

Phantasie und Deutung  
Psychologisches Verstehen  
von Literatur und Film

*Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*

herausgegeben von  
Wolfram Mauser - Ursula Renner - Walter Schönau

Königshausen + Neumann  
1986

Ursula Renner

## Der Augen Blick — Kunstrezeption und Fensterschau bei Hofmannsthal

### I

Für die Literatur der Jahrhundertwende werden Werke der bildenden Kunst auf eine Weise bedeutsam, die sich wesentlich von der Kunstrezeption früherer Epochen unterscheidet: Im Zusammenhang mit den literarischen Neigungen zur Symbolisierung kommt dem Bild bzw. der Bildhaftigkeit des Ausdrucks eine zentrale Rolle zu. Bildende Kunst als Medium visueller Vergegenwärtigung erhält einen neuen Stellenwert innerhalb des literarischen Produktionsprozesses.

Am Beispiel Hofmannsthals läßt sich dies besonders gut verdeutlichen, da er sich zeitlebens intensiv mit der Kunsttradition auseinandersetzte und Bild, vorgaben' in hohem Maße in sein Werk einbezog.

Diese „produktive Rezeption“ (G. Grimm) der bildenden Kunst bei Hofmannsthal läßt sich durch sein gesamtes literarisches Schaffen verfolgen.<sup>1</sup> Sie ist nicht nur konkret faßbar in den lyrischen Dramen und den Kunstausätzen. Sie ist auch erkennbar in elementaren Erfahrungen (wie dem Van-Gogh-Erlebnis in den *Briefen des Zurückgekehrten* und dem Anblick der archaischen Koren im dritten Teil der *Augenblicke in Griechenland*) und schlägt sich nieder in grundsätzlichen philosophischen und kunstästhetischen Fragestellungen.

Dies nur als Andeutung, wie vielschichtig eine Antwort auf die Frage nach Hofmannsthals Verhältnis zur (bildenden) Kunst ausfallen müßte. Denn sowohl das Sinnstiftende des Kunstwerks wie auch die Gefahren im isolierenden Umgang mit ihm werden von Anfang an von ihm gesehen und je nach Zusammenhang anders gewichtet. Auf kurze Formeln ge-

1. S. hierzu vor allem CARLPETER BRAEGGER, *Das Visuelle und das Plastische*. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst, Bern/München 1979 (dort ausführliche Bibliographie).

bracht könnte man die ihn vor allem beschäftigenden Aspekte wie folgt benennen:

1) Die Gefahren einer „Sackgasse des Ästhetizismus“ (vor allem in der Frühzeit), der Stilisierung und der Mittelbarkeit des Empfindens — und zwar dort, wo die Wirklichkeit, der Bezug zum „Leben“, vernachlässigt wird;

2) die Grenzen und Möglichkeiten einer Art von Wahrnehmung, wo die Dinge nicht eigentlich gesehen, sondern ‚wiedererkannt‘ werden, weil Natur nicht mehr unmittelbar sinnlich erlebt wird als Korrespondenz von Welt/Seele (wie etwa in der Romantik), sondern mittelbar in ‚Modelle‘ der bildnerischen Tradition eingeordnet und so erst zum ‚Erlebnis‘ wird:

Lieben heißt für uns nicht ‚lieben‘. Heißt auch nicht mehr recht ‚begehren‘. C'est à travers l'art qu'on apprend à jouir de la nature: Rubenswolken, Canalettowolken, Opernfoyer von Myrbach, Rembrandtbauern, Plein-airstimmungen.<sup>2</sup>

Wie eine Erläuterung dazu liest sich eine drei Jahre später gemachte Notiz:

Meine [unsere] ganze Kunstentwicklung von Berger (Alfred Freiherr von Berger, U.R.) charakterisiert. Empfinden nicht Naturvorgänge, sondern Kunstwerke als erstvorhandene, natürlich gegebene. Kommen durch die Kunst zu uns; füllen Schemata [Sonett, Schicksalstragödie, Pantomime] mit *entsprechendem* Inhalt aus; entsprechen kann der Form im tiefsten Sinn aber nur jenes Organische, dessen Schale eben ein Kunstwerk ist; so erst kommen wir dazu, unser Erlebtes zu gestalten. (TBA, Reden III, 367)

3) Die ‚Vergeistigung‘ des alltäglichen Gegenstandes und seine ästhetische Aufwertung mit Hilfe einer selbständig oder durch ein Bildwerk ausgelösten Reflexion des Seh- und Wahrnehmungsvorganges (van-Gogh-Erlebnis);

4) die kathartische Erfahrung durch das Kunstwerk (die archaischen Koren im Akropolismuseum in den *Augenblicken in Griechenland* — ein Gegenstück dazu wäre Rilkes *Archaischer Torso Apollos*, der in der Erkenntnis gipfelt: „Du mußt dein Leben ändern“).

Dieses vitale Interesse an den Werken der bildenden Kunst hat zunächst ganz bestimmte sozialgeschichtliche und individuelle Voraussetzungen: Hofmannsthal war dem Typ nach ein ‚poeta doctus‘, dessen Werk in der

2. HOFMANNSTHAL-Nachlaß (H VII 17.107) Okt. 1891 — Für die Erlaubnis, bislang unveröffentlichtes Material zu zitieren, danke ich dem Nachlaßverwalter Hofmannsthals, Dr. Rudolf Hirsch, Frankfurt. Alle publizierten Texte Hofmannsthals werden, sofern nicht anders angegeben, nach der Taschenbuchausgabe (TBA ...) zitiert. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke* in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bern Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt 1979.

Auseinandersetzung mit der gesamten humanistischen Bildungstradition entstand. Zugleich empfand er dieses überkommene Wissen als nicht zulänglich, um der existentiellen Frage nach Selbsterkenntnis und Weltverständnis, welche sich als Reaktion auf krisenhaft erlebte geistig-gesellschaftliche Veränderungen im ausgehenden 19. Jahrhundert mit neuer Dinglichkeit stellte, adäquat zu begegnen. Die grundlegenden Wandlungsprozesse der Epoche wurden — zumindest in den Kreisen, zu denen Hofmannsthal gehörte — nicht als Fortschritt begrüßt, sondern als etwas zutiefst Beunruhigendes erfahren. Gegen die Übermacht des ‚Objektiven‘ und die mit dem Positivismus vorangetriebenen Versuche terminologischer ‚Festschreibung‘ wurden als Verkörperungen eigener Anpassungsverweigerung die ‚nervösen‘, skrupelbehafteten suchenden ‚Helden‘ (Claudio, der Kaufmannssohn, Kari Bühl u.a.) gesetzt. Es wurden aber auch neue sprachliche Ausdrucksformen gesucht, die den herkömmlichen überlegen sein sollten und „dem Leben gerecht“ (TBA, Reden I, 235); nach Hofmannsthal die nicht-begrifflichen, transrationalen, mystischen oder mythischen Verständigungsweisen, die nur im Bild oder im Symbol vergegenwärtigt werden können. Gegenüber dem analytischen Denken und angesichts der inkohärenten Erfahrungen des Subjekts erschien das Bild der Vielschichtigkeit des Daseins adäquat.

Wissenschaftlern ist alles darum zu thun, das ausrechenbare zu finden — Künstler ist sich des absolut variablen klar und hat Seelenstärke genug doch zum Ausdruck zu streben und zwar ein bildlicher (...) Kunst(-)Erfahrung gibt Möglichkeit sich dem Wesen der Dinge anzufühlen: Wissenschaftler Opfer des mechanischen Gebrauchs ihrer Termini: dagegen Behandlung der Farbenlehre durch Goethe (...).<sup>3</sup>

Begriffliches und analytisches Denken wurde als eine Form der Reduktion empfunden, die weiterer Partikularisierung Vorschub leistet. Das bildhafte ‚Integrationsmodell‘ sollte der Vielschichtigkeit, wie sie bereits im Mikrokosmos Individuum wahrgenommen wurde, entsprechen, ohne zergliedernd zu wirken:

Das Wohltuende für den Dichter liegt darin, unsäglich gebrochenen Zuständen ein ungebrochenes Weltverhältnis gegenüberzustellen, das doch in der innersten Wesenheit mit jenem identisch ist. (TBA, Dramen III, 106)

Die bildende Kunst in ihrer ‚Begrifflosigkeit‘ erfüllt diesen Sinn aus sich selbst heraus. Die Menschen sollten

sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wun-

3. HOFMANNSTHAL-Nachlaß, zit. nach C. BRAEGGER, Das Visuelle, S. 36

dervollen Welt um uns übermittelt (...); daß Malen etwas mit Denken, Träumen und Dichten zu tun hat (...). (TBA, Reden I, 526)

Das Paradigma der bildenden Kunst erfüllt für Hofmannsthal alle Anforderungen, denen das an Sprache gebundene System der Literatur erst im subjektiv erfahrenen, neu zu erschaffenden bildhaften Ausdruck gerecht zu werden vermag. „Die Worte sind nur Annäherungen an etwas, das vor der Phantasie (...) stand (...) wie die Striche in den Zeichnungen Rembrandts.“<sup>4</sup>

Die Bedeutung des Bildes für Hofmannsthal wäre aber nur unzureichend beschrieben, wenn nicht — und dies kann hier nur als These formuliert werden — die Besonderheit seiner Kreativität, welche gekennzeichnet ist durch eine Vorrangigkeit des Sehens, mitberücksichtigt würde.

Im vorliegenden Aufsatz möchte ich einen Aspekt dieses komplexen Themas aufgreifen, und zwar der Frage nachzugehen versuchen, welche psychische Funktion das Kunstwerk für den Betrachter besitzt und wie sich — jenseits der eingangs genannten manifesten Rezeptionsebene — das latente Bedürfnis zu schauen fassen läßt. In zwei Schritten möchte ich mich dieser Frage nähern. Zunächst soll die Bedeutung der bildenden Kunst für Hofmannsthal, sofern sie aus Selbstaussagen direkt oder indirekt ermittelt werden kann, untersucht werden; anschließend möchte ich zeigen, in welchem Verhältnis der kulturell legitimierte Blick auf das Bild zum literarischen Motiv des Schauens durch ein Fenster steht — jene bei Hofmannsthal häufig wiederkehrende Situation, in der der im Schutzraum der Distanz aufgehobene Betrachter sein eigenes Begehren inszeniert: Den Weg von der ‚Aisthesis‘ zur ‚Poiesis‘ des Unbewußten.<sup>5</sup>

## II

*Der Blick auf das Bild:* Auf welche Weise dem Betrachter erlaubt ist, ihn zu wagen — das unterliegt in der Kunsttheorie ebenso dem historischen Wan-

4. Notiz Hofmannsthals, s. Hofmannsthal-Blätter 8/9, 1972, S. 109.

5. Diese Begriffe sind entlehnt von HANS ROBERT JAUSS, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 2. Aufl., Frankfurt 1984, der definiert: „Ästhetisch genießendes Verhalten, das zugleich Freisetzung von und Freisetzung für etwas ist, kann sich in drei Funktionen vollziehen: für das produzierende Bewußtsein im Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk (Poiesis), für das rezipierende Bewußtsein im Ergreifen der Möglichkeit, seine Wahrnehmung der äußeren wie der inneren Wirklichkeit zu erneuern (Aisthesis), und schließlich — damit öffnet sich die subjektive auf intersubjektive Erfahrung — in der Verpflichtung zu einem vom Werk geforderten Urteil oder in der Identifikation mit vorgezeichneten und weiterzubestimmenden Normen des Handelns (i. e. Katharsis. U.R.). (S. 88 f.)

del wie die Auswahl dessen, was abbildungswürdig ist. Diderot beispielsweise weist in seinen *Verstreuten Gedanken über Malerei* (1776) den Betrachter als ‚ungebetenen Dritten‘, als Voyeur womöglich, von vornherein in die Schranken. Am scheinbar ungeeignetsten Beispiel, dem ikonographischen Motiv der ‚Susanna im Bade‘, bei dem es ja wesentlich um das Schauen geht, macht Diderot seine Position deutlich:

Wenn sich Susanna meinen Blicken nackt zeigt, während sie mit allen Schleiern, die sie verhüllt, die lüsternen Blicke der Greise abwehrt, so ist Susanne züchtig und der Maler auch; denn beide haben nichts von meiner Gegenwart gewußt.<sup>6</sup>

Denn der Betrachter gehöre niemals zum Sujet. Eine solche Auffassung ist nach unserem heutigen psychologischen und rezeptionsästhetischen Verständnis eher naiv, auch wenn, oder gerade weil, Diderot hier so ‚vernünftig‘ argumentiert und Taktik gegen Moral und Zensur im Spiel ist. Eine solche Position ist gut einhundert Jahre später im allgemeinen Bewußtsein zwar noch immer gegenwärtig, aber die Einschätzung der Rolle des betrachtenden Subjekts hat sich — zumindest in der Kunsttheorie — radikal gewandelt. Hofmannsthal ist seit den 90er Jahren mit den entsprechenden Texten von Ruskin, Walter Pater und Oscar Wilde wohlvertraut.<sup>7</sup> Der von Diderot theoretisch eliminierte Bezug zum Betrachter eines Kunstwerkes droht ins andere Extrem umzuschlagen. Exemplarisch führt Claudio im *Tor und Tod* die sich als erkenntnistheoretische Sackgasse erweisende Gegenposition vor. Im Anblick der *Mona Lisa* Leonardos wird er auf sich selbst zurückgeworfen:

Gioconda, du, aus wundervollem Grund  
Herleuchtend mit dem Glanz durchseelter Glieder,  
Dem rätselhaften, süßen, herben Mund,  
Dem Prunk der träumeschweren Augenlider:  
Gerad so viel verrietest du mir Leben,  
Als fragend ich vermocht dir einzuweben.  
(TBA, Gedichte, 284 — Herv. U.R.)

Jenseits der auf Paters subjektivistische Kunstkritik zurückgehenden (und hier vermutlich durch Oscar Wilde vermittelten) Stilisierung der Gioconda zum ‚Rätsel Weib‘ ist in unserem Zusammenhang wichtig, daß es ausschließlich das betrachtende Subjekt ist, das dem Bild Sinn und Bedeutung verleiht, genauer: Das Bild reflektiert die disparate psychische Situation des

6. Zit. bei WOLFGANG KEMP, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 11.

7. S. dazu seine eigenen Aufzeichnungen und Bemerkungen in Briefen und seine frühen Aufsätze.

in seiner Beziehungsfähigkeit gestörten Jünglings. Das Bild als Spiegel — zusätzlich ausgestattet mit der androgynen Faszination, die dann ja Freud als Grundzug der Gestalten Leonardos analysiert.<sup>8</sup>

Im Grunde ist hier die für Hofmannsthal häufig postulierte Position des ‚art pour l’art‘ längst überschritten. Stattdessen wird die Wirkung der Kunst, und zwar auch im Hinblick auf Bereiche, die den Tiefenschichten des Betrachters angehören und mit seinen Wünschen und Bedürfnissen zu tun haben, zentral. Hofmannsthal (‚ich halte Wirkung für die Seele der Kunst‘; TBA, Reden I, 16) erkennt bereits das psychodynamische Potential der Bilder, das beim Publikum die Aufnahme von Kunstwerken beeinflusst:

lebt doch in jedem der Trieb nach dem Lebendigen hin, nach dem, was mit neuem kräftigen Zauber versunkene, verwachsene Falltüren der Seele aufsprengt. Die Theorie aller liebt das banale abgegriffene Wort, das halb wahre durchschnittliche Denken und das schlechte Kunstprodukt, das genau in die bestehenden Formeln paßt und über das sich bequem mit einem Schein von Selbständigkeit urteilen läßt. Denn der Esel trägt mit Vergnügen die königliche Haut des Löwen als Überzieher. Aber unter dem Bildungsphilister, unter dem Produkt aus Gymnasial-, Zeitungs- und Lexikonsbildung ist in fast jedem Menschen ein dämmerndes Wesen, das vegetiert, träumt, von Angst, Rausch und Sehnsucht lebt und sich wegen seiner vermeintlichen Niedrigkeit und Häßlichkeit nie an den Tag traut, schamvoll bewußt, daß es auf Instinkte gestellt ist und nicht auf Prinzipien. Diese dämmernde Welt in uns liebt die Aufregung, die das Nicht-Gemeine gibt, und schauert zusammen, sooft ein wirklicher Künstler vorübergeht. (TBA, Reden I, 526 f.)

Hinter der vertrauten Philisterschelte nietzschescher Prägung rückt hier ein besonderer Aspekt des ‚Kommunikativen‘ des Kunstwerkes in den Vordergrund: ihr Vermögen, das ‚Dämmernde‘, Nicht-Bewußte und -Kontrollierte im Menschen anzusprechen und zugleich hervorzubringen, für das es keine adäquate Begrifflichkeit gibt, d.h. keine ‚öffentliche Sprache‘. Auf vor-sprachlicher Ebene ‚redet‘ es über etwas, das andernfalls in seinem ‚Schattendasein‘ versteckt bliebe.<sup>9</sup> Damit ist indirekt zugleich etwas über den Mechanismus von Rationalisierung und Abwehr von Triebbedürfnis-

8. SIGMUND FREUD, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, in: S. F., *Stud. ausg. Bd. 10*, Frankfurt 1974, S. 87 - 159. Vgl. dazu auch MICHAEL WORBS, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt 1983, S. 104 - 121.

9. Um die Wirkung der Kunst zu umschreiben, bedient sich Hofmannsthal in seiner *Ansprache im Hause Lanckoronski* aus dem Jahre 1902 derselben Metapher wie Freud in seiner *Traumdeutung* (1900): Die ‚schönen Gebilde‘ seien ‚wie die Schatten, die den Odysseus umlagern und alle vom Blut trinken wollen, (...) ihren dunklen hohlen Blick auf den Lebenden geheftet.‘ (TBA, Reden I, S. 20) — FREUD vergleicht die traumerregenden Wünsche mit den ‚Schatten der odysseeischen Unterwelt‘ (S. F., *Stud. ausg. Bd. 2*, S. 528).

sen gesagt, der im ‚erlaubten Blick‘ auf das Kunstwerk zum Tragen kommt. Das kollektive Erleben, die stille Übereinkunft mit analog disponierten Betrachtenden vermindert das Gefühl von Isolation wie es zugleich das der Auswähltheit verstärkt. Es setzt Triebgefahr und Gewissenskonflikt herab.<sup>10</sup>

Hieraus lassen sich Ansätze zu einer psychologischen Theorie des Schönen ableiten, die mit bestimmten Theorien über das Unbewußte kongruieren:

Indem wir dieses Wort (d.i. „schön“. U.R.) aussprechen, sagen wir, daß etwas in uns durch das Kunstgebilde erregt wird, wie nur Gleiches durch Gleiches erregt werden kann.

Und indem unser Mund es wieder und wieder auszusprechen von einer tiefen Magie gezwungen wird, nehmen wir an dem ungeheueren Reich der Kunst einen so ungeheuern Anteil, als wären es tausende Seelen in uns, die sich im Akte des ästhetischen Genießens regen, mit Regungen, die zu umschreiben ich wiederum vermeide, weil ich alle Skalen der psychologischen und der geschichtsphilosophischen Terminologie durchlaufen müßte.

Aber beruhigen wir uns: die Forderung, welche die Welt des Schönen an uns stellt, jenes dämonische Aus-uns-Herauslocken ganzer Welten des Fühlens, diese Forderung ist nur so gigantisch, weil das, was in uns ihr zu entsprechen bereit ist, so grenzenlos groß ist: die aufgesammelte Kraft der geheimnisvollen Ahnenreihe in uns, die übereinandergetürmten Schichten der aufgestapelten überindividuellen Erinnerung. (TBA, Reden I, 24 f.; 1902, *Ansprache im Hause Lanckoroński*)

Es ist aufschlußreich, daß das Individuum hier wie in der nur zwei Jahre zuvor veröffentlichten *Traumdeutung* Sigmund Freuds (wie auch später in *Der Dichter und das Phantasieren*) als Träger der gesamten phylogenetischen Erfahrung verstanden wird. Was sich nach Hofmannsthal's Auffassung in gesteigerten Augen-Blicken beim Betrachten von Kunst offenbart: diese Identifizierung von Phylogenese und Ontogenese wurde zu einem Kerngedanken der Tiefenpsychologie — der Mythos als Traumdenken ganzer Völker.<sup>11</sup>

Das oben erwähnte Entlastungsmoment im ‚erlaubten Blick‘ auf das Kunstwerk wird in Hofmannsthal's *Ansprache im Hause Lanckoroński* im geschichtsphilosophischen Begründungszusammenhang weiter bestätigt — die historische Kontinuität der Ahnenreihe im einzelnen als bestimmend für seine Identität.

10. Vgl. dazu FREDERICK WYATT, Literatur in der Psychoanalyse. In: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Hrsg. von J. Cremerius u.a. Bd 5, Würzburg 1986, S. 26.

11. Diese Befunde bei Hofmannsthal und den Anfängen der Psychoanalyse speisen sich freilich aus Gedankengut, das im 19. Jahrhundert entwickelt wurde (s. Darwin — Haeckel popularisiert diese Vorstellungen dann in der Formel vom „biogenetischen Grundgesetz“).

Der Blick auf das Kunstwerk vermittelt angstfreie Lust. Und zwar u.a. deshalb, weil es manipulierbar, kontrollierbar ist, keine Forderungen stellt und keine Gefahr bringt. Es ermöglicht Intensität des Gefühls durch Distanz. Demgegenüber ist die eigentliche „Wirklichkeit“ mit ihren komplexen psychischen (und physischen) Anforderungen kaum je uneingeschränkt zu genießen. Im Gegenteil, sie ist in hohem Maße abweisend und fordernd zugleich. Hofmannsthal selbst kann dies gegen Ende seines Lebens klar und unverhohlen aussprechen. Im Zusammenhang seiner Sizilienreise, deren Erfahrung vorgeprägt ist durch das Bild, das Goethe von dieser Landschaft gezeichnet hat, schreibt er:

Mit einem Male ist nur mehr das Bild da. Er (Goethe. U.R.) ist vor unseren Augen in sein Bild hineingegangen und uns entschwunden; wir sind allein mit einer gemalten Tafel. Ein Schauer überläuft uns, und wir verhängen das Bild mit einem Vorhang, um uns der Wirklichkeit zuzuwenden, die *unvertrauter, weniger spiegelhaft gerundet, gefährlicher* — aber u n s e r ist. (TBA, Erz., 660 — Herv. U.R.)

Möglicherweise liegt hier eine Erklärung für die Ambivalenz Hofmannsthal's in der vieldiskutierten Ästhetizismus-Frage, nämlich in der Skepsis gegenüber dem Ästhetentum und dennoch Verweigerung, ‚ästhetische Lust‘ aufzugeben. Der lustvolle ästhetische Blick ist eigentlich erst der Filter, durch den die Dinge Bedeutung erhalten und so erfahren werden können, daß sie das eigene Selbst nicht gefährden, sondern erhöhen.

So ist auch die in verschiedenen Aufzeichnungen zu beobachtende Tendenz zur Vermischung von individuellem Erlebnis und ‚Zitat‘ zu verstehen. Eine frühe Tagebucheintragung lautet: „Abend in Fürberg. Vorher mit Lisl in den Steinklüften. Böcklin Hirtenstimmung, auf dem Stein über den hohen Gräsern.“ (Nachlaß H V B 2.9) Das Erlebnis selbst wird nicht artikuliert, aber in der Assoziation, der Umcodierung in das ‚Bildzitat‘, wird es sagbar und bekommt Sinn.

Diesen Zusammenhang erhellt auch ein Brief an die Eltern aus Rom (1902):

Mein Verhältnis zu diesem merkwürdigen Aufenthalt im ganzen möchte ich so aussprechen: ich kann alles dergleichen eigentlich erst auf einem sehr mühsamen Umweg genießen, durch eine Art von Reproduktion, indem ich es in mich aufnehme und gleichsam aus mir heraus vor mich bringe wie etwas von meiner Phantasie Erfundenes.<sup>12</sup>

In all diesen Vorgängen werden „Impulse“ in „Beherrschung“ verwandelt,<sup>13</sup> findet ein Wechselspiel von Ergriffenheit und Abwehr statt.

12. HUGO VON HOFMANNSTHAL, Briefe 1900 — 1909, Wien 1937, S. 90.

13. ERNEST GOMBRICH (Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und

Die Harmoniebedürftigkeit läßt sich als Rationalisierung der Angst vor einer „gefährlichen Wirklichkeit“ (s.o.) verstehen, vor dem Verlust von Kontrolle, vor dem Chaos:

Das bloße Weiter-Wirken des Erlebten scheint stärker und dauerhafter zu sein, als die Verfügbarkeit darüber, die dem Ich zustehen sollte, diesem nervösen Major Domus unseres Bewußtseins, der dafür zu sorgen hat, wie wir mit all dieser angespannten und widersprüchlichen Vielfalt des Erlebens auskommen könnten. Denn was nicht bewußt eingeordnet (...) worden ist, wird zwar weiterbestehen, aber abgetrennt vom Ich, und wird daher dessen Unternehmungen unterlaufen, verwirren und entzweien.<sup>14</sup>

### III

Das literarische *Motiv des Fensterblickes* in Hofmannsthals Werk gibt uns weiteren Aufschluß über das Schicksal der „Libido sentiendi“,<sup>15</sup> nämlich da, wo sie nicht in die Bahnen der legitimierten Kunstbetrachtung umgelenkt wird.

Der Fensterblick rangiert in Hofmannsthals Texten als „métaphore obsédante“ — das erlaubt den Schluß, daß sie Element des „mythe personnel“ ist.<sup>16</sup> (Damit sei auf die Verbindung von Autor- und Werkebene hingewiesen, die selbstverständlich einer ausführlicheren Untersuchung bedürfte.)

Die wichtigsten Beispiele aus Werner Krafts schönem Aufsatz zu diesem Motiv seien hier aufgeführt:

In einer sehr frühen Prosaskizze *Das Glück am Weg* nimmt der Dichter bei zufälligem Schauen mit dem Fernglas auf ein vorbeifahrendes Schiff durch das Fenster der Kabine die Schönheit einer Frau wahr und erfährt im Schwenden das Glück. „Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin Menschen sich bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen

Grenzen der Kunst, Frankfurt 1978, S. 50 f.) bezeichnet „Impuls und Beherrschung“ als Voraussetzungen des großen Kunstwerks — sie können meines Erachtens auch fruchtbar auf den Aspekt der Rezeption angewandt werden.

14. F. WYATT, *Literatur in der Psychoanalyse*. S. 21.

15. JEAN STAROBINSKI, *Der Schleier der Poppäa*, in: J. St., *Das Leben der Augen*, Frankfurt/Berlin/Wien 1984, S. 11. Neben diesem, für unseren Zusammenhang aufschlußreichen Text s. a. HARTMUT BÖHME, *Sinne und Blick. Variationen zur mythopoetischen Geschichte des Subjekts*. In: *Konkursbuch 13*, 1984 (Reiz, Auge, Phantasie), S. 27-62; und JÜRGEN MANTHEY, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München 1983 (dort jeweils weiterführende Literatur).

16. Vergl. CHARLES MAURON, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*. Introduction à la Psychocritique, Paris 1962.

Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube, und es ist, als ob man ihnen da unsäglich nahe käme.“ (...)

In dem überaus schönen Prosastück *Raoul Richter, 1896* (stehen die Sätze): „Wir kamen einen Abhang hinunter, da stand ein einsames Bauernhaus; aus dem einen kleinen viereckigen Fenster fiel ein Licht über die Wiese hin, dann schob sich ein Schatten davor, das Licht verschob sich, erlosch dann für eine kurze Weile. In den wenigen dürftigen Zeichen fiel mich das Ganze des Menschenlebens an, die vier Wände, das niedrige Dach über dem Kopf, das Drinnen und Draußen, das Eingeschlossene, das Erbärmliche, das Wunderbare.“ Der Marschall von Bassompierre sieht durch das Fenster des Zimmers, in dem er seine Geliebte vermutet, ihren Mann, wie er seine Hände auf die Zeichen der Pest hin prüft, und öffnet gewaltsam eine Tür, um nichts als die Leiche der Geliebten zu sehen. In der *Frau ohne Schatten* sieht die Amme und dann die Kaiserin durch einen Spalt in das Zimmer der Färberin, und hier sehen sie die Färberin, die ihren Schatten preisgeben soll, und Barak, den Färber. In der gewagten, aber bezaubernden Szene *Die Begegnung mit Carlo* aus dem Umkreis der nie vollendeten *Florindo*-Komödie belauscht Carlo voll Entzücken durch einen Kamin die Liebesnacht seiner eigenen Schwester, deren Stimme er nicht erkennt, mit dem Verführer Florindo und erzählt diesem am Morgen im Flur des Gasthofs sein Erlebnis. Nicht anders nimmt der junge Andreas in dem nachgelassenen Romanfragment durch die Wand am nächtlichen Glück der bäuerlichen Eltern Romanas, seiner ersten und höchsten Liebe, teil. Fenster, Spalt, Kamin, Wand — die Situation ist immer die gleiche: einer will eindringen. (...) In *Die Frau im Fenster* steht das Symbol im Titel. (...) <sup>17</sup>

Der Überblick läßt sich um weitere Belege ergänzen. Bereits in dem frühen Text-Konvolut *Age of Innocence* dringt der Blick in andere Räume ein: „Er empfand plötzlich eine Sehnsucht danach, in fremde Zimmer hineinzuschauen und fremde Menschen fühlen zu fühlen“ (TBA, Erz., 24). Ebenso wie im *Märchen der 672. Nacht* der Blick in die Glashäuser<sup>18</sup> entlarvt in der

17. WERNER KRAFT, *Das Fenster*, in: W. K., *Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie*, Bern/München 1959, S. 106-116, 108-110. S. auch GOTTHARDT FRÜHSORGE, *Fenster: Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs*, in: *Euphorion* 77, 1983, S. 346-358.

18. Im *Märchen der 672. Nacht* findet sich freilich auch die Umkehrung der Blickrichtung: In der „verwachsensten Ecke des Gartens“ „bemächtigte sich seines (des Kaufmannssohnes. U. R.-H.) Blutes und seines ganzen Denkens nur das, daß er die Augen der zwei Mädchen auf sich gerichtet wußte (...). Schon früher fühlte er, „daß die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren“. Die Kette der Blickfolgen wird eingeleitet durch den bedrohlichen Blick der jüngsten Dienerin: „Plötzlich schlug sie die Augen auf, sah ihn eisig und böse an und drehte sich mit zornig zusammengebißenen Lippen, den Schmerz überwindend, zur Wand.“ (TBA, Erz., 50, 49, 47). Diese Obsessionen des Kaufmannssohnes sind ein Zeichen seiner Fremdbestimmtheit: „Verliere ich den regieführenden Blick, bin ich anderen Blicken unterworfen. Das Starrwerden ist Angst, gehinderte Flucht. Der fremde Blick bannt, (...) (reißt) die Fassaden des Ich (ein, wird) zum bösen Blick der Mutter oder zum Antlitz der Gorgo, der Medusa“ (H. Böhme, *Sinne und Blick*, S. 41).

*Geschichte der beiden Liebespaare* der Blick in die Gärtnerswohnung den Betrachter:

Es drang eine unbestimmte Sehnsucht auf mich ein, das zusammengeschmolzene Bild dieser niedrigen dumpfen Welt, der Mann, die Frau und der dritte (der Liebhaber der Frau, U.R.), die Kinder, die Fliegen an der Wand, der Geruch ihrer Zimmer, ihr Lachen, die Falschheit und die Lüsternheit ihrer Augen, alles zusammen, die ganze dumpfe niedrige Fülle ihres Lebens, und die Vision ihrer großen schweren Leiber, die so anders waren als der knaben-mädchenhafte leichte Leib, der drin sich leise im Schläfe regte, warf sich über mich wie eine Welle angefüllt mit der unendlichen Möglichkeit des Lebens. Und ich wußte, daß ich Anna nicht mehr liebte (...) und daß mir das häßliche schön und rührend schien nur weil es das andere war. (TBA, Erz., 97 f.)

Claudio im *Tor und Tod* spiegelt sich nicht nur in der *Mona Lisa*, er stilisiert auch die Landschaft zu einem „goldumrandeten“ Gemälde im Stile der „Meister von den frühen Tagen“ und projiziert im Blick aus dem Fenster seine Wunschphantasien auf die vermeintlich glücklichen Menschen in den Dörfern (TBA, Ged., 281). Wichtig für die psychologischen Implikationen dieser verschiedenen Augen-Blicke scheint mir die entsprechende Episode in der *Reitergeschichte* zu sein, wo der Wachtmeister Anton Lerch nach militärischem Sieg über die feindlichen Truppen — ein mit allen phallischen Attributen ausgestatteter Triumph — durch Mailand reitet und im Vorbeiziehen in ein kleinbürgerliches Interieur blickt, in dem er Vuic (die „Hure“, wie die Konnotation dieses kroatischen Wortes zu verstehen gibt), seine ehemalige Geliebte, mit einem Liebhaber wiedersieht. Unverkennbar mischen sich hier das eigene Begehren, Machtwünsche und die Sehnsucht nach einer halbivilen „Existenz in Hausschuhen“, bei der Erregung und Triebabfuhr, Aggression und Entladung anscheinend bruchlos ausgelebt werden können.<sup>19</sup>

Literaturgeschichtlich steht das Motiv des Fensterblickes in der Tradition der französischen Symbolisten Baudelaire und Mallarmé (*Les Fenêtres*), die Hofmannsthal selbstverständlich vertraut waren. Bei letzterem läßt sich, führt man sich noch einmal die verschiedenen Fenstermotive vor Augen, eine dreifache ‚Typologie des Blicks‘ erkennen: narzißtische Spiegelung, Phantasie der Urszene oder Projektion. Die Sehnsucht, das zugrunde liegende Gefühl der Abgespaltenheit zu überwinden, fehlt in keinem der Beispiele.

Immer steht dem Betrachter das vor Augen, was er selbst nicht besitzt

19. S. hierzu vor allem WOLFRAM MAUSER, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur, München 1977, S. 101-116.

und was einem rationalen Verständnis entzogen ist, sich ihm aber bildhaft als Wunsch mitteilt.

Im Blick, im Faszinosum des Schauens, ist die Sehnsucht nach dem ‚verlorengegangenen Paradies‘ enthalten,<sup>20</sup> die — zumindest für die männlichen Figuren — niemals durch die reale Nähe eines anderen gestillt werden kann. Andreas hat erst in der visionären Vorstellung von Romana — nicht im unmittelbaren Kontakt — das Gefühl, mit ihr zu leben müsse das Paradies sein (TBA, Erz., 239). Für den Kaufmannssohn ist es die Dienerin, die seine Sehnsucht erweckt, „aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern deiner Seele“. (TBA, Erz. 51) Im *Märchen der verschleierte Frau* verkündet bereits der Titel den Mechanismus des Begehrens, das dem gilt, was sich dem Besitzen oder Erkennen entzieht:

Das Verborgene übt einen Zauber aus. (...) In der Verstellung und in der Abwesenheit lebt eine seltsame Kraft, die den Geist zwingt, sich dem Unerreichbaren zuzuwenden und für dessen Eroberung alles zu opfern, was er besitzt.<sup>21</sup>

In Wahrheit wird gar nicht der Besitz des begehrten Objektes angestrebt, der die Ganzheit des Subjektes garantieren könnte, sondern es geht um das Wünschen, Schauen, Begehren und die damit verbundenen Vorstellungen und Phantasien selbst.

Ursache hierfür könnten die Scham und die Furcht vor der direkten Berührung mit dem anderen sein, so daß in der Abfolge von Reiz, Begehren und Entzug eine Verschiebung stattfindet, die das Schauen zum Selbstzweck an sich werden läßt. In der Sprache Freuds würde das bedeuten: Es geht dem Betrachter nicht um die „Endlust“, sondern um deren Antizipation. Sie stellt das eigentliche Lusterlebnis dar, nicht der Besitz ist das Ziel, sondern dessen Vorstellung.<sup>22</sup>

In den *Wegen und Begegnungen*, neben dem *Andreas*-Fragment wohl einem der schönsten und interessantesten Texte Hofmannsthals, ist dieser

20. Wobei die Vertreibung aus dem Paradies ihrerseits durch den Blick bedingt ist, jener differenzierenden Wahrnehmung, in der auf beschämende Weise die Trennung von Ich und Anderem erkannt wird („Nun gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, daß sie nackt waren“; Gen. 3, 7).

21. J. STAROBINSKI, Der Schleier der Poppäa, S. 5.

22. Zu diesem Paradox der „im Unerfüllten sich erfüllenden Sehnsucht“ in der literarischen Tradition vgl. JAUSS, Ästhetische Erfahrung, S. 38 f. — Aus psychologischer Sicht und in Kritik zu FREUDS *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, wo die Begriffe der „Vor-“ und „Endlust“ expliziert werden, s. LUDWIG EIDELBERG, Ein Beitrag zum Studium der ästhetischen Lust, in: Psyche 15, 1961/62, S. 588-591.

Zusammenhang am deutlichsten erkennbar (— was ich „Blick“ genannt habe, entspricht dort der „Begegnung“):

Aber es ist sicher, daß das Gehen und das Suchen und das Begegnen irgendwie zu den Geheimnissen des Eros gehören. Es ist sicher, daß wir auf unserem gewundenen Wege nicht bloß von unsren Taten nach vorwärts gestoßen werden, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar immer irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt ist. (...) Mich dünkt, es ist nicht die Umarmung, sondern die Begegnung die eigentliche entscheidende erotische Pantomime. Es ist in keinem Augenblick das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich als in der Begegnung. Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst. Hier ist ein Zueinandertrachten noch ohne Begierde, eine naive Beimischung von Zutraulichkeit und Scheu. Hier ist das Rehthafte, das Vogelhaftes, das Tierischdumpe, das Engelsreine, das Göttliche. (...) Dies Irgendwo, dies Unbestimmte und doch leidenschaftlich Begehrende, dies Schreien des Fremden nach der Fremden ist das Gewaltige. [In der Umarmung ist das Fremdsein, das Fremdbleiben das Furchtbare, das Grausame, das Paradoxon — in der Begegnung flattert um jeden von beiden seine ewige Einsamkeit wie ein prachtvoller Mantel, und es ist, als könnte er ihn auch von sich werfen, im nächsten Augenblick schon.] Die Begegnung verspricht mehr, als die Umarmung halten kann. (TBA, Erz., 160 f.)

Auf den zivilisatorischen Prozeß bezogen, zeigt sich hier der Ort, an dem das Begehren des Objektes in Scham und Furcht vor demselben umschlägt.<sup>23</sup> Vor der unmittelbaren Befriedigung des Triebes hat sich die Energie in die Lust des Schauens zurückgezogen, erfolgte die Transformation objektgerichteter Triebenergie in narzißtische Idealisierung, die hinter dem Schleier der Schönheit das Glück, das ‚Eigentliche‘ verborgen wähnt (vgl. Claudio in *Der Tor und der Tod* und den Blick durchs Fernrohr auf die schöne Frau, deren Schiff mit dem Namen „Fortuna“ am Betrachter vorbeigleitet). Nur dort, wo das Geheimnis noch nicht gelüftet ist, der Betrachter im erschauten Bild noch ein Substitut hat und nicht selbst involviert ist, erfährt er das *Glück am Weg*.

*Die Wege und die Begegnungen* zeigen aber auch, wie der Aufbau eines Ich-Ideals funktioniert — in der Figur des Agur. So wird das Subjekt erhöht und ihm ein Gefühl der „kosmischen Weitung“ verschafft.<sup>24</sup> Das dort geschaute Ideal des ‚ganzen Mannes‘, das Hofmannsthal immer wieder beschäftigt und fasziniert hat, trägt durchaus utopischen Charakter — nicht erreicht, aber auch nicht preisgegeben, sondern im poetischen Modell sublimiert:

23. H. BÖHME, *Sinne und Blick*, S. 33.

24. H. BÖHME, *Sinne und Blick*, S. 35.

Je me souviens des paroles d'Agur, fils d'Jaké, et des choses qu'il déclare les plus incompréhensibles et les plus merveilleuses: la trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge. (TBA, Erz., 157)

Diese phantasierte Synthese aus Körper und Kultur, Sinnlichkeit und Geist ermöglicht eine der Gratifikationen, die dem Ich bei der Prävalenz des Blickes in der ästhetischen Erfahrung erwächst.

Das Bildwerk wirkt als kulturelles Zeichen, das die ersehnte Körpermittelbarkeit (in dem Begriff des ‚Lebens‘ bei Hofmannsthal impliziert) verstellt und spiegelt zugleich.

Der Bereich des Bildes ermöglicht Wunscherfüllung und begrenzt und kanalisiert die Gefahr des Sich-Verlierens, der Selbstpreisgabe als Folge der Enthüllung, die angstbesetzt ist. In dem als kulturelle Legitimierung sich zu erkennen gebenden Bildrahmen liegt auch ein Augen-Blick der Befreiung. In einer solchen ‚Apotheose des Blicks‘, in der sich der Betrachter magisch seiner selbst versichert, gipfelt in Hofmannsthals *Sommerreise* das erinnernde Eindringen in Giorgiones *Concerto campestre*:

So genießt er die Ferne, wie die Frauen die Nähe genießen. Aber die Magie des Ortes hat noch andere Zungen, ihre eigene Seligkeit zu schmecken. Da steht ein Lusthaus: es ist nichts als ein Altan, von Säulen getragen; es dient nur einer Lust, der Lust des Schauens nach jener blauen Ferne, nach den Riesenbergen, nach den Wolken, die der Hauch der Riesenberge nährt. Nichts als ein Altan, säulengetragenes Auge, dessen Wimper sich nie schließt. (TBA, Erz., 600)