

Die Wurzel aller Poesie

Hofmannsthals Zoopoetik, das Tieropfer und die Sprachkrise

Kári Driscoll

Die Sprache hat die Menschheit aus dem Paradies vertrieben. Hätte die Menschheit aber die Sprache lieber den Affen oder den Läusen geschenkt, so hätten die Affen oder die Läuse daran zu tragen, und wir wären nicht allein krank, vergiftet, ent wurzelt in der ungeheuren sprachlosen Natur.

(Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*)

„Die Gewalt der Worte“

„Des Dichters eigentliches Gebiet ist das Verhältniss von Geist zu Körper, Idee zum Ausdruck, Mensch zum Thier.“¹ Diese Aussage aus dem Jahr 1900 stammt aus Hofmannsthals Skizzen für ein lyrisches Drama über die Geschichte von Jupiter und Semele. Im klassischen Mythos wird Semele, die Mutter Dionysos', von der eifersüchtigen Hera dazu verlockt, ihren Liebhaber Jupiter zu bitten, sich ihr in seiner vollen göttlichen Pracht zu zeigen. Als er das widerwillig tut, muss sie sterben. Die Fassung Hofmannsthals spielt in Italien am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Die beiden Hauptpersonen sind ein junger Dichter, der aber eigentlich „Grammatiker und Lexicograph in päpstlichen Diensten“ ist und seine Geliebte, die er, durch den „unendlichen Inhalt“ der Worte ‚Ich‘ und ‚Du‘ in den

1 Hugo von Hofmannsthal: Jupiter und Semele. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XVIII: Dramen 16: Fragmente aus dem Nachlaß, hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 155–157, hier S. 155.

Wahnsinn getrieben, eines Abends erwürgt, nachdem sie ihn ge-
beten hat, sie in das eigentliche Wesen seines dichterischen Schaffens
einzuweihen.

So zumindest hat Hofmannsthal die Handlung zwei Jahre später
in einem Brief an Fritz Mauthner erklärt. Der Böhmischeschrift-
steller, Feuilletonist und Sprachkritiker hatte Hofmannsthal Ende
Oktober 1902 geschrieben, um ihm seine Begeisterung über den ein-
paar Wochen zuvor erschienenen „Brief des Lord Chandos“ mit-
zuteilen. „Ich habe ihn so gelesen“, schrieb Mauthner, „als wäre er
das erste dichterische Echo nach meiner ‚Kritik der Sprache‘. [...] Ich
glaubte das Beste zu erleben, was ich geträumt hatte: Wirkung
auf die Besten.“² In seiner Antwort ist Hofmannsthal sehr darauf
bedacht, Mauthner keine zu große Rolle als Inspirationsquelle für den
„Chandos-Brief“ zuzugestehen. Vieles spricht dafür, dass er in seiner
Antwort nicht ganz aufrichtig war. Seine Auseinandersetzung mit
Mauthners Sprachkritik war weitaus intensiver, als er es ihm gegen-
über zugestehen wollte, allerdings hatten die Probleme der Sprache
und des Metaphorischen Hofmannsthal schon seit längerem beschäf-
tigt, etwa in frühen Aufsätzen wie „Philosophie des Metaphorischen“
(1894) und „Eine Monographie“ (1895).³

Aber was eigentlich sind nun die Parallelen zwischen dem „Semele“-
Fragment und dem „Chandos-Brief“? In beiden Texten spielt die
Sprache eine zentrale Rolle und die jeweiligen Protagonisten erleiden
beide in gewissem Sinne eine ‚Sprachkrise‘, aber ansonsten scheint
die Verbindung eher weit hergeholt. Beide Texte spielen um 1600,
was Hofmannsthal in seinem Resümee nicht erwähnt, ebenso wenig
wie eine andere auffallende und beunruhigende Parallele: nämlich
die zentrale Rolle von Tieren, insbesondere vom Tode eines vergif-
teten Tieres und dessen stummem Blick angesichts des Todes. Hof-
mannsthals Entwurf besteht aus fünf Prosafragmenten. Das erste
trägt den Titel „Die Gewalt der Worte“ und ist in der ersten Person
geschrieben:

2 Martin Stern: Briefwechsel Hofmannsthal–Mauthner. In: *Hofmannsthalblätter* 19–20
(1978), S. 21–38, hier S. 33.

3 Siehe Hugo von Hofmannsthal: Philosophie des Metaphorischen. In: Ders.:
Gesammelte Werke, Bd. VII: Reden und Aufsätze I, 1891–1913, hrsg. v. Bernd Scholler
in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 190–193; ders.:
Eine Monographie. In: Ebd., S. 479–483.

Ich bin Jupiter. Sie war Semele. Eines Abends kam ich nachhaus und da ereignete sich der Tod des Hundes. Sie erzählte mir alles, ich schaffte den Hund weg: da reizte sie mich durch die Frage nach dem Grund, dass Gott den Hund stumm sein lasse.

Die Worte bei denen die Katastrophe erfolgt, sind Ich und Du.⁴

Im zweiten Fragment erfahren wir, dass es Semeles Bruder, ein Offizier, war, der den Hund vergiftet hatte, wobei der Grund unklar bleibt. Der Hund „richtet sich Nachts mit brechendem Blick vor dem Bett der Liebenden auf“.⁵ Und im letzten Fragment: „bevor der Hund mit brechenden Augen ans Bett gekommen ist, hat sie gebeten: er möge sich ihr *ganz* hingeben, so wie sie sich ihm giebt.“⁶ Als sich Hofmannsthal's Ideen zum lyrischen Drama weiter entwickeln, ändern sich auch die Handlungselemente sowie ihre Reihenfolge, aber zwei Kernmotive bleiben konstant: einerseits die junge Frau, die ihren Geliebten bittet, sich ihr restlos hinzugeben, auch wenn das für sie den Tod bedeutet; andererseits der sterbende Hund mit dem ‚brechenden Blick‘. In seinem Brief an Mauthner erwähnt Hofmannsthal nur die Geschichte mit den beiden Liebenden, der Tod des Hundes indessen scheint gleich wichtig oder sogar wichtiger zu sein: Es ist das erste Ereignis, das der Erzähler im ersten Fragment erwähnt und kehrt in allen fünf Fragmenten wieder. Im zweiten Fragment heißt es: „es müssen Thiere vorkommen, zu denen er ein sehr starkes Verhältniss hat.“⁷

Wie verhält sich dieses „Verhältniss“ zu den drei oben erwähnten fundamentalen „Verhältnissen“, die im selben Fragment als „[d]es Dichters eigentliches Gebiet“ bezeichnet werden? Und was haben diese „Verhältnisse“ mit dem „grenzenlosen Zauber“ der Worte „Ich“ und „Du“ zu tun – also mit der abgründigen und irreduziblen Differenz zwischen dem Selbst und dem Anderen? Einen Ansatz zur Erörterung dieser Fragen bieten die wiederholten Hinweise auf die Stummheit des Hundes im Angesicht des Todes. Im ersten Fragment will Semele wissen, warum „Gott den Hund stumm sein lasse.“⁸ „Der

4 Hofmannsthal: Jupiter und Semele, S. 155.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 157.

7 Ebd., S. 155.

8 Ebd.

Hund, der stumm verendet, ist die stumme Creatur⁹, heißt es im letzten. Im dritten Fragment liest man:

[S]ein Gedankengang: sie sagte: ich bin für Dich nicht mehr als ein stummes Thier, und möchte zu Dir reden können. er: reden ist nicht für die lebendigen; im Wort ist immer die Sache und der Traum von der Sache zusammen diese Thierheit diese Stummheit Unlöslichkeit ist das Leben, das Reden ist die Verflüchtigung, Vergeistigung, Vernichtung.¹⁰

Der Begriff des ‚Lebens‘ bildet bekanntlich den absoluten Fixpunkt, um den die Werke des jungen Hofmannsthal kreisen. Dieses Leben steht für Ganzheit, Fülle, Unmittelbarkeit, Harmonie und Fluss. Hier wird es außerdem der Animalität, der Stummheit und der „Unlöslichkeit“ gleichgesetzt. Das Tier ist stumm, weil es im Leben restlos aufgeht und nicht durch die Wirkung der Sprache davon getrennt ist. Das Wort ist immer gespalten in die Sache selbst und den „Traum von der Sache“: es bildet also nie ein Ganzes und ist folglich außerstande, die Ganzheit des Lebens zu umfassen. Seine Funktion ist es, zu unterscheiden, auszudifferenzieren, die Welt in diskontinuierliche Gegenstände aufzuteilen.¹¹ Aber das Leben lässt sich nicht teilen, es ist unlöslich und folglich stumm.¹² „Die Worte bei denen die Katastrophe erfolgt, sind Ich und Du“ – der Dichter wird wahnsinnig

9 Hofmannsthal: Jupiter und Semele, S. 157.

10 Ebd., S. 156.

11 In einem frühen Tagebucheintrag (1891) hat der damals siebzehnjährige Hofmannsthal sowohl das Prinzip der Unterscheidung und Absonderung, als jeder Begriffssprache unterliegt, als auch die ‚Arbitrarität des Zeichens‘ benannt: „Die Sprache (sowohl die gesprochene als die gedachte, denn wir denken heute schon fast mehr in Worten und algebraischen Formeln als in Bildern und Empfindungen) lehrt uns, aus der Alleinheit der Erscheinungen einzelnes herauszuheben, zu sondern; durch diese willkürlichen Trennungen entsteht in uns der Begriff wirklicher Verschiedenheit und es kostet uns Mühe, zur Verwischung dieser Klassifikationen zurückzufinden und uns zu erinnern, daß gut und böse, Licht und Dunkel, Tier und Pflanze nichts von der Natur Gegebenes, sondern etwas willkürlich Herausgeschiedenes sind.“ (Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke*, Bd. X: Reden und Aufsätze III, 1925–1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889–1929, hrsg. v. Bernd Schoeller / Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt: Fischer 1986, S. 324.)

12 „Das ‚Leben‘ als das $\epsilon\nu \chi\alpha\iota \pi\acute{\alpha}\nu$ [*die Natur als Ganzes*] [...] lässt sich nicht zerstücken. In ihm ist die Sprache überflüssig und unmöglich. [...] Stummheit gründet zutiefst im Wesen des ‚Lebens‘.“ (Karl Pestalozzi: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*. Zürich: Atlantis 1958, S. 31.) Vgl. Mauthners Beteuerung: „die Natur ist vollends sprachlos. Sprachlos würde auch, wer sie verstünde.“ (Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. I. Stuttgart: Cotta 1901, S. 47.)

indem er über die Konsequenzen dieser beiden Worte nachdenkt, aber die „Katastrophe“ ist nicht (oder nicht nur) der darauf folgende Mord seiner Geliebten, sondern die ursprüngliche Katastrophe der Signifikation, der Trennung der Welt in das Eine und das Andere, die den Menschen aus seinem paradiesischen ‚ozeanischen‘ Zustand – aus dem ‚Leben‘ also – herausreißt und in die tote, vergeistigte, menschliche Welt der Sprache hineinwirft.

Die Erkenntnis, dass die Sprache keineswegs ein gottgegebenes Mittel zur Erfassung der Wahrheit ist, sondern vielmehr eine Barriere vor der Wirklichkeit errichtet, die uns den Zugang zur Welt ‚an sich‘ verwehrt – das ist die Grunderkenntnis der Sprachkrise. „Die Sprache hat die Menschheit aus dem Paradies vertrieben“¹³, schrieb Fritz Mauthner. Einerseits ist also die Kritik der Sprache „alles zermalmende Skepsis“, andererseits aber auch „eine Sehnsucht nach Einheit“¹⁴ – ein quasi-mystischer Versuch, den verlorenen Zusammenhang mit dem Kosmos wieder herzustellen. Auch für Hofmannsthal ist solche ‚Einheit‘ für den Künstler „die höchste Idee und auch die einzige Wirklichkeit“.¹⁵ Während die Alltagssprache – zumal die abstrakte, begriffliche Sprache – auf binären Oppositionen beruht und eine dualistische Vorstellung der Welt untermauert, besitzt die poetische Sprache eine magische Kraft, die den Dualismus zu überwinden und die ‚immanente Immensität‘ des ‚Lebens‘ in seiner unlöslichen Einheit zu erblicken vermag. Wenn Hofmannsthal des Dichters „eigentliches Gebiet“ an der Grenze zwischen Geist und Körper, Idee und Ausdruck, Mensch und Tier verortet, dann weil dieser mittels seiner ‚Wortgewalt‘ und ‚Sprachmagie‘ die Differenz zwischen ihnen außer Kraft setzen kann. Das ist die Macht, die Semele in ihrem Liebhaber spürt, und die sie ihn inständig bittet, ihr zu offenbaren. „Du strömst in ein anderes Medium, als ich bin, Zeugungskraft aus“, sagt sie. „Immer dich ganz zu besitzen, wäre zu viel: aber einmal gib dich mir ganz.“¹⁶ Sie merkt, dass er nicht ganz da ist, selbst wenn sie zusammen im Bett sind: „Anderswo thust Du etwas das noch

13 Mauthner: *Beiträge*, Bd. I, S. 82.

14 Fritz Mauthner: *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, Bd. IV. Stuttgart: DVA 1923, hier S. 447.

15 Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 347.

16 Hofmannsthal: *Jupiter und Semele*, S. 156.

wirklicher ist [...]. Etwas was Verschmelzung bedeutet, während Du an mir bloss hinstreichelst.“¹⁷ Die Schlüsselwörter sind hier *strömen, verschmelzen, fließen, auflösen* – Figuren des Aufgehens und des Selbstverlusts. Dieses Fließen und Hinüberfließen ist eine Art Sterben, in dem sämtliche Dualitäten und somit die symbolische Gewalt des ‚Ich‘ aufgehoben werden.¹⁸ Um diesen mystischen Einheitszustand der todesähnlichen Immanenz zu erreichen, scheint jedoch ein wirklicher Tod nötig zu sein. Da wir unseren Tod selbst nicht erleben können – er stellt die äußere Grenze der Erfahrung, der Sprache und des Bewusstseins dar – muss derjenige, der diese radikale Immanenz und Auflösung erleben will, einen Weg finden, am Tod eines Anderen irgendwie teilzunehmen. Die Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen – ‚Ich‘ und ‚Du‘ – muss aufgehoben werden. Dies geschieht, so die im Folgenden zu entwickelnde These, nur auf Kosten des Anderen, mittels eines poetischen Opferaktes, der bei Hofmannsthal primär ein Akt des Tieropfers ist.

Die Tiere, die in Hofmannsthal's Werken vorkommen, zumal um 1900, auf dem Höhepunkt der Sprachkrise, sind fast immer vergiftet, krank oder auf sonstige Weise dem Tode nahe – obwohl sie gleichzeitig das ungezügelte Leben und den *élan vital* verkörpern. Seine frühen Werke zeigen eine regelrechte Faszination am Töten und besonders an der Folter von Tieren auf.¹⁹ Am engsten verbindet sich diese Motivik mit Fragen der Sprache und des dichterischen Ausdrucks im „Chandos-Brief“ und im „Gespräch über Gedichte“, in dem das Opfer eines Widders als das erste Symbol und somit „die Wurzel aller Poesie“ dargestellt wird.²⁰

17 Hofmannsthal: Jupiter und Semele, S. 156.

18 In seinen Selbstinterpretationen, die zwischen 1916 und 1929 entstanden und unter dem Titel *Ad me ipsum* veröffentlicht wurden, nennt Hofmannsthal diesen Zustand die „Praeexistenz“: ein „Glorreicher, aber gefährlicher Zustand“, der durch „frühe Weisheit“, „Auserlesenheit“ und „[g]eistige Souveränität“ gekennzeichnet wird und sich mit der Formel „Das Ich als Universum“ zusammenfassen lässt. Derjenige, der in dieser Präexistenz haust, ist „Angehöriger einer höchsten Welt“ und versucht typischerweise, „diesen erhöhten Zustand zu wahren durch Supposition des quasi-Gestorbenseins.“ (Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III*, S. 599.)

19 Vgl. Ritchie Robertson: The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's *Das Gespräch über Gedichte* and *Andreas*. In: *Modern Austrian Literature* 23,1 (1990), S. 18–33.

20 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. v. Ellen Ritter, Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 45–55; ders.: *Das Gespräch über Gedichte*. In: Ebd., S. 74–86.

Nun tendiert die neuere Hofmannsthal-Forschung dazu, die Bedeutung der Sprachkrise für den „Chandos-Brief“ sowie die des Tieropfers für das „Gespräch über Gedichte“ zu relativieren, sie allenfalls als Randphänomene eines Diskurses um Ich-Dissoziation zu betrachten. So spielt David Wellbery zufolge „die sogenannte ‚Sprachkrise‘ [...] eine relativ nebensächliche Rolle im Chandos-Brief“, eine Diagnose, der Hans-Jürgen Schings ebenfalls zustimmt.²¹ Schings geht es aber vor allem darum, das weit verbreitete Missverständnis zu widerlegen, das „Gespräch“ inszeniere das Tieropfer als *Wurzel* des poetischen Symbols. Die Opferszene diene vielmehr lediglich dazu, die Auflösung des Selbst zu *veranschaulichen*, welche den Kern von Hofmannsthals Symbollehre bildet, und sollte also nicht als Ätiologie des Symbols und der Poesie überhaupt gesehen werden. Schings' Argument beruht auf der durchaus plausiblen Beobachtung, dass das, was Hofmannsthal hier eigentlich beschreiben will, der ekstatische Selbstverlust ist, den der Dichter für die Dauer eines einzigen Atemzugs erfährt: diese „Lyrik des Hauchs“, so Schings, sei der eigentliche Kern und das Wesen von Hofmannsthals Poetik, *nicht* der Akt oder der Augenblick des Opfers selbst. Diese Geringschätzung des Tieropfers für Hofmannsthals Poetik scheint mir indessen zu voreilig: Es ist wohl kein Zufall, dass Hofmannsthal ausgerechnet das Beispiel des Tieropfers wählt, um das Phänomen des Selbstverlusts zu beschreiben, und eben nicht von irgendeinem anderen ‚ozeanischen‘ Moment die Rede ist; oder dass Lord Chandos gerade den qualvollen Gifttod der Ratten im Milchkeller evoziert, um die unbeschreibliche ‚leere Fülle‘ seines nach-kritischen Zustands zu veranschaulichen. Sicherlich ließe sich mit Recht bemerken, dass diese Beispiele im „Brief“ sowie im „Gespräch“ nur stellvertretend für eine größere, tiefere Wahrheit stehen, die der jeweilige Erzähler sonst außerstande ist, in Worte zu fassen. Aber das heißt noch lange nicht, dass sie völlig willkürlich oder irrelevant sind. Der Opfertod des Widders und das Schicksal der Ratten im Milchkeller sind beides sorgfältig ausgesuchte Beispiele für eine besondere Art mystisch-ekstatisches Erlebnis. Oder,

21 David E. Wellbery: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 11 (2003), S. 281–310, hier S. 282; Hans-Jürgen Schings: Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals „Gespräch über Gedichte“. In: Ebd., S. 311–340, hier S. 335.

mit Walter Benjamin gesprochen: „[Die Tiere] sind wohl nicht das Ziel; aber ohne sie geht es nicht.“²²

Die Tatsache, dass Hofmannsthal das Wesen des Symbols und die „Wurzel aller Poesie“ mittels des Tieropfers versinnbildlicht, verweist, so meine These, auf eine wesenhafte Verbindung zwischen der Frage nach der Sprache und der Poesie einerseits und der Frage nach dem Tier andererseits. Seit jeher gilt die Sprache als die *differentia specifica*, die den Menschen vom Tier abhebt. Dieser Tradition zufolge ist der Mensch das einzige Tier, das sprechen kann: die Sprache ist die Instanz, wodurch die Welt in Subjekt und Objekt, ‚Ich‘ und ‚Du‘, aufgeteilt wurde. Im literaturästhetischen Diskurs um 1900 wurde bekanntlich von allen Seiten die transzendente Einheit des ‚Ich‘ angegriffen – „Je est un autre“,²³ „Das Ich ist unrettbar“,²⁴ „das Ich [ist] nicht Herr [...] in seinem eigenen Haus“,²⁵ usw. – und mit ihr die Ordnung der Dinge, wie sie die Institution des metaphysischen Anthropozentrismus immer gewährleistet hatte. „Wenn ein Thier ich sagen könnte“, schrieb Immanuel Kant mehr als ein Jahrhundert zuvor, „so wäre es mein Camerad. Das Ich giebt einem jeden den Vorzug, sich zum Mittelpunkt der Welt zu machen.“²⁶ Der Mensch ist das einzige Tier, das ‚Ich‘ sagen kann; was aber, wenn ‚Ich‘ auf einmal ein Anderer ist? Die Sprachkrise ist mithin eine Krise des Anthropozentrismus, was auch impliziert, dass sie eine Krise einer bestimmten Vorstellung von der Tierheit ist. Ich würde die These wagen, dass die Sprachkrise mit einer ‚Tierkrise‘ einhergeht, die einerseits als das Ergebnis der tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen in der Mensch-Tier-Beziehung, die sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts ereignet

22 Walter Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 409–438, hier S. 430.

23 Arthur Rimbaud: Brief vom 13. Mai 1871 an Georges Izambard. In: Ders.: *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, hrsg. v. Louis Forestier. 2. verb. Aufl. Paris: Gallimard 1984, S. 200. Vgl. Brief an Paul Demeny vom 15. Mai In: Ebd., S. 202.

24 Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältniss des Physischen zum Psychischen*. 2. verm. Aufl. Jena: Fischer 1900, S. 17.

25 Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch Geordnet*, Bd. 12, hrsg. v. Anna Freud / E. Bibring / W. Hoffer / E. Kris / O. Isakower. Frankfurt am Main: Fischer 1966, S. 1–12, hier S. 11.

26 Immanuel Kant: *Menschenkunde, oder: philosophische Anthropologie*, hrsg. v. Friedrich Christian Starke. Leipzig: Die Expedition des europäischen Aufsehers 1831, S. 207.

hatten, betrachtet werden kann, die aber auch mit der grundsätzlichen und immer wieder evozierten Verbindung zwischen dem Tier und dem Ursprung der Sprache, der Poesie und der Kunst überhaupt zusammenhängt. Kurzum: Eine Neubewertung der Sprache und des menschlichen Darstellungsvermögens hat gezwungenermaßen auch eine Umwertung der Figur des Tieres mit sich geführt.

In seinem Brief erinnert sich Chandos, wie er, in der Zeit vor der Krise, die „schäumende laue Milch“ aus dem Euter „einer schönen, sanfttägigen Kuh“²⁷ zu trinken pflegte. Wellbery spricht dementsprechend von einer „Laktopoetik“ in der ersten Hälfte des „Chandos-Briefes“, von „eine[r] Poetik des Milchstroms“²⁸, die zu Ende geht, als Chandos den Tod der Ratten im Milchkeller miterlebt. Dieser „Laktopoetik“ könnte man eine „Hämatopoetik“ – eine Poetik des Blutes – gegenüber stellen, die im warmen Blut zum Ausdruck kommt, das aus der Kehle des geopferten Widders im „Gespräch über Gedichte“ quillt. Was diese beiden Poetiken vereint, sind erstens deren unverkennbare Erotik und *jouissance* und zweitens der gemeinsame Bezug auf die Figur des Fließens, des Über- und Hinüberfließens von Flüssigkeiten, die beide lebensspendend und lebenserhaltend sind. Beide sind außerdem eng mit dem Leben (und Tod) eines Tieres und dem Verhältnis des Dichters dazu verbunden. Man könnte also sagen, dass sowohl die Laktopoetik als auch die Hämatopoetik eigentlich spezifische Formen einer übergeordneten Poetik Hofmannsthals sind, die ich seine *Zoopoetik* nennen würde.²⁹

27 Hofmannsthal: Ein Brief, S. 47.

28 Wellbery: Die Opfer-Vorstellung, S. 291.

29 Dasselbe gilt für Schings' „Lyrik des Hauchs“, deren Unzulänglichkeit überdeutlich wird, wenn die ‚Pneumopoetik‘ im *Gespräch* mit der ‚Rhöopoetik‘ im ‚Chandos-Brief‘ gleichgesetzt wird: „Das Widerspiel von Hinüber- und Herüberfließen des ‚Fluidums‘ entspricht dem Ein- und Ausatmen des Hauchs. [...] Denn der ‚Hauch‘ ist nicht nur wie die ‚Flut‘ und das ‚Fluidum‘ die Metapher des Einheitsgefühls mit der Welt, er ist zugleich, und darin liegt seine besondere Gunst, die geborene und erprobte Metapher der Poesie“ (Schings: Lyrik des Hauchs, S. 338). Es besteht zweifelsohne eine enge Affinität zwischen diesen beiden Metaphern, aber weder „Hauch“ noch „Flut“ als Hauptmetaphern vermögen den besonderen Stellenwert zu erklären, den Tiere und das Tieropfer in Hofmannsthals Poetik einnehmen. In diesem Zusammenhang wäre der Hauch ja außerdem nichts weniger als der animierende Ur-Hauch des Lebens – die *anima* also, die dem Wort *animal* zugrunde liegt.

Was ist Zoopoetik?

Paul Valéry hat die Poetik als „Name für alles, was mit der Schaffung oder der Komposition von Werken zu tun hat, deren Substanz und Mittel die Sprache ist“³⁰ definiert. Daran anknüpfend könnte man sagen, dass die Zoopoetik sich vor allem mit dem Wechselspiel zwischen Tierheit und Sprache beschäftigt. Mit anderen Worten, während sich die Poetik in erster Linie mit Gegenständen befasst, deren „Substanz“ sowie deren „Mittel“ die Sprache selbst ist, so bezieht sich die Zoopoetik nicht nur auf die Gestaltung der Figur des Tieres innerhalb und mittels der Sprache, sondern auch auf die dialektische Bestimmung der Sprache als Gegensatz zum Tierischen. Folglich bezieht die Zoopoetik auch immer die Zoopoiesis mit ein, also die Schöpfung *des Tieres* in der Sprache sowie die Schöpfung in der Sprache *mittels* des Tieres. Die Zoopoetik darf gewissermaßen als eine der Urformen der Poetik betrachtet werden, weil sie die grundlegende Absonderung des Menschen vom Tier aufgrund der Sprache in sich trägt. Indem die Zoopoetik das Verhältnis der Sprache zum Tier in Frage stellt, agiert sie gerade an jener Grenze zwischen Mensch und Tier, die Jacques Derrida als „rupture abyssale“³¹ bezeichnet, und zeigt auf, wie die Ränder dieses Abgrunds weder ewig noch einheitlich sind, sondern gebrochen, heterogen und geschichtlich bestimmt.

Man sollte allerdings zwischen zwei verschiedenen, wenngleich verwandten Formen der Zoopoetik unterscheiden: Einerseits stellt sie selbst den Forschungsgegenstand dar, indem sie ein Merkmal literarischer oder theoretischer Werke ist, die sich auf unterschiedliche Weise zentral mit der Figur des Tieres und ihrer Beziehung zur Sprache, zum Schreiben und zum Denken befassen, wie bereits am Beispiel von Hofmannsthals frühen Schriften gezeigt wurde. Das „Gespräch über Gedichte“ könnte man sogar als zoopoetisches Manifest begreifen, aufgrund seiner radikalen Einschätzung der Funktion und Bedeutung der Tiere in der Literaturgeschichte und für die Dichtung überhaupt. Solche zoopoetischen Manifeste sind vor

30 Zit. n. Tzvetan Todorov: Poetik. In: François Wahl (Hrsg.): *Einführung in den Strukturalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 105–180, hier S. 109.

31 Jacques Derrida: *L'animal que donc je suis (à suivre)*. In: Marie-Louise Mallet (Hrsg.): *L'animal autobiographique: autour de Jacques Derrida*. Paris: Gallimard 1999, S. 251–301, hier S. 281. Dt.: [„abgründige[r] Bruch[]“] (Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek, hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2010, S. 56.)

allem dadurch gekennzeichnet, dass sie sich intensiv mit der Möglichkeit oder Unmöglichkeit auseinandersetzen, die Grenze zwischen Mensch und Tier in oder mittels der Sprache zu überschreiten oder gar aufzuheben. Andererseits ist die Zoopoetik aber auch eine Frage der Methodologie: Was bedeutet es für die Literaturwissenschaft, das Tier in den Mittelpunkt zu stellen? Es steht außer Frage, dass in den letzten Jahren viel Aufschlussreiches über den Status der Tiere in der menschlichen Kulturgeschichte gesagt worden ist; ein Blick auf die Tiere in der Literatur dürfte uns aber auch etwas über die Literatur selbst verraten, und zwar etwas, auf das man durch herkömmlichere literaturwissenschaftliche Herangehensweisen vielleicht gar nicht aufmerksam geworden wäre. In erster Linie sollte eine zoopoetische Lektüre der Frage nachgehen, inwiefern Tiere in literarischen Texten als „Funktionen ihrer Literarizität“³² operieren. Diese Texttiere sind demnach mehr als bloß ein bildliches Mittel aus dem poetischen Arsenal des Dichters, das ohne weiteres zu ersetzen wäre: vielmehr stellen sie ein spezifisches Problem *für* die Sprache und die Literatur dar. Warum dienen Tiere seit jeher als exemplarische Metaphern und Symbole? Wie kommt es, dass Tiere im Zentrum von auffallend vielen mythischen oder prähistorischen Ursprungsgeschichten – der Malerei, der Musik, der Poesie, der Sprache, letztendlich auch des Menschen – stehen, und zwar im Mittelpunkt dessen, wovon sie dann grundsätzlich ausgeschlossen werden? Hängt es nicht damit zusammen, dass, wie John Berger in seinem längst klassisch gewordenen Aufsatz „Why Look at Animals?“³³ vorgeschlagen hat, die erste Metapher das Tier war? Und ist das nicht schon an sich ein grundsätzlich *zoopoetischer* Gedanke? Was meint Berger aber damit? Was würde das bedeuten, wenn das Tier ‚die erste Metapher‘ wäre? Es besteht, wie sich zeigen wird, eine enge Affinität zwischen Bergers Aufsatz und dem „Gespräch über Gedichte“ sowie Hofmannsthal's Zoopoetik im Allgemeinen, die sich vor allem in der Vorstellung vom

32 Susan McHugh: *Literary Animal Agents*. In: *PMLA* 124,2 (2009), S. 487–495, hier S. 490 (Übers. d. Verf.).

33 Im Folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung: John Berger: *Warum sehen wir Tiere an?* In: Michael Krüger (Hrsg.): *Akzente. Ein Reader aus fünfzig Jahren*, aus d. Engl. v. Lida von Mengden. München: Hanser 2003 [1977], S. 301–318. Der deutsche Titel erscheint mir jedoch insofern unglücklich, als er den latenten Imperativ unterbindet. In der Titelfrage geht es ja auch darum, warum wir Menschen uns die Tiere genauer ansehen sollten bzw. müssten, und nicht nur warum wir das bereits tun.

Symbolcharakter des Tieropfers äußert: Bei Berger gilt das Tier als „erste Metapher“, bei Hofmannsthal als „Wurzel aller Poesie“.

Berger beginnt seinen Aufsatz mit der historischen Feststellung, dass sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts eine tiefgehende Veränderung des Mensch-Tier-Verhältnisses in der westlichen Gesellschaft vollzogen habe, „durch [die] alle Traditionen, die bisher zwischen dem Menschen und der Natur vermittelt hatten, zerbrachen“.³⁴ Vor dem Aufstieg des Kapitalismus, der Industrialisierung und des Bürgertums habe das Tier noch gemeinsam mit dem Menschen im Mittelpunkt des Sozialwesens gestanden, bevor es vollkommen und unwiderruflich marginalisiert wurde. Die natürliche, alltägliche Beziehung zwischen Mensch und Tier sei verschwunden; eine Begegnung mit einem Tier nur noch im Zoo möglich, der in Wirklichkeit aber nichts anderes ist als ein Monument der *Unmöglichkeit* solcher Begegnungen. Bergers Text ist unverkennbar von einer idealisierenden Nostalgie für eine ‚authentischere‘ Mensch-Tier-Beziehung im vorindustriellen Zeitalter geprägt, aber es ist dennoch kein paradiesischer Zustand von Harmonie und gegenseitigem Verständnis, der hier beschrieben wird: Es habe schon immer einen „schmalen Abgrund des Nicht-Verstehens“³⁵ zwischen Mensch und Tier gegeben. Aufgrund dieses sich gegenseitig nicht verstehenden Blickes, vor allem aber des Erlebnisses, von einem Tier wahrgenommen zu werden, also so gesehen zu werden, wie er selbst seine Umgebung sieht, schreibt der Mensch dem Tier eine gewisse Macht zu. Der Blick eines Tieres ist „vertraut“ (*familiar*), d. h. der Mensch erkennt den Blick als seinem eigenen ähnlich – aber nie mit ihm identisch. „Das Tier“, beteuert Berger, „hat etwas Geheimnisvolles, das, anders als die Geheimnisse der Höhlen, Berge und Meere, sich in besonderer Weise an den Menschen wendet“.³⁶ Aus dieser Aussage geht überdeutlich hervor, dass es hier in erster Linie um eine subjektive, anthropozentrische Perspektive handelt. Die Titelfrage, „Why Look at Animals?“ ist ebenfalls spezifisch an den Menschen gerichtet: Warum sollten wir, als Menschen, Tiere ansehen? Die Frage drängt sich auf, weil Berger spürt, dass es aufgrund des rasanten Verschwindens der Tiere aus

34 Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 301.

35 Ebd., S. 302.

36 Ebd.

dem Alltag der meisten Menschen bald vollkommen unmöglich sein wird, ein Tier wirklich anzusehen, in dem Sinne, dass das Tier den Blick erwidern kann. Laut Berger gibt es im Zoo keinen Ort, an dem der Besucher dem Blick eines Tieres begegnen könnte. Was jedoch suchen wir eigentlich im Tierblick? Warum sehen die Tiere „ruhig durch uns durch“ und hinaus in das „Offene“, wie es in Rilkes achter Duineser Elegie heißt?³⁷ Der Tierblick „bestätigt“³⁸ den Menschen nicht, schreibt Berger, d.h. das Tier nimmt ihn nicht *als Menschen* wahr, so wie ein anderer Mensch es tut. Diese fehlende Anerkennung ist äußerst beunruhigend, weil der Mensch sich selbst dauernd in den anderen Tieren wiedererkennt (was schon den Keim des Anthropomorphismus in sich trägt), aber die Tatsache, dass die Tiere das Wiedererkennen nicht erwidern, macht die Begegnung asymmetrisch und fast unheimlich. „Falls die erste Metapher ein Tier war, so deshalb, weil die grundlegende Beziehung zwischen Mensch und Tier eine metaphorische war“, schreibt Berger: „In dieser Beziehung enthüllte das, was den beiden Begriffen – Mensch und Tier – gemeinsam war, auch das, was sie unterschied.“³⁹ Das ist der „schmale Abgrund des Nicht-Verstehens“, der den Menschen vom Tier trennt.

Im Prinzip ist dieser Abgrund identisch mit jenem, der das ‚Ich‘ von jedem ‚Anderen‘ trennt, aber, so argumentiert Berger, der Abgrund zwischen zwei Menschen sei zumindest potenziell durch die Sprache überbrückbar – selbst wenn die Begegnung ohne Worte verläuft, oder wenn die beiden Menschen keine gemeinsame Sprache sprechen, so ermögliche die *bloße Existenz* von Sprache es ihnen, sich gegenseitig zu bestätigen: „Die Sprache erlaubt es, dem Menschen, auf den anderen zu rechnen wie auf sich selbst.“⁴⁰ Die Sprache verbindet also die Menschen untereinander, indem sie sie als Menschen konstituiert, trennt sie aber dadurch von den anderen Tieren ab. Berger beschreibt den Menschen mithin als eine einsame Spezies, weil er für immer aus der Tierwelt ausgeschlossen ist, obwohl er sich mit den Tieren verwandt fühlt. Das Tier ist dem Menschen sowohl ähnlich

37 Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien. In: Ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 2. Frankfurt am Main: Insel 1975, S. 683–726, hier S. 714.

38 Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 303.

39 Ebd., S. 304.

40 Ebd., S. 302–303.

wie unähnlich, und das macht für Berger das grundsätzlich Metaphorische an diesem Verhältnis aus. Dieser Parallelismus, schreibt er, „hatte zur Folge, daß Tiere einige der ersten Fragen herausforderten und zugleich die Antworten darauf anboten“.⁴¹ Daraufhin erörtert Berger die Bedeutung der Tiere für die Entstehung von Sprache und künstlerischer Darstellung in einer dreiteiligen These:

Der erste thematische Vorwurf für die Malerei war das Tier. Wahrscheinlich war die erste Farbe Tierblut. Und es ist nicht unsinnig anzunehmen, daß die erste Metapher das Tier war.⁴²

Zwar lässt sich dieses historische Szenario durchaus anzweifeln, immerhin bestehen die ältesten Höhlenmalereien in Lascaux aus pflanzlichem Farbstoff. Andererseits lässt sich natürlich darüber spekulieren, dass Urmenschen das Blut eines geschlachteten Tieres für protokünstlerische Zwecke verwendet haben könnten. Bergers Aussage gewährt also kaum Einsicht in prähistorische Haltungen zu Tieren und deren Rolle in der Entwicklung der menschlichen Kultur, vielmehr verrät sie etwas über *moderne* Gedanken über Tiere und deren Platz in der Gesellschaft und folglich über das Verhältnis des Menschen zum Tier in der Moderne. Es geht ihm also weniger um natürliche oder empirische Tatsachen, sondern um konstruierte Begriffe und Gegenbegriffe, die heuristisch eingesetzt werden, um einen gewissen Sachverhalt zu erklären:

Alle Theorien über den wahren Ursprung dienen nur dazu, das, was folgt besser zu definieren. [...] Weil die Erfahrung nahezu verloren gegangen ist, suchen wir zu definieren, warum Tier-Zeichen überall verwendet wurden, um die Erfahrung der Welt darzustellen.⁴³

Wenn es „nicht unsinnig“ ist, anzunehmen, dass die erste Metapher das Tier war, dann eben weil Tiere in jedem Zeitalter und auf allen Ebenen der menschlichen Kultur mit einer Häufigkeit vorkommen, die an sich erklärungsbedürftig ist.

Die drei Thesen sind in umgekehrter chronologischer Reihenfolge aufgeführt: Das erste Motiv in der Malerei war das Tier, aber zuerst musste ein Tier geopfert werden, damit sein Blut als Farbe benutzt werden konnte. Zoopoetisch wird diese Aussage dadurch, dass das Tier sowohl das Sujet als auch das *Medium* dieser ersten Kunst ist,

41 Berger: Warum sehen wir Tiere an?, S. 304.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 305.

oder, mit Valéry gesprochen: die „Substanz“ und das „Mittel“. Das Tieropfer ist außerdem auch die Bedingung der Möglichkeit für das Zustandekommen der Kunst überhaupt. Verallgemeinernd könnte man also sagen, dass die menschliche Kultur erst dann entsteht, wenn das Tier nicht nur geopfert wird, sondern auch *dargestellt*, also in eine Figur seiner selbst verwandelt wird: als erste Metapher.

Die Vorstellung, dass die erste Metapher das Tier war, hat zwei Bedeutungen: einerseits ist das Mensch-Tier-Verhältnis das ‚ursprüngliche‘ Subjekt-Objekt-Verhältnis. Die Begegnung des ‚ersten Menschen‘ mit dem Tier, das er als ihm ähnlich und vertraut wahrnahm, hat ihn wiederum auf den ‚schmalen Abgrund‘ aufmerksam gemacht, der zwischen ihnen war, was die metaphorische Wechselwirkung von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, ‚Ich‘ und ‚Du‘, durch die das menschliche Subjekt sich gestaltet, in Gang setzt. Anders formuliert: Das primäre Ergebnis dieser Begegnung war der Mensch. Andererseits ist auch das Tier durch diese Begegnung entstanden. Bergers Satz könnte man also auch so deuten, dass die erste Metapher wortwörtlich ‚das Tier‘ war – also das bloße Wort, das fortan sehr wenig mit wirklichen Tieren zu tun hat und stattdessen zur Chiffre wird, zu einer negativen Definitionsgrundlage für den Menschen.

Wie das Wasser im Wasser

Herkömmlicherweise werden den Tieren nicht nur die Sprache, sondern auch die Vernunft, das Selbstbewusstsein und sämtliche anderen spezifisch menschlichen Eigenschaften abgesprochen. Früher wurde das als Zeugnis der menschlichen Souveränität gesehen, aber infolge der Krise des metaphysischen Anthropozentrismus, die um 1900 ihren Höhepunkt erreichte, galt es zunehmend als Quelle menschlicher Unzulänglichkeit. Die Welt der Tiere wurde in eine heile Welt ohne Differenz umgewertet. Dieses Verständnis von der Tierheit als einem Zustand der radikalen Immanenz und Undifferenziertheit hat Georges Bataille auf den Punkt gebracht mit seiner scheinbar tautologischen Formel: „l’animal est dans le monde comme l’eau dans l’eau“.⁴⁴ Ein solcher Zustand der Immanenz ist dem Menschen völlig unerreichbar, denn ihn zu erreichen würde bedeuten, den Abgrund

44 Georges Bataille: *Théorie de la religion*. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 7. Paris: Gallimard 1976, S. 283–361, hier S. 295. Dt.: „Das Tier ist in der Welt wie das Wasser im Wasser.“ (Georges Bataille: *Theorie der Religion*, aus d. Franz. v. Andreas Knop. München: Matthes & Seitz 1997, S. 24.)

zwischen dem „Ich“ und dem „Du“ aufzuheben, den Abgrund, der nur mittels der Sprache zu überbrücken ist, der aber wiederum gerade aufgrund der Sprache erhalten bleibt. Jenseits des Abgrunds, außerhalb der Sprache, liegt das, was Bataille die „immensité immanente“⁴⁵ nennt – das unentdeckte Land der Unmittelbarkeit, Ganzheit und Kontinuität. Der Wunsch, die andere Seite zu erreichen, ist laut Bataille die Urquelle der Religion, insbesondere des Opfer-Rituals, sowie der Poesie; beide sind für ihn Formen der „Erotik“ (*érotisme*):

La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité.⁴⁶

Die Idee der Kontinuität bei Bataille hat ungefähr den gleichen Stellenwert wie die Semantik von ‚Einheit‘ oder ‚Zusammenhang‘ bei Hofmannsthal.⁴⁷ Individuen – „Ich“ und „Du“ – sind diskontinuierliche Wesen (*êtres discontinus*), und diese Diskontinuität macht sich vor allem in der Tatsache bemerkbar, dass „Si vous mourez, ce n'est pas moi qui meurs“.⁴⁸ Gerade weil wir diskontinuierliche Wesen sind, sehnen wir uns aber nach jener verlorenen Kontinuität, die den Tod auszeichnet.⁴⁹ Die Tiere haben dank ihrer radikalen Immanenz an dieser Kontinuität des Seins Teil – auch hier stehen sie „aufseiten des Todes“⁵⁰.

45 Bataille: *Théorie de la religion*, S.306. Dt.: „immanente[] Unermesslichkeit“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S.38.)

46 Georges Bataille: *L'Érotisme*. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd.10. Paris: Gallimard 1987 S.7–270, hier S.30 (Hervorh. im Orig.). Dt.: „Die Poesie führt zu demselben Punkt, zu dem jede Form der Erotik führt – zur Ununterscheidbarkeit, zur Verschmelzung der unterschiedlichen Gegenstände. Sie führt uns zur Ewigkeit, sie führt uns zum Tod und durch den Tod zur Kontinuität: die Poesie ist Ewigkeit.“ (Georges Bataille: *Die Erotik*, aus d. Franz. v. Gerd Bergfeldt. München: Matthes & Seitz 1994, S.27.)

47 Auf den Einklang der Gedanken Hofmannsthals und Batailles, was die „Verbindung von Tod, Liebe und der Auflösung des Individuums in die Welt“ angeht, wurde bereits verwiesen bei Lorna Martens: *Kunst und Gewalt. Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik*. In: *Austriaca* 37 (1993), S.155–165.

48 Bataille: *L'Érotisme*, S.19. Dt.: „Wenn Sie sterben, dann bin nicht ich es, der stirbt.“ (Bataille: *Die Erotik*, S.15.)

49 „[L]a mort a le sens de la continuité de l'être“ (Ebd.). „[D]er Tod [hat] den Sinn der Kontinuität des Seins“. (Bataille: *Die Erotik*, S.15.)

50 Vgl. Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Editions Minuit 1967, S.280: „L'animal, qui, nous l'avons vu, n'a pas rapport à la mort, est du côté de la mort“. Dt.: „Das Tier, das, wie wir sahen, kein Verhältnis zum Tode hat, steht auf seiten des Todes.“ (Jacques Derrida *Grammatologie*, aus d. Franz. v. Hans-Jörg Rheinberger / Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S.337.)

Die Animalität ist also im Grunde genommen ein anderes Wort für Kontinuität, und sich nach Kontinuität zu sehnen heißt folglich sich nach dem Zustand der Tierheit zu sehnen.⁵¹ Dieser Begriff der Tierheit hat auch hier recht wenig mit wirklichen Tieren zu tun, er entspricht jedoch ziemlich genau Hofmannsthals Begriff des ‚Lebens‘, dessen paradigmatische Verkörperung, wie anfangs gezeigt, das Tier ist. Die Wiedererlangung des verlorenen Zustandes der Animalität bildet laut Bataille die primäre Antriebskraft für die Entwicklung der Religion und besonders des Tieropfers. Das Opfer erfüllt also die gleiche Funktion wie die Sprachkritik bei Mauthner und die Poesie bei Hofmannsthal: die Suche nach Einheit und Zusammenhang. „Rien“, schreibt Bataille, „ne nous est plus fermé que cette vie animale dont nous sommes issus“⁵², und der Versuch, die Welt durch die Augen eines nicht-menschlichen Bewusstseins zu sehen bedeutet, sich der „mensonge poétique de l’animalité“⁵³ hinzugeben. Während für Berger der schmale Abgrund zwischen zwei Menschen sprachlich überbrückbar ist, verlangt für Bataille der Abgrund zwischen Mensch und Tier einen poetischen Sprung („un saut poétique“⁵⁴):

L’animal ouvre devant moi une profondeur qui m’attire et qui m’est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais : c’est la mienne. Elle est aussi ce qui m’est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de profondeur qui veut dire avec précision *ce qui m’échappe*. Mais c’est aussi la poésie...⁵⁵

Bataille impliziert, dass diese vertraute und dennoch abgründige Tiefe zwischen Mensch und Tier im Grunde genommen nichts anderes als der Raum der Poesie ist, mithin auch der Raum der Zoopoetik. Diese Poesie führt jedoch zum Opfer hin. Laut Bataille ist die Poesie sogar

51 In seiner *Theorie der Religion* räumt Bataille ein, dass er, indem er die Animalität als gleichbedeutend mit Unmittelbarkeit oder Immanenz bestimmt, sie „unter einem engen Blickwinkel“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S.19) betrachtet, der ihm fraglich erscheine, aber als Heuristik ergiebig für die breitere Analyse sei.

52 Ebd., S.293. Dt.: „Nichts, um die Wahrheit zu sagen, ist uns verschlossener als das animalische Leben, aus dem wir hervorgegangen sind“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S.21).

53 Ebd. Dt.: „poetische Lüge der Animalität“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S.21).

54 Ebd., S.294. Dt.: „Wendung ins Poetische“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S.22).

55 Ebd. (Hervorh. im Orig.). Dt.: „Durch das Tier öffnet sich vor mir eine Tiefe, die mich anzieht und die mir vertraut ist. In gewissem Sinne ist diese Tiefe mir bekannt: es ist die meine. Auch ist sie das, was sich mir in immer weitere Fernen entzieht, also das, was jenen Namen von Tiefe verdient, der präzise besagen will: das, was mir entflieht. Doch das ist auch die Poesie...“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S.23).

„le sacrifice où les mots sont victimes“⁵⁶ denn sobald ein Wort dichterisch verwendet wird, verliert es den Nutzwert als bloßes Kommunikationsmittel und gewährt dadurch auch eine gewisse Freiheit von der instrumentellen Vernunft. Wir ‚opfern‘ die Worte auf dem ‚Altar der Poesie‘, damit auch wir einen Ausweg aus dieser selbstgeschaffenen Welt der Wirtschaft, Nutzbarkeit und Arbeit finden können. Ein solches Opfer indes ist an sich bereits eine Transaktion, die auf gewissen Regeln basiert – nur deswegen ist es eben ein Ritual und keine schlichte Anarchie. Dasselbe gilt natürlich für das Tieropfer:

Quand l'animal offert entre dans le cercle où le prêtre l'immolera, il passe du monde des choses – fermées à l'homme et qui ne lui sont *rien*, qu'il connaît du dehors – au monde qui lui est immanent, *intime*, connu comme l'est la femme dans la consommation charnelle. Cela suppose qu'il a cessé d'être de son côté séparé de sa propre intimité, comme il l'est dans la subordination du travail. La séparation préalable du sacrificateur et du monde des choses est nécessaire au retour de l'intimité, de l'immanence entre l'homme et le monde, entre le sujet et l'objet. Le sacrificateur a besoin du sacrifice pour se séparer du monde des choses et la victime ne pourrait en être séparée à son tour si le sacrificateur ne l'était déjà lui-même à l'avance.⁵⁷

Der Zweck dieses Opferaktes ist es also, den Opfernden wieder mit der „immensité immanente“ der göttlichen (d. h. nicht-objektiven) Welt in Verbindung zu bringen. Um das vollbringen zu können, muss das zu opfernde Tier aus der Sphäre der Nutzbarkeit („monde de l'utilité“) gelöst, von seinem ‚Ding-Charakter‘ befreit werden, und

56 Georges Bataille: *L'Expérience intérieure*. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. V. Paris: Gallimard 1973, S. 7–181, hier S. 156. Dt.: „Opferung, der die Wörter zum Opfer fallen“ (Georges Bataille: *Die innere Erfahrung*. München: Matthes & Seitz 1999, S. 189). Den Satz könnte man eventuell zoopoetologisch so umschreiben: „la poésie, c'est le sacrifice où les *animots* sont victimes“. Dt.: „Die Poesie ist die Opferung, der die ‚animots‘ [Wortspiel mit dem französischen Wort für ‚Tiere‘ (animaux) und dem Wort für ‚Wörter‘ (mots), zum Opfer fallen.“ (Übers. d. Verf.)

57 Bataille: *Théorie de la religion*, S. 307–308 (Hervorh. im Orig.). Dt.: „Wenn das dargebrachte Tier den Kreis betritt, in dem der Priester es opfern wird, geht es von der Welt der Dinge – die dem Menschen verschlossen sind und ihm nichts bedeuten, die er bloß von außen erkennt – über in die Welt, die ihm immanent ist, intim, erkannt wie die Frau im Sichverzehren des Fleisches. Dies setzt voraus, daß er seinerseits nicht mehr getrennt von der eigenen Intimität ist, wie es im Unterordnungsverhältnis der Arbeit der Fall ist. Die Trennung des Opferers von der Welt der Dinge ist notwendigerweise Voraussetzung für die Wiederkehr der Intimität, der Immanenz von Mensch und Welt, von Subjekt und Objekt. Der Opferpriester muß opfern, um sich von der Welt der Dinge loszulösen, und das Opfertier wiederum könnte von ihr nicht losgelöst werden, wenn der Opferer selbst es nicht schon im Vorhinein wäre.“

man muss ihm als ebenbürtiges Subjekt begegnen. Nur so kann die Verfremdung des Menschen von der immanenten Welt momentan aufgehoben werden. Andererseits sind jedoch der Objekt-Charakter der Welt und die Verfremdung des Menschen von der Natur ein Resultat von dessen ursprünglicher Aufopferung seiner eigenen Tierheit zugunsten des Menschwerdens. Das Ritual des Tieropfers verbindet den Menschen vorübergehend mit dem Tier, bestätigt letztendlich aber die Trennung, die durch dieses Ur-Opfer zustande kam. Wie wir gleich sehen werden, gilt dies auch für Hofmannsthals Zoopoetik. Ob eine Zoopoetik möglich ist, die nicht im Tieropfer gründet, muss sich erst noch zeigen.

Metapher und Anthropozentrismus

Die Idee, dass die erste Metapher das Tier war, lässt sich nur im Rahmen einer modernen Vorstellung des Metaphorischen nachvollziehen.⁵⁸ Die Annahme einer grundlegenden Metaphorizität der Sprache, wie sie aus der „Chandos-Brief“ verhandelt, geht bekanntlich maßgeblich auf Friedrich Nietzsches Abhandlung „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ zurück. Sprache erscheint Nietzsche als nichts anderes als ein unzuverlässiges Sammelsurium arbiträrer Zeichen, die keine wesenhafte Verbindung zur ‚Wirklichkeit‘ oder ‚Wahrheit‘ haben, alle Worte, insbesondere abstrakte Begriffe, sind demnach

Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind. [...] Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.⁵⁹

58 Die klassisch-aristotelische Definition der Metapher als die Übertragung eines Wortes auf eine ihm uneigentliche Bedeutung ist in diesem Zusammenhang wenig hilfreich. Stattdessen muss man eine nach-Kantische Vorstellung vom Metaphorischen als eine der ‚poetischen‘ (bedeutungsschaffenden) Funktion der Sprache gleichzusetzende *primäre* Ausdrucksform heranziehen. Somit wäre die Sprache an sich durchaus metaphorisch. Vgl. Paul Ricœur: *Die lebendige Metapher*, aus d. Franz. v. Rainer Rochlitz. München: Fink 1986. Siehe außerdem Gottfried Willems: Die Metapher, „Kern und Wesen aller Poesie“ oder „Schminke und Parfüm“? Zur Problematisierung der bildlichen Rede in der modernen Literatur. In: *DVjs* 62,3 (1988), S. 549–569.

59 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Mün-

chen/Dr. Erich Schmidt Verlag, 1990, S. 127–130, 1990, hier S. 128f.

Wenn man von der ‚Wahrheit‘ spricht, mobilisiert man in Wirklichkeit „[e]in bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen“⁶⁰ – mit anderen Worten eine Reihe von Konstrukten, die sich der Mensch geschaffen hat, um die Welt seinem Gesichtspunkt zu unterwerfen. Wenn die Sprachkrise auch eine Anthropozentrismuskrise ist, dann ist sie eine Krise der Gewissheit, dass die Perspektive des Menschen die einzig richtige und erstrebenswerte ist. Wenn wir jetzt wieder einen Blick auf Batailles *Theorie der Religion* werfen, können wir sehen, dass die Unergründlichkeit des Tieres im Rahmen einer Diskussion der vergeblichen Bemühungen des Menschen besprochen wird, dem Gitter des eigenen Bewusstseins zu entkommen und die Welt so wahrzunehmen, wie sie ‚eigentlich‘ ist:

Il n'y a qu'une différence entre l'absurdité des choses envisagées sans le regard de l'homme et celle des choses entre lesquelles l'animal est présent, c'est que la première nous propose d'abord l'apparente réduction des sciences exactes, tandis que la seconde nous abandonne à la tentation gluante de la poésie.⁶¹

Eine der Hauptkonsequenzen der um sich greifenden Anthropozentrismuskrise war die verzweifelte Suche nach einem Ausweg aus dem ‚Gefängnis der Sprache‘, was bedeutete, dass immer mehr Dichter und Künstler um 1900 dieser ‚klebrigen Verlockung‘ nachgaben. Wenn die originäre Metaphorizität der Sprache mit der primären Animalität der Metapher in Verbindung gebracht wird, bedeutet das, dass jeder Versuch, die Grenzen sprachlichen Bewusstseins zu überschreiten, zwangsläufig mittels des Tieres verlaufen muss, welches sich immer unmittelbar jenseits der Grenze von Sprache und Sinn befindet. Wenn die Zoopoetik ein Merkmal der Literatur um die Jahrhundertwende wird, z. B. bei Rilke, Kafka und Hofmannsthal, dann eben weil diese Autoren auf jeweils unterschiedliche Weise bemüht sind, die Grenzen der Darstellung und der Sprache zu erproben. Nietzsches Sprachkritik ist wie die Mauthners grundsätzlich pessimistisch, indem sie die Sprache und alles menschliche Wissen als

60 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, S. 880.

61 Bataille: *Théorie de la religion*, S. 294. Dt.: „Zwischen der Absurdität der Dinge, die ohne den Blick des menschen betrachtet werden, und der Dinge, unter denen das Tier zugegen ist, gibt es nur einen Unterschied, und zwar legt uns erstere vor allem die klaren Reduktionen der exakten Wissenschaften nahe, während letztere uns der überaus zähen [eigentl.: klebrigen, Anm. K.D.] Versuchungen der Poesie aussetzt.“ (Bataille: *Theorie der Religion*, S. 23.)

unheilbar anthropozentrisch betrachtet, sich gleichzeitig aber auch jeglicher metaphysischen Vorstellung von Wahrheit und Transzendenz gegenüber ablehnend verhält, was wiederum bedeutet, dass es aus diesem endemischen Anthropozentrismus prinzipiell kein Entzinnen gibt. Im Gegensatz dazu hat der Philologe Alfred Biese, über dessen *Philosophie des Metaphorischen* Hugo von Hofmannsthal 1894 eine Rezension veröffentlichte, den Anthropozentrismus als den Schlüssel bezeichnet, mit dem man die Mysterien des Universums erschließen könne, vor allem mittels der Metapher, die ihm als die Essenz des anthropologischen Prinzips erscheint: der Mensch ist außerstande, die noumenale Welt wahrzunehmen, also muss er versuchen, die Welt als Analogie seiner selbst zu begreifen. Das bedeute, dass Symbole und Metaphern eine „primäre Anschauungsform“,⁶² die Bausteine allen Wissens sind. Das Prinzip der Analogie, die den Menschen überall sich selbst wiedererkennen lässt, sei wiederum der ‚Beweis‘ dafür, dass die Welt nach demselben Prinzip geordnet ist. Wie Nietzsche und Mauthner – sowie Hofmannsthal – betrachtet Biese Symbole und Metaphern als primäre Anschauungs- und Darstellungsformen („Die Sprache ist durch und durch symbolisch“; „Die Sprache ist durch und durch metaphorisch“)⁶³ und es sei „grundverkehrt, der eigentlichen Bedeutung die uneigentliche als bildliche gegenüberzustellen“.⁶⁴ Im Gegenteil: das Metaphorische *ist* das anthropologische Prinzip an sich. „Das Metaphorische ist die Ursprache, die Urpoesie“⁶⁵ – und deswegen ist auch die Poetik, und umso mehr die Zoopoetik, auf die Konstitution des Menschen ausgerichtet, besonders im Gegensatz zum Tier.

Hofmannsthals Zoopoetik

In seiner Rezension von Bieses *Philosophie des Metaphorischen* zeigt sich Hofmannsthal dem Buch weitgehend positiv gegenüber. Diejenigen, die dazu neigen, „in der Idee das Kunstwerk“ und „in der Metapher das lyrische Gedicht vorweg zu genießen werden unglaublich

62 Alfred Biese: *Die Philosophie des Metaphorischen. In Grundlinien dargestellt.* Hamburg/Leipzig: Voss 1893, S. 15.

63 Ebd., S. 22.

64 Ebd., S. 23.

65 Ebd., S. 86.

viel darin finden⁶⁶ – diejenigen also, die schon von Bieses Prämisse überzeugt sind, dass die Metapher keineswegs eine bloße sprachliche Zierde, sondern vielmehr „eine primäre Anschauung“ und „die wahre Wurzel alles Denkens und Redens“⁶⁷ ist. Mit anderen Worten, Biese rennt offene Türen ein, und Hofmannsthal muss zugeben, dass er etwas anderes erwartet hatte:

Ich erwartete eine Philosophie der subjektiven Metaphorik; eine Betrachtung des metaphernbildenden Triebes in uns und der unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben, – andererseits der unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Besetzung aus toten Dingen saugen. Eine hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen.⁶⁸

Hofmannsthal unterstützt also nicht nur Biese in seinem Anthropozentrismus – dieser ist ihm offensichtlich nicht subjektiv und anthropozentrisch genug! In diesem Zitat treten viele Grundelemente von Hofmannsthals Metaphorologie auf: erstens der ambivalente Status der Metapher, die einerseits ein künstliches Konstrukt ist, das unsere Gedanken und Handlungen tyrannisch lenkt, andererseits aber auch die Kraft hat, uns blitzartig aus unserem schmalen, menschlichen, sprachbedingten Bewusstsein hinaus und in ein mystisches Erlebnis der Einheit und Kontinuität hinein zu versetzen. Für Hofmannsthal ist die Sprache der Metapher die Sprache des ‚Lebens‘. Die Welt spricht uns in Metaphern und Symbolen an, und nur Metaphern und Symbole vermögen ihr eigentliches Wesen zu offenbaren.⁶⁹ Hofmannsthal spricht von einem „metaphernbildenden Trieb“ im Menschen, was an Nietzsches Abhandlung „Ueber Wahrheit und Lüge“ erinnert (die Hofmannsthal zu dem Zeitpunkt jedoch nicht hätte kennen können), in der dieser einen „Trieb zur Metapherbildung“ erwähnt, den er als den „Fundamentaltrieb des Menschen“ bezeichnet, „den man keinen

66 Hofmannsthal: Philosophie des Metaphorischen, S. 191.

67 Ebd., S. 190.

68 Ebd., S. 192.

69 Vgl. Wolfgang Riedel: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900. Studienausgabe*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 27–28.

Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde“.⁷⁰ Für Nietzsche sind die Begriffe, aus denen der Mensch sich „eine reguläre und starre neue Welt als eine Zwingburg“ gebaut hat, auch ein Erzeugnis dieses Triebes, der eben deswegen „in Wahrheit nicht bezwungen und kaum gebändigt“⁷¹ ist. Der Weg aus diesem Gefängnis führt durch die Kunst und die Poesie, oder anders gesagt: durch die uneingeschränkte Äußerung dieses Fundamentaltriebes, die Erfahrungen in neue Metaphern umzuwandeln. Dies entspricht auch Hofmannsthal's zweideutiger, „pharmakologischer“ Vorstellung von Sprache als Gift und Gegengift zugleich.

Am Ende seiner Rezension verkündet Hofmannsthal die Absicht, ein kurzes, lebhaftes, „ganz unwissenschaftliches“ Buch zu schreiben, „eher ein Gedicht“, in Form eines Dialogs zwischen „zwei oder drei recht moderne[n] junge[n] Menschen“, für die die Worte „lebendige Wesen“ sind, und die „vor Begriffen fliehen [...] wie vor großen schwarzen Hunden“.⁷² Das „Gespräch über Gedichte“, das zehn Jahre später in der *Neuen Rundschau* erschien, mag als die Verwirklichung dieses Vorhabens gesehen werden und kommt dem am nächsten, was man bei Hofmannsthal eine durchgeführte Metaphern-Theorie nennen könnte. Gleichzeitig ist das „Gespräch“ auch eindeutig das wichtigste Zeugnis seiner Zoopoetik – ja, wie schon gesagt, geradezu ein zoopoetisches Manifest. Das Gespräch findet zwischen zwei recht modernen jungen Menschen, Clemens und Gabriel, statt. Zunächst lesen diese beiden sich abwechselnd Gedichte aus dem *Jahr der Seele*, Stefan Georges Gedichtzyklus, vor, um dann deren dichterische und metaphorische Meriten zu diskutieren. Später liest Gabriel ein Gedicht von Christian Friedrich Hebbel vor („Sie sehn sich nicht wieder“), in dem es um zwei Schwäne geht, die auf „dunkelnden Wogen“ schwimmen. Im Anschluss daran fragt Clemens:

CLEMENS: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –

GABRIEL: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: [...] Gesehen mit diesen Augen

70 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 887.

71 Ebd.

72 Hofmannsthal: Philosophie des Metaphorischen, S. 193.

sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicher der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf –⁷³

Das Vorrecht des Dichters ist es, diese Symbole oder Hieroglyphen in seinen Gedichten verwenden zu dürfen, *so wie* Gott unaussprechliche Dinge in die Welt schrieb: die Schwäne im Gedicht bedeuten nichts, was sich in Worte fassen, also in „eine Summe von menschlichen Relationen“⁷⁴ mit einbeziehen ließe. Sie tragen den Schlüssel zum „Weltgeheimnis“.⁷⁵ Das ist die erste Komponente von Hofmannsthals Zoopoetik. Gabriel ist entrüstet, als Clemens behauptet, das Wesen der Poesie sei in der Art zu suchen, auf die sie „eine Sache für die andere“ setzte. „Niemals tut sie das“, beteuert Gabriel, im Gegenteil: „[E]s ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen“.⁷⁶ Mit anderen Worten sind die Schwäne gar keine Metaphern oder Symbole im herkömmlichen Sinne, weil sie eben nicht *für* etwas anderes stehen. Ihre Bedeutung lässt sich weder reduzieren noch in etwas anderes übersetzen. Sie sind, wie Gabriel es formuliert, „Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist“.⁷⁷ Die Schwäne bedeuten „nichts als sich selber“ und können folglich nicht von der menschlichen Sprache in einen abstrakten Begriff ‚aufgelöst‘ werden.

„Alles, was den Menschen gegen das Thier abhebt, hängt“ so Nietzsche, „von [der] Fähigkeit ab, die anschaulichen Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen, also *ein Bild in einen Begriff aufzulösen*“.⁷⁸ Es sei diese Fähigkeit, die „eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen“ entstehen lasse, „die nun

73 Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte, S. 78–79.

74 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 880.

75 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Weltgeheimnis. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. I: Gedichte 1, hrsg. v. Eugene Weber, Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 42.

76 Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte, S. 77.

77 Ebd., S. 80.

78 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 881 (Hervorh. d. Verf.). Es sei darauf hingewiesen, dass die ‚Verflüchtigung‘ ebenfalls eine der drei Kardinalsünden der Sprache ist, die der Dichter im „Semele“-Fragment erwähnt (die anderen sind ‚Vergeistigung‘ und ‚Vernichtung‘), und der „Thierheit“, „Stummheit“ und „Unlöslichkeit“ des Lebens gegenüberstellt.

der anderen anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt, als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische“.⁷⁹ Und es ist eben auch diese Fähigkeit, die im „Chandos-Brief“ den Krisenpunkt erreicht hat. Der Briefeschreiber Chandos beschreibt, wie er plötzlich anfing, „ein unerklärliches Unbehagen“ zu empfinden, „die Worte ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Körper‘ nur auszusprechen“ – solche abstrakten Worte „zerfielen [ihm] im Munde wie modrige Pilze“.⁸⁰ Ihn überwältigt eine verzweifelte Angst, als er seiner vierjährigen Tochter erklären will, warum es wichtig sei, immer die Wahrheit zu erzählen: „die mir im Munde zuströmenden Begriffe [nahmen] plötzlich eine solche schillernde Färbung [an] und [flossen] so ineinander [über]“, dass er nach draußen eilen musste, und „mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte“.⁸¹ Es ist bemerkenswert, dass Chandos die Herrschaft über seine Fähigkeiten erst wiedergewinnt, nachdem er seine Herrschaft über die Natur bewiesen hat, indem er sein Pferd energisch über die ‚einsame‘ Hutweide reitet – eine Hypallage, die auch von einem wiederhergestellten Anthropozentrismus zeugt. Gleichzeitig wirkt sich dieser enge Kontakt mit dem Tier auch auf die Sprache aus, was sich ab diesem Punkt in einem leicht geänderten Rhythmus des Textes bemerkbar macht.

Allmählich seien diese Angstanfälle auch stärker und schwieriger zu vermeiden geworden, bis er schließlich nicht einmal am belanglosen Geplauder teilnehmen konnte, in dem regelmäßig die moralischen und wirtschaftlichen Schicksale der lokalen Bevölkerung beurteilt werden. Alles schien ihm „so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich“, bis ihm zuletzt alles „in Teile [zerfiel], diese Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“.⁸² Vor seiner Krise habe ihm hingegen „das ganze Dasein als eine große Einheit“ erschienen:

[G]eistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber;

79 Ebd., S. 881–882.

80 Hofmannsthal: Ein Brief, S. 48–49.

81 Ebd., S. 49.

82 Ebd.

wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönen, sanftäugigen Kuh aus dem strotzenden Euter in einen Holzzeimer niedermolk, so war mir das nichts anderes, als wenn ich, in der dem Fenster eingebauten Bank meines studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog. Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; *überall war ich mitten drinnen*, wurde nie ein Scheinhaftes gewahrt: Oder es ahnte mir, *alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der anderen*, und ich fühlte mich wohl den, der im Stande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte. Soweit erklärt sich der Titel, den ich jenem enzyklopädischen Buch zu geben gedachte.⁸³

Dieses Gefühl der harmonischen Einheit mit dem Universum mag auf den ersten Blick von einer gewissen Mystik zeugen, es ist jedoch der Inbegriff der rational-anthropozentrischen Weltanschauung, der zufolge der Mensch das Zentrum des Kosmos ist und, wohin er auch schaut, immer nur sich selbst sieht.⁸⁴ Dies geht Hand in Hand mit der allegorischen Deutung der Welt, die alles als eine Chiffre für eine tiefere, eigentlichere Bedeutung versteht, und eine noumenale Wirklichkeit voraussetzt, die sich hinter den Phänomenen befindet und die zu enthüllen überdies ausschließlich der Mensch imstande ist.⁸⁵

83 Hofmannsthal: Ein Brief, S. 47–48 (Hervorh. d. Verf.).

84 Das erwähnte Buch ist eine ambitionierte Sammlung *Apophthegmata*, das er zu schreiben gedachte, und das den vielsagenden Titel „Nosce te ipsum“ (*Erkenne dich selbst*) hätte tragen sollen.

85 Diese Weltanschauung scheint außerdem eine durch und durch europäische zu sein. Im Sommer 1902, unmittelbar bevor der „Chandos-Brief“ zustande kam, hat Hofmannsthal eine Reihe von Skizzen für einen Dialog zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann entworfen. (Hugo von Hofmannsthal: Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. v. Ellen Ritter, Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 40–44). In einem der Fragmente bemerkt der Europäer, dass „etwas hinter allem [ist]. ich möchte es mit Namen nennen können“ (ebd., S. 43). Der Japaner beschreibt die europäische Kultur als furchtbar hilflos, dekadent, fragmentiert und die Europäer als Sklaven ihrer eigenen Kultur, ihre vampirischen Wörter und Begriffe anbetend: „Diese Götter sind Begriffe: sie saugen Euch das Blut aus“ (ebd., S. 42); „Ihr seid das Spiegelbild das einer ansieht, während ein Räuber ihn würgt. Die Worte in denen ihr Euch formuliert, haben die größte Gewalt über Euch.“ Im Gegensatz dazu wird die japanische Kultur durch Harmonie, Authentizität und Gegenwart charakterisiert. Die Japaner seien „in sich gegenwärtig“, und mithin „den Blumen und Thieren verwandt“ (ebd.). „Jeder Mensch muss seine wirkliche Welt finden“ sagt der Japaner: „Ein Weg, sie zu finden, ist wenn man schon einmal gestorben ist“ (ebd.). Diese Erfahrung des

Genau diese Weltanschauung ist es, die Hofmannsthal in einem kurzen Essay mit dem Titel „Bildlicher Ausdruck“ verwirft, der im Jahr 1897 in den von Stefan George gegründeten *Blättern für die Kunst* erschien. Hofmannsthal nimmt die Gewohnheit ins Visier, von einem „Dichtwerk“ zu sagen, es sei „mit bildlichem Ausdruck geziert, reich an Bildern [...], als seien die Bilder – Metaphern – etwas allenfalls Entbehrliches, dem eigentlichen Stoff [...] äußerlich Aufgeheftetes“. Vielmehr sei jedoch der „uneigentliche, bildliche Ausdruck Kern und Wesen aller Poesie“. Das, was der Dichter durch Metaphern und Analogien zum Ausdruck bringt, kann nicht auf andere Weise artikuliert werden. „Die Leute suchen gern hinter einem Gedicht, was sie den ‚eigentlichen Sinn‘ nennen“, fügt Hofmannsthal vernichtend hinzu, und setzt solche Leute den „Affen“ gleich, „die auch immer mit den Händen hinter einen Spiegel fahren, als müsse *dort* ein Körper zu fassen sein“.⁸⁶ Die Stellungnahme zur Irreduzibilität des Sinnes einer Dichtung zeugt von Hofmannsthals allmählicher Abkehr vom Symbolismus zugunsten eines modernistischeren Verständnisses vom poetischen Bilde – und außerdem einer zoopoetischeren Konzeption vom poetischen Tier. Für Hofmannsthal gilt nunmehr gleichsam die Formel: Ein Schwan ist ein Schwan ist ein Schwan.

Die Worte ‚Metapher‘, ‚Chiffre‘, ‚Bild‘, ‚Symbol‘ und ‚Hieroglyphe‘ sind bei Hofmannsthal so gut wie bedeutungsgleich, und zwar weisen sie immer auf das Vermögen der poetischen Sprache hin, dem Individuum Einblick in „den großen Weltzusammenhang“⁸⁷ zu gewährleisten. Wenn Gabriel also darauf beharrt, Hebbels Schwäne seien keine Metaphern oder Symbole, sondern vielmehr Chiffren oder

„quasi-Gestorbenseins“ ist außerdem ein Hauptmerkmal dessen, was Hofmannsthal die „Präexistenz“ nennt (s. o.), für die auch das Tieropfer von zentraler Bedeutung ist. Die zeitliche Nähe dieser Skizzen zum „Chandos-Brief“ ist auch deswegen bemerkenswert, weil in ihnen an einer Stelle explizit auf Fritz Mauthner hingewiesen wird: Der Japaner zählt auf, was er alles am europäischen Leben „[f]urchtbar“ findet, darunter „Eure Häuser, Gräber der Lebenden“, „Eure Überlastung mit Vergangenheit ohne Liebe dafür“, und „Eure Wissenschaften (– Wirtelpunkt Mauthner)“ (ebd., S. 40–41), wo offenbar dessen Kritik der Sprache gemeint ist, was wiederum Hofmannsthals Behauptung, er habe sich mit Mauthners Theorie kaum auseinandergesetzt, eher in Frage stellt.

86 Hugo von Hofmannsthal: *Bildlicher Ausdruck*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. VII: *Reden und Aufsätze I 1891–1913*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 234 (Hervorh. im Orig.).

87 Hofmannsthal: *Philosophie des Metaphorischen*, S. 192.

Hieroglyphen, dann eben nicht weil diese Begriffe klar zu unterscheiden seien, sondern weil er die Unbegrifflichkeit dieser Texttiere betonen will. „Wie gern wollte ich dir das Wort ‚Symbol‘ zugestehen“, sagt Gabriel, „wäre es nicht schal geworden, daß mich’s ekelte“. ⁸⁸ Überhaupt ekelt die alltägliche Sprache Hofmannsthal an, weil sie die ursprüngliche poetische Herrlichkeit der Sprache abgenutzt und verbilligt hat. Ein berühmter Satz aus dem Jahr 1895 drückt das überdeutlich aus: die Leute seien „müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt“. ⁸⁹ Die Sprache, ob „familiäre[s]“, „hausgebackene[s]“ Geschwätz oder gelehrter Diskurs, bildet eine Barriere zu den Dingen ‚an sich‘ und zum ‚Leben‘ überhaupt. Auch die Metaphern und Symbole sind der Korruption der alltäglichen Rede anheim gefallen, die jetzt, mit Nietzsche gesprochen, „abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen“. ⁹⁰

Der Ekel ist eine Begleiterscheinung der Erkenntnis, dass man von der Kontinuität des ‚Lebens‘ abgetrennt ist. So stößt zum Beispiel eine Figur im Schauspiel *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) folgendes aus: „O laßt die Worte weg, sie sind Harpyen, / die Ekel auf des Lebens Blüten streun!“ ⁹¹ Und im ersten Akt des dramatischen Fragments *Das Leben ein Traum* betrachtet der gefangene Prinz Sigmund eine tote Ratte in einer Falle, welche die anderen Ratten halb angefressen haben. „Ich habe immer Mühe mich abzugrenzen“, sagt er, „um mich nicht zu verlieren. Von solchen Thieren aber fühle ich mich verschieden, durch Ekel“. ⁹² Und was ist Ekel? „Ein Wirbel in

88 Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte, S. 80.

89 Hofmannsthal: Eine Monographie, S. 479.

90 Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge, S. 881.

91 Hugo von Hofmannsthal: *Der Abenteurer und die Sängerin, oder: Die Geschenke des Lebens. Ein Gedicht in zwei Aufzügen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. V: Dramen 3: Die Hochzeit der Sobeide, *Der Abenteurer und die Sängerin*, hrsg. v. Manfred Hoppe. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 95–177, hier S. 169.

92 Hugo von Hofmannsthal: *Das Leben ein Traum. Fragmente einer freien Bearbeitung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XV: Dramen 13: *Das Leben ein Traum, Dame Kobold*, hrsg. v. Christoph Michel / Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 7–33 (Text), 157–296 (Apparat), hier S. 233. Vgl. Walter Benjamins Prosastück „Handschuhe“ aus der *Einbahnstraße*, in dem der Ekel, den der Mensch angesichts des Tieres spürt, auf die Urangst zurückgeführt wird, „in der Berührung von ihnen erkannt zu werden. Was sich tief im Menschen entsetzt, ist

mir.“ Alle Worte seien solche Wirbel, „die in mir rotierend mich ins Grundlose hinabschauen lassen“. ⁹³ Sigismunds Gleichsetzung des Ekels mit den Worten hebt deren Funktion als Trennungs- und Individuationskraft hervor und bringt diese Problematik zudem nachdrücklich in Verbindung mit dem Mensch-Tier-Verhältnis. Sigismund fällt es schwer, eine klare Grenze zwischen sich selbst und seiner Umwelt aufrechtzuerhalten und er ist in ständiger Gefahr, sich selbst zu verlieren. Der Turm, in dem er gefangen gehalten wird, und die Ketten, mit denen er gebunden ist, verwandeln sich in Bilder der Fesseln der Sprache und der Signifikation, die ihm die Freiheit versagen, wie sie selbst die niedrigsten Tiere erfahren dürfen: „Vögel sind, Iltisse, Ottern, / Mäuse, Würmer, Spinnen, Schlangen, / Alle frei! Ich an der Kette“. ⁹⁴ Warum, fragt er seinen Wächter Clotald, habe dieser ihm die „giftige Gabe“, die „Qual der Rede“ ⁹⁵ beigebracht? „Daß ich eingekerkert hier / Muß verschmachten nach den Dingen, / Sicher, nie sie zu erreichen.“ Er sehnt sich danach, ein Tier zu sein, „stumm, / Unter unbenannten Dingen“, ⁹⁶ ist aber dazu verflucht, die Namen dieser Dinge zu kennen, welche ihm für immer unerreichbar sein müssen.

das dunkle Bewußtsein, in ihm sei etwas am Leben, was dem ekelregenden Tiere so wenig fremd sei, daß es von ihm erkannt werden könne.“ Die menschliche Erziehung zielt nicht darauf, diesen Ekel zu verdrängen, sondern zu bewältigen: „Verleugnen darf er die bestialische Verwandtschaft mit der Kreatur nicht, auf deren Anruf sein Ekel erwidert: er muß sich zu ihrem Herrn machen“. Dabei muss nicht nur das Tier in der Welt gebändigt werden, sondern auch das Tierische *im* Menschen. Siehe Walter Benjamin: Einbahnstraße. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd.4: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S.83–148, hier S.90–91.

93 Hofmannsthal: Das Leben ein Traum, S.233. Diese Formulierung erinnert stark an Chandos' nach-kritische Wahrnehmung der Worte: „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“ (Hofmannsthal: Ein Brief, S.49). Am Ende des Briefes beschreibt Chandos jedoch eine andere Art „Wirbel“, die durch sein neues „fieberisches Denken“ entstehen, das „unmittelbarer, flüssiger, glühender“ ist als Worte: „Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens“ (ebd., S.54). Diese Wirbel sind mit anderen Worten nicht von Distanz-erzeugendem Ekel geprägt.

94 Hofmannsthal: Das Leben ein Traum, S.13.

95 Ebd., S.21.

96 Ebd., S.20.

Gabriels Beteuerung, dass Hebbels Schwäne nichts als sich selber bedeuten, stellt eine bewusste Widerlegung der Trennung des Signifikanten vom Signifikat dar, die die Schwäne aus dem Bereich der Sprache überhaupt entrückt. Somit verschafft Gabriel der Dichtung einen Weg, über die Grenzen der Sprache hinaus zu kommen, mit dem Tier als Medium. Deshalb ist es umso wichtiger, dass die Sprache außerstande ist, diese Schwäne in einen abstrakten Begriff aufzulösen. Das Tier gleitet immer in Richtung des Unerkennbaren und Unausprechlichen. Die Poesie, so Gabriel, „sieht jedes Ding jedesmal zum erstenmal“ – folglich ist also jede Metapher auch immer die erste Metapher, und die erste Metapher, für Hofmannsthal sowie für Berger, war das Tier. Jedes Gedicht, jede dichterische Äußerung wiederholt die ‚Urszene‘ der Dichtung. Und was ist diese Urszene? Gabriel fragt Clemens, ob er weiß, was ein Symbol ist, beschreibt jedoch daraufhin scheinbar unmotiviert den Ursprung des Tieropfers:⁹⁷

Weißt du was ein Symbol ist? ... Willst du versuchen dir vorzustellen, wie das Opfer entstanden ist? Mir ist, als hätten wir früher einmal darüber gesprochen. Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. Wie konnte man denken, dadurch die erzürnten Götter zu begütigen? Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit. Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten: [...] Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt,

97 Clemens ist nicht der einzige, den diese rhetorische Finte befremdet hat. In der Forschung ist Gabriels Erläuterung des Symbolbegriffs üblicherweise als wenig aufschlussreich oder gar irreführend betrachtet worden. So schreibt z. B. Ritchie Robertson, dass „der Dialog verwirrend [wird] [...] als Gabriel das poetische Symbol vom Tieropfer ableitet“ (Robertson: *The Theme of Sacrifice*, S.20, Übers. d. Verf.). In ihrer Studie zur Tiersymbolik bei Hofmannsthal ist Helen Frink der Meinung, dass der Versuch, das Symbol durch das Tieropfer zu erklären, „die Sache bloß verkompliziert, denn anstatt das Wesen oder die Funktion des Symbolismus zu erklären, erklärt er dessen Ursprung. Außerdem betrachtet er den Symbolismus nicht aus der vergleichsweise einfachen Perspektive eines symbolischen Gegenstandes, sondern als symbolischen Akt, nämlich den des Tieropfers“. Dieses Urteil führt sie zur verhängnisvollen Entscheidung, Hofmannsthal's eigene Tieropfer-Theorie zugunsten einer ‚vergleichsweise einfacheren‘ Definition zu verwerfen, die sie Alfred North Whitehead entnimmt. Folglich schließt sie von vornherein eine Auseinandersetzung mit der Frage des Tieropfers aus, welches doch für Hofmannsthal's Zoopoetik so zentral ist. Siehe Helen Frink: *Animal Symbolism in Hofmannsthal's Works*. New York: Lang 1987, S.8 (Übers. d. Verf.).

noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie.⁹⁸

Die Sprache ist „ohnmächtig“, das Tier-Symbol aufzulösen; dieses aber vermag *uns* aufzulösen. Das ist für Hofmannsthal das große Geheimnis der Poesie. Und auch hier ist es das Blut eines Tieres, das die Geburt der Poesie ermöglicht. Es ist ein ekstatischer Moment, der hier beschrieben wird, ein „ungeheures Anteilnehmen“, ein „Hinüberfließen“ in ein fremdes Dasein. Dieses Sich-Auflösen, das dem „ozeanischen Gefühl“ nahe kommt, wird durch ein Spiel der Metapher und der Mimesis erzeugt: Das Tier stirbt für den Menschen – es *steht* hier *für* ihn, indem der Tod des Menschen gleichsam auf das Tier übertragen wird. Der Opfertod des Tieres ersetzt also metaphorisch den ausbleibenden Tod des Menschen. Aber dieser metaphorische Ersatz kann nur stattfinden, weil es eine mimetische Teilnahme (eine *Methexis*) gibt. Das Tier stirbt *für* den Menschen, er muss jedoch auch *in dem Tier* sterben, indem sich sein Dasein mit dem des Tieres vermischt, genauso wie die Stimme des Menschen und die Stimme des Widders sich in der Ekstase des symbolisch-wirklichen Todes mischen.

Die „orphanische Sinnlichkeit“, die laut Gabriel erforderlich ist, um die Geburt der Poesie hervorzurufen, lässt diese Szene als direkten Gegensatz zu dem erscheinen, was ohne Zweifel die paradigmatische Mensch-Schaf-Begegnung der deutschsprachigen Literatur ist, nämlich die Begegnung zwischen dem ‚ersten‘ Menschen und dem „blökenden“ Schaf in Johann Gottfried Herders *Abhandlung über den*

98 Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte, S.80–81.

Ursprung der Sprache. Für Herder ist der Ursprung der Sprache allein auf die von Passion und Instinkt ungetrübte „Besonnenheit“ des Menschen zurückzuführen. Während das Schaf „dem hungrigen witternden Wolfe“ oder „dem blutleckenden Löwen“ ausschließlich als Nahrung vorkommt – „die Sinnlichkeit hat sie überwältigt!“ – geschweige denn dem „brünstigen Schaafmanne, der es nur als Gegenstand seines Genusses fühlt, den also wieder die Sinnlichkeit überwältigt“,“⁹⁹ so ist der Mensch in der Lage, das Schaf besonnen und unvoreingenommen wahrzunehmen, seine besonderen Merkmale zu isolieren, und es schließlich in sein taxonomisches System einzuordnen. Bei der Geburt der Poesie nach Hofmannsthal hingegen ist es entscheidend, dass man sich unbedingt von der Sinnlichkeit überwältigen lässt, damit die besonderen Merkmale, die die Welt in diskontinuierliche Elemente aufteilen, verschwimmen und aufgehoben werden. Die Stimme des Widders vermischt sich mit der Stimme des Menschen und einen Augenblick lang kann man sie nicht unterscheiden.

Eines der eindringlichsten Bilder im „Chandos-Brief“ ist sicherlich die Szene mit den Ratten, in der es auch um die ekstatisch-methektische Teilnahme am Tode eines Tieres geht. Chandos beschreibt wie er den Auftrag gegeben hatte, „den Ratten in den Milchkellern eines meiner Meierhöfe ausgiebig Gift zu streuen“.¹⁰⁰ Er sei dann eines Abends nach der Krise über die Felder geritten, als sich ihm „im Innern“ plötzlich dieser Keller eröffnete, und er den „Todeskampf dieses Volks von Ratten“ miterlebte. „Alles war in mir“, schreibt er: „die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühl-dumpfe Kellerluft und das Gellen der Todeschreie, die sich an den modrigen Mauern brachen.“¹⁰¹ Er versucht, eine Analogie aus der klassischen Literatur für dieses Erlebnis zu finden und weist auf die Zerstörung von Alba Longa und von Karthago hin, aber das trifft es nicht genau, denn „es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.“¹⁰² Er sieht „eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht

99 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin: Voss 1772, S. 54.

100 Hofmannsthal: Ein Brief, S. 50.

101 Ebd., S. 51.

102 Ebd.

auf die Verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte.“¹⁰³ Ihm fehlen die Worte, um zu beschreiben, „was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.“¹⁰⁴ Es sei weder Mitleid noch Sympathie gewesen, beteuert Chandos, was er diesen sterbenden Ratten gegenüber fühlte, sondern „ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe“.¹⁰⁵ Das Mitleid bezeichnet zwar eine gewisse Einfühlung in das Leben eines Anderen, setzt aber einen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt voraus, und gerade dieser Gegensatz ist es, der durch dieses ozeanische Hinüberfließen aufgehoben wird.

Dieses scheinbar bedrückende Erlebnis zählt jedoch zu den ‚guten Augenblicken‘, die Chandos versucht, Lord Bacon zu schildern, um ihm einen Eindruck davon zu vermitteln, wie sich sein Leben nach der Krise verändert hat. Dieses ‚ungeheure Anteilnehmen‘ kommt also dem Gefühl ordentlich-harmonischer Einheit am nächsten, die sein vorkritisches Leben geprägt hat. Diese ‚guten Augenblicke‘ unterbrechen zeitweise sein neues Dasein, das „so geistlos, ja gedankenlos [dahin]fließt“,¹⁰⁶ dass sich das Lord Bacon kaum vorstellen können werde. Die wenigen erfreulichen und reizenden Momente, die er noch erleben darf – die ‚guten Augenblicke‘ wie die Szene mit den Ratten – lassen sich nicht in Worte fassen. „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 Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet“.¹⁰⁷ Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen: indem er von dieser Flut höheren Lebens überschwemmt wird, kommt Chandos dem Zustand der Tierheit nahe, in dem auch er „stumm, unter unbenannten Dingen“ ist. Sein Erlebnis beschreibt er außerdem als „göttlicher“ und zugleich „tierischer“ als irgendein bloß menschliches Erlebnis. Es ist, wie er sagt, „die vollste erhabenste Gegenwart“, nicht nur räumlich

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Ebd.

106 Ebd., S. 50.

107 Ebd.

sondern auch zeitlich. Die Tierheit (sowie die Göttlichkeit) entfaltet sich im ewigen Präsens. Als er das Schicksal dieser Ratten, für deren Tod er selbst verantwortlich ist, miterlebt – oder vielmehr stellvertretend daran teilnimmt – kann er, einen Augenblick lang, die Welt der diskontinuierlichen Gegenstände transzendieren, den schmalen Abgrund zwischen ihm und der „immensité immanente“ überqueren, und erfahren wie es ist, ‚wie das Wasser im Wasser‘ zu sein. Und das ist die Wurzel aller Poesie.

Coda: Zum Opfern geeignet?

Das Opferritual, so René Girard, setzt eine gewisse Verkenning („méconnaissance“) voraus. Wie die Metapher ist auch der Opferakt eine Figur des Ersetzens, wobei die Opfer „doivent ressembler à ceux qu’elles remplacent.“¹⁰⁸ Aber, beteuert Girard,

cette ressemblance ne doit pas aller jusqu’à l’assimilation pure et simple, elle ne doit pas déboucher sur une confusion catastrophique. Dans le cas des victimes animales, la différence est toujours bien visible et aucune confusion n’est possible. Bien qu’ils fassent tout pour que leur bétail leur ressemble et pour ressembler à leur bétail, les Nuer ne prennent jamais vraiment un homme pour une vache. La preuve c’est qu’ils sacrifient toujours la seconde et jamais le premier.¹⁰⁹

Im „Gespräch über Gedichte“ vertritt Gabriel die Meinung, dass das, was den Worten und Symbolen die Kraft verleiht, uns aufzulösen und zu bezaubern, die Tatsache ist, dass „wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“.¹¹⁰ Der Monismus, der dieser Vorstellung zugrunde liegt, fällt jedoch in eine Form des anthropozentrischen Dualismus zurück, sobald der ‚erste Mensch‘ in seiner niederen Hütte nicht sich selbst opfert, um die erzürnten Götter zu begütigen, sondern den Widder. Er ist derjenige, der die Ekstase erhöhten Daseins kosten

108 René Girard: *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset 1972, S.21. Dt.: „denjenigen gleichen müssen, an deren Stelle sie treten“ (René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, aus d. Franz. v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S.19).

109 Ebd., 26–27. Dt.: „Aber diese Ähnlichkeit darf nicht schlicht und einfach bis zur Verschmelzung gehen, sie darf nicht auf eine katastrophale Verwechslung hinauslaufen. Im Falle der Tieropfer ist der Unterschied immer gut sichtbar, und jegliche Verwechslung ist ausgeschlossen. Obwohl die Nuer alles daransetzen, daß ihr Vieh ihnen gleicht und sie ihrem Vieh gleichen, betrachten sie einen Menschen nie wirklich als eine Kuh. Beweis dafür ist, daß sie immer letztere und nie ersteren opfern.“ (Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S.23–24.)

110 Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*, S.82.

darf, während das Tier dasjenige ist, das sterben muss. Das große Geheimnis des Opfers, die rätselhafte Wahrheit, die es offenbart, ist die Fähigkeit des Tieres, *für* den Menschen zu sterben. Sein Tod ist symbolisch gerade weil er *für* den Tod des Menschen steht. Und doch unterscheidet sich die Poesie, so Gabriel, von der alltäglichen Sprache gerade dadurch, dass sie *niemals* „eine Sache für eine andere“, sondern nur die Sache selbst setzt: „sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei“.¹¹¹ Die Parallelen zu Batailles Theorie des Poesie-Opfers liegen auf der Hand: von der Last der Bedeutung befreit, und von ihrem Nutzwert als Kommunikationsmittel, stehen die Worte im Gedicht um ihrer selbst willen. Aber um wessen willen wird ein Tieropfer vollbracht? Sicherlich nicht um den des Tieres.

Ein Kernaspekt der „Verkennung“, die Girard zufolge dem Opfer ritual zugrunde liegt, ist der Imperativ, dass „[l]es fidèles ne savent pas et ne doivent pas savoir le rôle joué par la violence“.¹¹² Das Opfertier dient als Surrogat für etwas, das „unopferbar“ ist, aber die Identität des ‚eigentlichen‘ Opfers muss unausgesprochen bleiben. Damit ein Wesen ‚zum Opfern geeignet‘ ist, muss es dem, was es ersetzt, ähnlich genug sein, um mit ihm substituierbar zu sein, nicht so ähnlich jedoch, dass es nicht mehr möglich wäre, zwischen ihnen zu unterscheiden. Was das Tier angeht, so ist es nur dann zum Opfern geeignet, wenn es zuerst aus der undifferenzierten, kontinuierlichen Welt heraus und in die diskontinuierliche Welt der Sprache und Individuation hinein versetzt wird. Es muss mit anderen Worten bis an den Rand des Sprechens geführt werden, unmittelbar bevor es „ich“ sagen und somit sein eigenes Dasein verkünden könnte. Aber wie schon bei der Opferung Isaaks in Morija, ist es immer der Mensch, der sagt: „Hier bin ich“ (Gen. 22:11), während der Widder „die Creatur“ bleibt, die „stumm verendet“.¹¹³

Sowohl Mauthner wie auch Hofmannsthal scheinen die Sprache als ein Gift zu betrachten. Mauthner bedauert, dass allein der Mensch „krank, vergiftet, entwurzelt in der ungeheuren sprachlosen Natur“¹¹⁴

111 Ebd., S. 81.

112 Girard: *La Violence et le sacré*, S. 21. Dt.: „Die Gläubigen kennen die von der Gewalt gespielte Rolle nicht und dürfen sie auch nicht kennen.“ (Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 17.)

113 Hofmannsthal: Jupiter und Semele, S. 157.

114 Mauthner: *Beiträge*, Bd. I, S. 82.

ist. Der einzige Weg, die unerträgliche Einsamkeit des Menschen zu lindern, wäre den Tieren das Gift der Sprache zu geben, damit sie ‚sprechen‘ könnten und der Mensch von der Verantwortung losgesprochen wäre, es selber zu tun. Indem sich Chandos' innerer Milchkeller mit dem „süßlich scharfen Geruch des Giftes“ und den „Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen“ füllt, darf er in Schweigen verfallen. Während die anderen aufschreien und sich verzweifelt hin- und herwerfen, kann er „die stumme Creatur“ werden. Er hat den Ekel überwunden, der Sigismunds Trennung von der Welt markierte: Dies wird auch durch die bloße Tatsache betont, dass diese Ratten, die ja „das prototypische Ekel-Objekt“¹¹⁵ sind, als das „Gefäß [s]einer Offenbarung“¹¹⁶ als das Mittel zu einem neuen „ahnungsvolle[n] Verhältnis zum ganzen Dasein“¹¹⁷ dienen können.

Seinerseits ist Sigismund außerordentlich frustriert, weil er „vollgestopft“ ist „mit den eingeklemmten Reizen des Lebens!“¹¹⁸ Aber die Worte und Zeichen, die er gelernt hat, sind außerstande, dieses Innere Gefühl auszudrücken. Er würde gerne „die Wände [s]eines Gefängnisses mit der Schilderung [s]eines Daseins bedecken“, habe aber nie die „Hieroglyphen“ finden können, „um den ungeheuren Rang [s]einer Leiden auszudrücken“.¹¹⁹ Um sich zu „entladen“, braucht er stattdessen „eine ungeheure und symbolische Wollust: den Mord“.¹²⁰ Im Innenhof seines Gefängnisturmes wohnt eine Horde von Kröten: die Ansicht dieser Geschöpfe, voller „Saft und Leben“¹²¹ ist Sigismund unerträglich, und als er eines Nachts zwei Kröten beim kopulieren beobachtet, tötet er sie rücksichtslos mit einem Stein. „Wären sie nicht blöd und stumm, / Fragten etwa sie warum? / Ihr seid lauter Sigismunde, / Ihr elenden, blinden Kröten, / Ich bin Sigismunds Geschick, / Mich gelüftet's euch zu töten“.¹²² Bevor er die Kröten totschießt, damit ihr Tod einen *Sinn* hat, der ihn „entladen“

115 Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 478.

116 Hofmannsthal: Ein Brief, S. 50.

117 Ebd., S. 52.

118 Hofmannsthal: Das Leben ein Traum, S. 234.

119 Ebd.

120 Ebd.

121 Ebd., S. 14.

122 Ebd.

kann, überträgt er zuerst seine Identität symbolisch auf die Tiere, was ihm wiederum gestattet, die eigene Subjektivität abzulegen und sich momentan zum Herrn ‚seines‘ Schicksals zu erheben: „ich muss eine Handlung begehen – nur eine solche entladet mich – bei der ich mich völlig hingeben kann; bei der der arme Sigismund weg und die Welt auch weg ist, und nur der der thut ist da, der ist da und tödtet, tödtet, tödtet! Ekstase!“¹²³ Symbolische Handlungen ermöglichen es Sigismund, in der Welt völlig „aufzugehen“, ohne dass er „das quälende ‚Wozu‘“ berücksichtigen muss. Trotzdem spürt er den Drang zu erklären: „nicht auf das Tödteten der Kröten komme es an (daran dürfe er gar nicht denken: er verscharre auch seine Opfer) sondern auf die Ekstase des Tödtens“.¹²⁴ Diese Präzisierung fasst übrigens auch Schings’ Argument über die Opferszene im „Gespräch“ in aller Kürze zusammen: auf das Opfer komme es ja gar nicht an, sondern nur auf die mystische Union mit dem Universum; es gehe nur um „die ‚Ekstase‘, die völlige Hingabe, das Aufgehen, die Wollust, die Entladung“, das Hinüberfließen.¹²⁵ Theodor W. Adorno hat seinerzeit gegen diese „blutrünstige Theorie des Symbols“ Einwand erhoben, wegen der „finsternen politischen Möglichkeiten“, die sie konnotiert.¹²⁶ In seinem Aufsatz rügt Schings Adorno wegen seines „Denkfehler[s]“,¹²⁷ das Tieropfer dem *Ursprung* des Symbols gleichzusetzen, wobei es offensichtlich nur als ein *Beispiel* für die besondere Art Selbst-Auflösung benutzt werde, die den wahren Kern des Symbols ausmacht. In seinem Eifer, das Tieropfer vom Ursprung der Poesie abzusondern, fragt sich Schings überhaupt nie, warum es sich eigentlich von selbst verstehen sollte, dass gerade das Tieropfer als herausragendes Beispiel für dieses Hinüberfließen und Selbst-Auflösen benutzt wird, das die ‚eigentliche‘ Wurzel aller Poesie ist. Es ist bestenfalls irreführend, die zentrale Bedeutung des Opfers und der Tiere für Hofmannsthals Poetik zu verleugnen, selbst wenn – *erst recht* wenn – es Hofmannsthal selbst ist, der sie verleugnen oder

123 Ebd., S. 234.

124 Ebd.

125 Schings: Lyrik des Hauchs, S. 316.

126 Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10,1: Prismen. Ohne Leitbild, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 1977, S. 195–237, hier S. 234.

127 Schings: Lyrik des Hauchs, S. 315.

verschweigen will, wie etwa im *Leben als Traum* oder im Brief an Mauthner, in dem der vergiftete Hund gar nicht vorkommt. Adorno hat vollkommen recht mit seiner Beobachtung, dass, wenn Hofmannsthals „Primitive[r] [...] nicht wirklich gestorben [ist], sondern [...] das Tier geschlachtet [hat], so ist dafür das unverbindliche Opfer des Modernen um so drastischer zu nehmen“.¹²⁸ Unverbindlich ist das Opfer weil letzten Endes nichts auf dem Spiel steht: Statt den Dualismus zu überwinden, den es zu untergraben vorgibt, untermauert es ihn vielmehr.

Die Faszination am Opfer rührt daher, dass es uns eine Aufhebung unserer Endlichkeit in Aussicht stellt. Dies ist umso deutlicher im Falle des Tieropfers, denn die Tiere werden, indem ihnen Sprache und Selbstbewusstsein abgesprochen werden, ebenfalls aus dem Kreis der Endlichkeit verbannt. Der verdrehten Logik des Logozentrismus zufolge, kann das Tier nicht wirklich sterben, weil es „den Tod als Tod“ nicht „vermag“, wie es Martin Heidegger kryptisch formuliert.¹²⁹ Dabei ist der Tod jedoch das einzige, das wir mit Sicherheit nie erleben werden. Das Opfer scheint uns die Möglichkeit darzubieten, den Tod zu erleben, ohne den eigenen Tod wirklich riskieren zu müssen. Der Antrieb zum Opferdenken, so Jean-Luc Nancy,

ist immer mit der Faszination einer Ekstase verbunden, die einem verabsolutierten Anderen oder einem verabsolutierten Jenseits [Dehors] zugewendet ist, in das das Subjekt entleert wird, um es besser wiederherzustellen. So wird dem Subjekt durch irgendeine *Mimesis* oder irgendeine ‚Aufhebung‘ von *Mimesis* die *Methexis* mit dem Jenseits oder mit dem Anderen versprochen... Das abendländische Opfer entspricht einer Angst vor dem ‚Jenseits‘ der Endlichkeit, wie obskur und grundlos dieses ‚Jenseits‘ auch sein mag.¹³⁰

Chandos‘ „ungeheures Anteilnehmen“ ist genau eine solche *Methexis*. Aber – das betont Nancy mit besonderem Nachdruck – es gibt gar

128 Adorno: *George und Hofmannsthal*, S. 234.

129 „Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich.“ (Martin Heidegger: *Das Ding* In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 79: Bremer und Freiburger Vorträge, hrsg. v. Petra Jaeger. Frankfurt am Main: Klostermann 1994, S. 17–18.) Eine Übersicht über die westliche Tradition, die dem Tier das Bewusstsein und das Vermögen des Todes abgesprochen hat, findet sich bei Akira Mizuta Lippit: *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.

130 Jean-Luc Nancy: *L'Insaçrifiable*. In: Ders.: *Une Pensée finie*. Paris: Galilée 1991, S. 65–106, hier S. 102–103 (Übers. d. Verf.).

kein ‚Jenseits‘, dem das Subjekt sich methektisch opfern könnte. Dem könnte man hinzufügen, dass das endgültige Scheitern von Hofmannsthals Traum von der Überwindung des Dualismus schon der Struktur des Opfers eingeschrieben ist, in dem er gründet.

Die Frage bleibt also offen: ist eine Zoopoetik möglich, die nicht im Tieropfer gründet? Sie ausführlich zu beantworten, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Ein mögliches Beispiel wäre die Figur Gregor Samsas aus Kafkas *Verwandlung*, der im berühmten ersten Satz als „ein ungeheures Ungeziefer“ beschrieben wird. Wie Stanley Corngold nachgewiesen hat, deutet das Wort „ungeheuer“ auf eine Kreatur, die keinen Platz in der Familie hat, die nicht zum Haushalt gehörig und folglich weder ‚vertraut‘ noch ‚angenehm‘ ist (insofern entspricht es dem lateinischen *infamiliaris*); während „Ungeziefer“ etymologisch ein unreines, „nicht zum Opfer geeignetes Tier“ bezeichnet, also eine Kreatur, die keinen Platz in Gottes Ordnung hat.¹³¹ Als Figur widersteht Gregor Samsa also der Opferökonomie, in die sowohl Hofmannsthals als auch Batailles Zoopoetiken das Tier hineinprojizieren wollen. Nicht alleine ist er als Ungeziefer nicht zum Opfer geeignet, er ist auch ungeheuer und unvertraut (*infamiliaris*): in seinem Blick wird sich der Mensch nicht wiedererkennen; der Raum, den er vor uns eröffnet, ist uns nicht vertraut; wir kennen diese Tiefe nicht. Im Gegensatz zu den vierbeinigen, warmblütigen Tieren, die Hofmannsthal erdichtet, um sie dann zum Zwecke des Hinüberfließens in die immanente Immensität zu opfern, so ist Kafkas vielbeiniges, kaltblütiges Ungeziefer *gänzlich fremd*, und sein Tod kann nicht als Gefäß einer Offenbarung oder als Mittel zur tieferen Einsicht und mystischen Einheit mit dem Kosmos dienen. Sein Tod kann nichts bedeuten.

131 Stanley Corngold: Vorwort. In: Franz Kafka: *The Metamorphosis*. New York: Bantam Books 2004, S. xi–xxi, hier S. xix.

Copyright © 2015. Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt). All rights reserved.