ darstellen: Zum Abbruch der Stimme und der rhetorischen Struktur in Hofmannsthals *Ein Brief*

KIMURA, Yuichi

[key words: (1) Sprachkrise, (2) Darstellung, (3) Prosopopöie, (4) Katachrese]

Hugo von Hofmannsthal schrieb den berühmten Text, der in der vorliegenden Arbeit behandelt wird, im Sommer 1902 und veröffentlichte ihn im selben Jahr in zwei Folgen in der Berliner Zeitschrift *Der Tag*. Es geht um den fiktiven, vom 22. August 1603 datierten Brief, den der junge Lord Chandos, der wegen seiner Schreibhemmung auf literarische Tätigkeiten verzichtet, an den Naturwissenschaftler Lord Bacon schreibt.

Die Forschungsliteratur zum sogenannten *Chandos-Briefes* hat den Aspekt des Krisenbewusstseins der Jahrhundertwende immer wieder in den Vordergrund gestellt. Wie Rudolf Helmstetter in seiner Kritik an dieser Forschungstradition erwähnt, wird Lord Chandos dabei zu einer „Ikone“ bzw. zu einem „Emblem“, „die den Topos ‚Sprachkrise‘ illustriert. [...] [M]an kann nicht vom *Chandos-Brief* sprechen, ohne ihrer Erwähnung zu tun, man kann nicht von der Sprachkrise sprechen, ohne auf den *Chandos-Brief* zu verweisen“¹⁾. Wenn die Chandos-Figur sich einerseits auf die biographische Situation von Hofmannsthal—nämlich seine künstlerische Krise—, andererseits auf die Krisen der Epoche—Sprach-, Erkenntnis-, Identitäts-, Kultur-, Wahrnehmungskrise usw.—bezieht, so wird der Text doch insgesamt durch einen autobiographischen Status gekennzeichnet, der immer zwischen der

Biographie und der Literatur schwebt ²⁾: Autobiographie ist, wie Paul de Man behauptet, dabei keine Textsorte, sondern „eine Lese- oder Verstehensfigur“ ³⁾, die die reflexive Substitution zwischen der fiktiven Figur und der Instanz, die hinter dieser Figur als Maske imaginiert, leistet. Bei der oben genannten Lektürewise funktioniert damit die Chandos-Figur als eine ‚Maske‘, durch die hindurch der Autor die eigene ‚Wirklichkeit‘ in eine andere Epoche bzw. einen anderen Kontext transponieren kann ⁴⁾. Diese Transposition bzw. Substitution ist möglich durch die Figur der Prosopopöie ⁵⁾, nämlich durch die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität durch die Verleihung einer Maske bzw. eines fiktiven Gesichts: Etymologisch ist die Rede von *prosopon poiein*, d.h. eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben.

Das Bild der Prosopopöie ist ein konstitutives Element des Textes. Einige Arbeiten der Forschungsliteratur wiesen schon auf die Thematik der Figur der Prosopopöie im *Brief* hin. Heinrich Bosse interpretiert die Ratten-Vision des Lord Chandos („Todeskampf dieses Volks von Ratten“) mit der Figur der Prosopopöie: „Gewiß, die Ratten sprechen nicht, aber sie sind geladen mit Ausdrucksfähigkeit, mit Wut, Ohnmacht und Verzweiflung, mit Blicken und Zähnenknirschen, sie werden Gesicht und Person im Augenblick der Vernichtung [...]“ ⁶⁾. Hier geht es doch eher um den Anthropomorphismus als um die Prosopopöie, die wie das sprechende Gesicht für die Ausdrucksfähigkeit der toten, unbelebten bzw. stummen Dinge funktionieren kann. In Bezug darauf versteht Helmstetter die „Krise“ des Chandos als Krise „seiner Schriftverfallenheit“ und als Zerfall des „Schriftphantasmas“—er erkennt vor allem im schweigenden Lesen eine „verschleierte Prosopopeia von Schriftzeichen“ ⁷⁾. Aber die Figur der Prosopopöie hat in diesen beiden Fällen nicht mehr mit der Stimme zu tun, die de Man als ihre figurative Wirkung positioniert: „Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht [...]“ ⁸⁾.

Prosopopöie im *Brief* funktioniert nicht als „rhetorische Figur für Stimme-Verleihen“⁹⁾. Es geht vielmehr um ihre Dysfunktion: um die Unterbrechung der Stimme, worüber die vorliegende Arbeit handelt.

Durch die figurative Dysfunktion ist das Symptom gekennzeichnet, an dem Lord Chandos leidet. Die Figur als Gesicht gibt dem Toten, dem Abwesenden bzw. dem Unbelebten die Möglichkeiten einer Antwort, die das fiktive Gespräch durch die halluzinatorische Stimme veranlaßt: Die Stimme ermöglicht die Lektüre des Textes, dessen Autor schon (immer) abwesend ist¹⁰⁾. Das „enzyklopädische[] Buch“ (S. 48)¹¹⁾, das ein Projekt seiner Jugend war, wurde früher von der „Lesbarkeit der Welt“¹²⁾ unterstützt, die die Wiederbelebung der Vorstellungen in den alten Schriften voraussetzt¹³⁾:

Die hinterlassenen Aufzeichnungen meines Großvaters, des Herzogs von Exeter, über seine Negotiationen mit Frankreich und Portugal gaben mir eine Art von Grundlage. Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra. Dies war mein Lieblingsplan. (S. 46)

Lebendigkeit der dichterisch-schöpferischen Kraft, Erkenntnis der Wahrheit und nie verstopfte Übertragung (durch die „Röhren“) zeigt in diesen Sätzen den traditionellen Kreis des Metaphorischen¹⁴⁾, das der Aristotelischen Definition nach als „Vor-Augen-Stellen“ verstanden wurde, das die Dinge, seien sie auch abwesend unbelebt, in der Aktivität durch die Übertragung

(*meta-phorein*) darstellt und zur Erkenntnis der Wahrheit vordringt¹⁵⁾. Durch diese Übertragung ereignet sich eine Art der Kommunikation¹⁶⁾, als ob der Kommunikationspartner vor Augen stehen würde: Verbindung mit den Röhren setzt hierin unweigerlich die (immer nur phantastische) Anwesenheit des Toten voraus. Die Wiederbelebung durch das fiktive Gesicht und die Stimme ist die Wirkung der Prosopopöie.

Die Übertragung stellt die Substitutionskette der Bilder her, die in der Lektüre stets hervorgerufen werden. Dadurch konnte Chandos aus den „alten Fabeln und mythischen Erzählungen“ (S. 46) „die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit“ herauslesen, die „hinter einem Schleier“ (S. 47) imaginiert wird als eine „verlorene[] menschheitliche[] Urweisheit“¹⁷⁾. Es erschien ihm als „ein Schlüssel der anderen“:

alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte. (S. 48)

Dabei versteckt sich die Figurativität der Sprache, die als „Irrtum“¹⁸⁾ der Wahrheit gegenübergestellt wird, wie Chandos in den oben zitierten Sätzen schreibt; „jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke“. Die „Wahrheit“ tritt hierin als „Einheit“ in Erscheinung, aber in der „Trunkenheit“: „Um mich kurz zu fassen: Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit“ (S. 47). In dieser Trunkenheit handelt es sich um eine Halluzination, die sich nicht als Halluzination zeigt. Die Figuralität funktioniert dadurch, dass sich ihre eigene Figuralität nicht manifestiert, sondern sich selbst auslöscht¹⁹⁾.

Diese Verstecktheit der Figur, die auch eine Wirkung der Prosopopöie

ist ²⁰⁾ und die eine Verbindung der imaginierten Bilder mit der „Wahrheit“ ermöglicht, funktioniert nicht mehr in Chandos' Symptom. Der einheitliche Zusammenhang ist zerstört: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (S. 48). Diese Unfähigkeit führt zum Bruch mit allen Bildern und Vorstellungen, die früher in der Trunkenheit zu figurieren waren: Dazu gehört auch das Schriftbild, weil, wie Chandos gesteht, „[mich] der Titel jenes kleinen Traktates fremd und kalt anstarrt, ja daß ich ihn nicht als ein geläufiges Bild zusammengefaßter Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen konnte, als träten mir diese lateinischen Wörter, so verbunden, zum erstenmale vors Auge“ (S. 45f.). Statt der Einheit und der Kontinuität erschien ihm nun die Diskontinuität ²¹⁾. Sie stört auch die Übertragung durch die „Röhren“, die den substitutiven Sinnzusammenhang bewahrt. Dieser Bruch ist in Chandos' Beschreibung als die Zerstörung der Figur, und zwar die des Gesichts, gekennzeichnet.

Ich machte einen Versuch, mich aus diesem Zustand in die geistige Welt der Alten hinüberzuretten. Platon vermied ich; denn mir graute vor der Gefährlichkeit seines bildlichen Fluges. Am meisten gedachte ich mich an Seneca und Cicero zu halten. An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. Aber ich konnte nicht zu ihnen hinüber. Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen. Es überkam mich unter ihnen das Gefühl furchtbarer Einsamkeit; mir war zumut wie einem, der in einem Garten mit lauter

augenlosen Statuen eingesperrt wäre; ich flüchtete wieder ins Freie.
(S. 49f.)

Hierin ist zu erkennen, dass das halluzinatorische Gespräch mit Namen wie Platon, Seneca und Cicero nicht mehr wie früher stattfindet. Statt dessen tritt die Vorstellung der „augenlosen Statuen“ in Erscheinung, die nichts als unbelebte, stumme Figuren sind und nicht mehr mit der ‚lebendigen‘ Stimme sprechen. Die Vorstellung des Gesichts ohne Stimme ist auch im Bild der „Wirbel“ herauszufinden, die aus den zerfallenen Worte bestehen.

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 hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. (S. 49)

Die Worte tauchen in der Gestalt des Gesichts (nur) mit Augen auf, die Chandos anstarren: Sie werden nicht gelesen, sondern nur gesehen. Die Stimme, die die Lesbarkeit stützte und die Möglichkeit der Erkenntnis gab, bricht hier ab. Die Worte haben hier keine Referenz mehr, sondern führen ihn nur „ins Leere“. In der oft zitierten Passage geht es auch um die Zerfallenheit des Wortbildes und den Abbruch der Stimme: „sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ (S. 48f.). Durch die Modrigkeit wird die Stimme gestört und verwandelt sich ins Ekelhafte. Im doppelten Sinne wird sie liquidiert²²⁾. Die Lesbarkeit der Worte— oder Schrift—verhält sich nicht mehr wie ein übertragendes Medium

des „Urtheils“. In diesen Fällen findet kein Gespräch mehr statt, das früher Chandos so etwas wie ‚Weisheit‘ geben konnte. Der Entstellung des Gesichts folgt dem Abbruch der Stimme. Das Gesicht, das die Stimme dem stummen Wesen verleiht, wird entstellt und versteckt die eigene Unmöglichkeit des Ausdrucks. Darin wird jedoch die Verstecktheit des Ursprungs der Stimme entdeckt, die immer nur fiktiv ist.

Der Abbruch der Stimme ist die Dysfunktion der Prosopopöie. Die Prosopopöie als die Trope der (Auto-)Biographie ermöglicht das Verstehen und die Erinnerung des Namens wie ein Gesicht²³⁾. Die Namen gewinnen (immer) wieder die Aktivität und die Lebendigkeit durch die Hervorrufung der Vorstellungen im Rahmen der Figuralität, die deswegen nur figurativ sind, weil der „wörtliche“ Sinn der toten Figur („the literal sense of the dead figure“²⁴⁾) nichts als das Gegenteil der Aktivität ist, und zwar die Abwesenheit bzw. Stummheit. Prosopopöie bzw. die Verleihung der Stimme ist auch die Defiguration, *de-facement*, Entstellung bzw. Abnutzung der Figur oder des Gesichts, weil sie darin eben von der Abwesenheit, Stummheit bzw. Gesichtslosigkeit als ihrem Effekt spricht, und zwar vom willkürlichen sprachlichen Akt, der die Figur in die Abwesenheit setzt²⁵⁾. Diese Spannung zwischen dem wörtlichen und dem figurativen Sinn ist konstitutiv für die Vorstellungen der toten Figur, die nichts als ein anderer Name einer Figur ist; als Katachrese.

Die Katachrese, die Figur des notwendigen Missbrauchs und der abgenutzten Figuralität als „tote“ Figur²⁶⁾, kompensiert das, was keine eigene Benennung hat. Diese kompensierende Seite ist auch in Prosopopöie impliziert: In diesem Sinne gibt es eine Konjunktion von Prosopopöie und Katachrese, die aber disruptiv ist²⁷⁾, weil die Suspendierung der Figuralität, die mit der Lebendigkeit zu tun hat, ihren gegenseitigen Effekt, und zwar ihren Tod, bedeutet. Die Exponierung der eigenen Verfehltheit zeigt sich als die Verstellung der Figur bzw. die Entstellung des Gesichts, das gegeben zu werden

scheint²⁸⁾.

In dieser Exponierung der Verfehltheit markiert sich die Katachrese. Die Relation zwischen Prosopopöie und Katachrese ist damit bei Chandos völlig verändert, wo er statt des Namens, der die Lebendigkeit vor Augen geführt und als Grundlage der erkenntnistheoretischen Anordnung der Erinnerung gedient hat, ein „Dasein“ beschreibt, das unnennbar ist.

Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos, ja gedankenlos fließt es dahin; ein Dasein, das sich freilich von dem meiner Nachbarn, meiner Verwandten und der meisten landbesitzenden Edelleute dieses Königreiches kaum unterscheidet, und das nicht ganz ohne freudige und belebende Augenblicke ist. Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich. Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes, und auch wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Leben wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet. (S. 50)

Dieses „Dasein“ steht dem Begriff gegenüber, den Chandos zur klassifikatorischen Operation der Wissenschaft des adressierten „Sie“, und zwar Francis Bacons, gehören lässt²⁹⁾. Es ist grenzenlos und ununterschiedlich vom anderen. Die guten Augenblicke, in denen er die Lebensfülle in sich wahrnehmen kann, sind in diesem Sinne durch die Manifestierung der Unnennbarkeit gekennzeichnet, die immer wieder mit der Unzulänglichkeit der Sprache verbunden ist.

Ich kann nicht erwarten, daß Sie mich ohne Beispiel verstehen, und ich

muß Sie um Nachsicht für die Kläglichkeit meiner Beispiele bitten. 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 selbstverständlich Gleichgültigkeit hinwegleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. (S. 50)

Die guten Augenblicke sind damit die Zeit-Räume der Katachrese im doppelten Sinne: Einerseits sind sie selbst unnennbar, um von ihr zu sprechen (bzw. schreiben); andererseits werden die „Gefäße“ in diesem Moment nur mit kläglichen Beispielen beschrieben. Die sprachliche Unzulänglichkeit wird erst in der Beschreibung dieses katachrestischen Zeitraums dargestellt.

Die Exponierung des Mangels funktioniert deswegen nicht konstativ, sondern performativ, weil dieser Mangel nicht im repräsentativen Verhältnis der Substitution, in der Relation von eins zu eins, abzuschildern ist, sondern nur durch die Setzungskraft nachkonstruiert wird. Sie ist die Performativität der Katachrese, die Gerald Posselt erläutert hat, der sie als „retroaktive Setzung“ versteht: „Die Katachrese wäre dann nicht einfach die Supplementierung eines Mangels, der als solcher vor und außerhalb der Sprache existiert, sondern die Katachrese selbst würde diesen ›Mangel‹ überhaupt erst konstituieren und im Raum der Sprache intelligibel machen“³⁰⁾. Inszenatorischer Aspekt dieser (Performanz der) Krise ist offensichtlich, da die Sprachkrise mit der Sprache auszudrücken schon paradox ist, wie es im Text selbst gezeigt wird. Aber das Paradox ist kein sprachlich-logisches, sondern ein performatives, in welchem die ‚Sprachkrise‘ in Szene gesetzt und in Frage gestellt wird.

Der Höhepunkt der Inszenierung ist die Ratten-Vision. Sie ist „auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes“ (S. 50) in einem der ‚guten Augenblicke‘. Chandos erinnert sich daran, was er gefühlt hat, als er den Auftrag gegeben hat, den Ratten in Milchkeller Gift zu streuen.

Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen. Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen ... wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen ... Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart. Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht auf die Verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte, und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete!—wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte. (S. 51)

Es geht hierin um die Vergegenwärtigung der sterbenden Ratten, die in der

„vollste[n], erhabenste[n] Gegenwart“, die als Nicht-Darstellbare geliefert werden musste³¹⁾, wahrgenommen wird. Aber die Verinnerlichung („Alles war in mir“) wird nicht mehr mittels der (Verleihung der) lebendigen Stimme dargestellt, sondern mit „dem süßlich scharfen Geruch des Giftes“, mit den „Todesschreie[n], die sich an modrigen Mauern brachen“, und mit der historischen Vernichtungsszenerie („Zerstörung von Alba Longa“), die aber Chandos die Er-Innerung nicht ganz ermöglicht, denn „es war mehr, es war göttlicher, tierischer“. Dieses Übermaß lässt sich wieder auf die Unzulänglichkeit der Sprache zurückführen: „Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!“ All dies geschieht im Rahmen des Abbruchs der Stimme, wobei es weniger auf die Prosopopöie als auf die Vermenschlichung der sterbenden Ratten ankommt; auf ihren Anthropomorphismus, der schließlich bis zur Mutter-Figur von Niobe, der Figur der Versteinerung, führt. Aber die Erstarrungskraft des Anthropomorphismus, die „eine Identifizierung auf der Ebene der Substanz“ und nichts als „Eigenname“ ist³²⁾, hält Chandos für unzulänglich, um „die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes“ völlig auszudrücken. Die versteinerte Figur ‚spricht‘ nur von ihrer Stummheit und von ihrem Tod. Niobe ist ein ‚falscher‘ Name der sterbenden Rattenmutter: Sie ist nur katachrestisch. In diesem Sinne beschreibt er weniger die prosopopöische Verlebendigung als ihr Sterben, das die völlig gegenseitige Bewegung der Figuration ist: In der Inszenierung des Todes werden die Ratten wiederholend defiguriert, damit die Unmöglichkeit der Figuration des Todes, der Abwesenheit bzw. der Stummheit als Dilemma der Sprache exponiert wird³³⁾.

Wie David E. Wellbery gesagt hat, geht es hier um die Opfer-Vorstellung in der „sakrifiziellen Poetologie“ von Hofmannsthal, die als „Katalysator“ der „intrakulturelle[n] Krise der Unterscheidung“ funktioniert: Opfer als der Geächtete einerseits, und als der heilbringende Gott andererseits³⁴⁾. Die Opferfigur kompensiert den Mangel der Sprache, der Stimme, des Gesichts und des

Namens. Aber diesen Mangel gibt es nicht vor oder außerhalb der Sprache, sondern er wird in der Figuration der stummen Opfer, in der Beschreibung des Sterbens als Opferung, immer wieder konstruiert. Die Opferfigur ist keine Repräsentation, die etwas von etwas anderem substituiert, sondern sie ist die mit der gewaltigen Kraft der Sprache jenseits des Grabes gesetzte Figur. Sie ‚spricht‘ nur postum von der Abwesenheit, aber sie selbst ist nichts als die Abwesenheit überhaupt.

In diesem Sinne ist die ‚Sprachkrise‘ immer die Nachkonstruktion jenseits des Grabes, die nur in der und durch die Figuration der Sprache geleistet wird. Das betrifft auch den *Brief*, der von der Anwesenheit (vor allem von der des Schreibers) abgelöst und in der iterativen Kraft der ‚Schrift‘ (wieder-)gelesen wird³⁵⁾. Die Stimme jenseits des Grabes ‚spricht‘ einerseits von der eigenen Krisensituation, andererseits von der Möglichkeit der Wiedergewinnung durch die postum verliehene Stimme, wobei die ‚Quelle‘ der Stimme—und zwar Chandos—schon abwesend sein wird;

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, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde. (S. 54)

Die Möglichkeit der Ver-Antwortung wird aus der Figur der Verleihung der Stimme, aus der Prosopopöie, herausgezogen. Und in dieser Sprache sprechen die stummen Dinge zu Chandos. Deswegen ist hierin eine Kette der Prosopopöie zu erkennen. Aber diese Wiederbelebungsmöglichkeit, die sich immer auf die Stimmenggebung bezieht, impliziert den eigenen Tod, die eigene

Abwesenheit und Stummheit. Wenn Chandos von der „Sprachkrise“ „spricht“, spricht er schon nicht durch die eigene Stimme, sondern durch die des anderen, dessen Sprache er nicht kennt. Er selber „spricht“ doch gleichzeitig schon auch davon, und zwar vom eigenen Tod-Werden, in der Ahnung der Verantwortlichkeit im eigenen Grab vor dem „unbekannten Richter“.

Diese Exponiertheit des eigenen Todes bzw. der eigenen Defiguration wälzt die disruptive Relation von dem figurativen und wörtlichen Sinn, von Prosopopöie und Katachrese, um: Inszeniert wird die Fiktivität der Figur, die immer nur halluzinatorisch ist, und ihre gewaltige Setzungskraft, die immer den Abbruch der Stimme, die Entstellung des Gesichts und schließlich ihren Tod voraussetzen muss. Die Darstellung der „Sprachkrise“ zeigt diese Dysfunktion der Figuralität.

Dergestalt zeigt die Defiguration in der Krisensituation die Dysfunktion der Prosopopöie, die nichts als Simulation ist. Das „Fehlgehen“ der Figur bezieht sich auf die Fehllektüre bzw. auf die Unlesbarkeit, weil die Verleihung der Stimme durch die Prosopopöie eine Voraussetzung der Lektüre überhaupt ist, insofern der Text die stummen Figuren, deren Stimme gegeben werden soll, in sich impliziert und produziert. Statt dessen treten Stummheit, Unnennbarkeit und Tod in den Vordergrund, die sehr eng mit der Katachrese als toter Figur zu tun haben.

Darüber hinaus könnte man sagen, dass die sogenannte „Sprachkrise“ in Bezug auf die Umwälzung des rhetorischen Modus zwischen Prosopopöie und Katachrese betrachtet werden könnte. In der performativen Darstellung der Störung der Figuration verändert sich die Relation der Figuren im Lektüremuster, auf dem der Darstellungs- und Wahrnehmungsprozess des Diskurses basiert. Der Text *Ein Brief* zeigt damit jene disruptive Relation dazwischen in neuer Weise, aufgrund deren der Verschiebungsgrad der signifikatorischen Bedeutungsbildung in den künstlerischen Tätigkeiten der Jahrhundertwende

aufs neue zu analysieren ist.

Notes

- 1) Rudolf Helmstetter: Entwendet. Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und ihre Sprachkrise, in: DVjs (2003/3), S. 446–480, hier S. 447.
- 2) Vgl. Aleida Assmann: Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne, in: Hofmannsthal-Jahrbuch (2003/11), S. 267–279, hier S. 268.
- 3) Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel, in: Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 1993, S. 131–146, hier S. 134.
- 4) Vgl. Assmann (2003), S. 269.
- 5) Vgl. de Man (1993), S. 140; Bettine Menke: Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000.
- 6) Heinrich Bosse: Die Erlebnisse des Lord Chandos, in: Hofmannsthal-Jahrbuch (2003/11), S. 171–207, hier S. 202.
- 7) Helmstetter (2003), S. 463, 474.
- 8) De Man (1993), S. 140.
- 9) Menke (2000), S. 137.
- 10) Ebd. S. 11: „Eine ‚Stimme geben‘ ist Modell der Lektüre, die ein ‚Gesicht‘ verleiht; ‚prosopon-poiein‘ sagt aber als rhetorische Operation des Verleihs einer persona zugleich auch, daß ein solches ‚Gesicht‘ des Sprechens ursprünglich fehlte oder nie da war: sie ist Katachrese des Gesichts“ (Ebd.).
- 11) Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, in: Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe, Bd. 31 (Erfundene Gespräche und Briefe), hrsg. v. Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1991, S. 45–55. Zitatverweise werden im Folgenden mit Seitenzahl versehen.
- 12) Zur kontrastiven Relation zwischen Hofmannsthals Poetologie und Blumenbergs Konzept der „Lesbarkeit“ als Erfahrungsmodell der europäischen Kultur vgl. Gerhard Neumann: »Kunst des Nicht-Lesens«. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen, in: Hofmannsthals-Jahrbuch (1996/4), S. 227–260.
- 13) Vgl. Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts: Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk, Tübingen 1990, S. 60.
- 14) In der Rezension von Alfred Bieses *Die Philosophie des Metaphorischen* erwähnt Hofmannsthal die „unsägliche[] Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen“ (Hugo von Hofmannsthal: *Die Philosophie des Metaphorischen*, in: *Gesammelte Werke, Prosa I*, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a. M. 1956, S. 191).

- 15) Vgl. Aristoteles: Rhetorik, III, 1411b. Grundlegend zum Problem des „Vor-Augen-Stellen“: Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hrsg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart und Weimar 1997, S. 209–225. Und auch vgl. Jacques Derrida: Die weiße Mythologie, in: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 229–290, hier S. 249ff.
- 16) Zur metaphorischen Implikation des Wortes Kommunikation vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: Randgänge der Philosophie, a.a.O., S. 291–314, hier S. 291f.
- 17) Assmann (2003), S. 271.
- 18) Vgl. Paul de Man: Allegorien des Lesens, Frankfurt a. M. 1988: „Diese Metaphorische Substitution ist irrig, doch kein menschliches Wesen könnte ohne diese Irrtum entstehen“ (S. 158).
- 19) Derrida bezeichnet solche Eigenschaft als „doppelte Auslöschung“ (Derrida, Die weiße Mythologie (1988), S. 232).
- 20) Vgl. Menke (2000): „Die Nachstellung der Konstitution der Stimme, der Figur der Lesbarkeit, die der Titel den Text voranstellt, erzeugt eine nachhaltige, eine unschlichtbare Irritation über eben das, was in ihr fiktiv gesichert werden sollte: wer spricht. Dies verrät, daß die ‚Stimme‘ des Textes, die eines anderen, eine andere, nämlich eine nicht-mit-sich-identische ist: Sie kommt aus einer Dopplung“ (S. 363).
- 21) Vgl. Helmstetter (2003), S. 459.
- 22) Zur Liquidierung der Sprache und der daraus folgenden Transformation der Medien von Sprache zum Körper in „etwas Liquides“ vgl. Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüre: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995, S. 115.
- 23) De Man (1993), S. 140.
- 24) Paul de Man, Autobiography As De-Facement, in: The Rhetoric of Romanticism, New York 1984, S. 67–92, hier S. 76.
- 25) Vgl. Cynthia Chase: Giving a Face to a Name, in: Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition, Baltimore/London 1986, S. 85.
- 26) Vgl. Uwe Neumann, Katachrese, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1998, S. 911.
- 27) Vgl. Menke (2000), S. 149.
- 28) Vgl. Ebd.
- 29) Zur Relevanz von den Werken, die Lord Chandos zu schreiben versuchte, und Bacons Werken vgl. H. Stefan Schultz: Hofmannsthal and Bacon: The Sources of

- The Chandos Letter, in: *Comparative Literature* 13 (1961), SS. 1–15, hier S. 6f. und Wolfgang Riedel: *Homo Natura. Literarische Anthologie um 1900*, Berlin/New York 1996, S. 12f. D.h. die Geschichte der ersten Regierungsjahre Heinrichs VIII. entspricht dem Fragment *The beginning of the Reign of King Henry VIII* (1623), die Auslegung der Fabeln und mythischen Erzählungen der Alten Bacons Mythenexegese in *De spientia veterum* (1609) und die Sammlung der Apophthegmata den *Apophthegmes: New and Old* (1625). Darauf aufmerksam macht Bosse (2003), hier S. 200.
- 30) Gerald Posselt: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München 2005, S. 139.
- 31) Vgl. Gerald Bartl: *Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert*, Würzburg 2002, S. 105. „Wenn Chandos also die Undarstellbarkeit des Unendlichen zur Darstellung der ›erhabenen Augenblicke‹ bemüht, so kommt dies dem Versuch gleich, das Undarstellbare durch sein Undarstellbares darzustellen“ (S. 111).
- 32) Vgl. Paul de Man: *Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik*, in: *Allegorien des Lesens*, a.a.O., S. 179–204, hier S. 181: „Anthropomorphismen frieren die unendliche Kette tropologischer Transformationen und Propositionen auf eine einzige, wesentliche Behauptung ein, die als solche alle anderen ausschließt. Ein Anthropomorphismus ist keine Proposition mehr, sondern ein Eigenname [...]“ (Ebd.).
- 33) Vgl. de Man (1993): „Tod ist ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma, und die Wiederherstellung der Sterblichkeit durch die Autobiographie (die Prosopopöie der Stimme und des Namens) beraubt und entstellt genau in dem Maße, wie sie wiederherstellt“ (S. 145).
- 34) David E. Wellbery: *Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief zur frühen Poetik Hofmannsthals*, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* (2003/11), S. 281–310, hier S. 296, 308f.
- 35) Vgl. Derrida: *Sigunatur Ereignis Kontext* (1988), S. 299.

「言語危機」を表現する
——ホーフマンスタールの『手紙』における
声の断絶とレトリックの関係について——

木村 裕一

フーゴー・フォン・ホーフマンスタールの『手紙』(1902)は、世紀転換期における「言語危機」の問題を扱う上で欠かせない重要なテキストとして、これまでさまざまな側面から読解が試みられてきた。本論ではこのテキストをレトリックの問題と関係付けて論じている。とりわけ注目すべきは、テキスト内で生じるプロソポポイアと濫喩のあいだの関係の変化である。プロソポポイアとは死者や不在のもの、無生物など、本来声を持たないものを、あたかもそれ自身が話しているかのように表現する修辞技法である。この修辞技法の前提になっているのは、話すことのできないはずのものに声を与えることであり、その声を発するため顔を修辞的な効果のなかで作り出すことである。しかしこの修辞的な効果とは、死者や不在のものとの「対話」という不可能な幻想そのものでもある。チャンドス卿自身の説明によれば、以前には古い書物を通じた対話、すなわち、それらの書物の著者がすでに不在である限りにおいて、上で述べたような対話が可能であったという。しかしチャンドス卿を苛む症状は、このような「対話」を不可能にし、それまで彼に認識をもたらしてきた虚構の声の断絶を引き起こすことになる。声の断絶はさまざまなイメージの崩壊を伴い、入れ替わるように前面に出てくるのは、言葉によっては表すことのできない、名づけることのできないものの表現である。これらの表現の中で明るみに出るのは、プロソポポイアによって与えられていた声や顔といった幻想の終焉であり、その幻想によって隠されていた死や不在性である。このような暴露の中でプロソポポイアは、本来名づけることのできないものに名を与える修辞技法である濫喩へと変化していく。したがって、プロソポポイアと濫喩のあいだの関係の変化は、チャンドス卿における「言語危機」の表現と大きな関わりを持っている。この意味で、『手紙』というテキストを出発点として、世紀転換期の言説空間の一特徴としての「言語危機」を、レトリッ

クという観点から再検討する可能性を見出すことができる。

(人文科学研究科ドイツ文学専攻 博士後期課程 3 年)