

In: Henriette Herwig, Sikkander Singh (Hrsg.): Magischer Einklang. Dialog der Künste im Werk Hermann Hesses. Göttingen: Wallstein 2011. (ISBN: 978-3-8353-0969-2) S. 155-165.

Carina Gröner (St. Gallen/ Konstanz)

Bilder schreiben-Texte sehen. Ekphrasis in Hesses *Klingsors letzter Sommer* (1920)

Der Autor Hermann Hesse erkannte seine Berufung zum Schreiben schon früh, schon als Kind wollte er Dichter werden, zum Maler hingegen wurde der gefeierte Dichter erst spät, schon über vierzigjährig, nach seinem Umzug ins Tessin. Mit dieser Veränderung des Wohnortes vollzieht sich nicht nur räumlich ein Perspektivwechsel. Dieser Perspektivwechsel überträgt sich durch das neu hinzugewonnene Medium der Malerei auch auf die ästhetische Ebene, wo sich anhand der medialen Kategorien Text und Bild, nunmehr die Frage nach der ästhetischen Positionierung des Künstlers zwischen den erkenntnistheoretischen Konzepten von Mimesis und Poiesis eröffnet. In diese Zeit des räumlichen und ästhetischen Umbruchs fällt die Entstehungszeit der Erzählung *Klingsors letzter Sommer* aus dem Jahr 1919.¹

In dieser „Künstlererzählung“² *Klingsors letzter Sommer* wird nun die rhetorische Kategorie der Ekphrasis beispielhaft dazu genutzt, um die ästhetischen und erkenntnistheoretischen Gegensätze von Mimesis und Poiesis in den medialen Kategorien von Text und Bild zu reflektieren und schließlich zu einer ästhetischen und erkenntnistheoretischen Positionierung der Künstlerfigur zu gelangen.

Doch was genau ist Ekphrasis eigentlich? Der aus dem Griechischen stammende Begriff der *Ekphrasis*, oder lateinisch *descriptio*, heißt übersetzt schlicht „Beschreibung“ und wird seit der Antike in zwei unterschiedlichen Bedeutungen verwendet: Im engeren Sinne als literarische Bildbeschreibung, also als die Beschreibung eines bildenden Kunstwerks im Medium der Literatur. Diese Definition legt, oberflächlich betrachtet, zunächst ein einfaches

¹ Hermann Hesse: Sämtliche Werke in 20 Bänden und einem Registerband, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 8, Frankfurt a. M. 2001, S. 284-334. weiterhin SW.

² Die Erzählung entstand 1919 und wurde 1920 erstmals veröffentlicht. Vgl. u.a.: Bernhard Zelter: Hermann Hesse, Reinbek 2001, S.102-105.

scheinbar objektives Wiedergabeverhältnis zwischen dem Beschriebenen und der Beschreibung nahe. Schon das Bild selbst suggeriert durch seine Materialität eine zeitunabhängige Konservierung des Darstellungsobjektes. Bei genauerer Betrachtung jedoch stellt sich heraus, dass die literarische Bildbeschreibung keineswegs nur eine einfache semiotische Beziehung zwischen dem Gegenstand und seinem Abbild potenziert, sondern vielmehr wie es die *ut pictura poiesis* Formel des Horaz nahelegt³ ein Analogieverhältnis ausdrückt: „das Verhältnis Beschreibung / Beschreibungsgegenstand ist analog zum Verhältnis Bild / abgebildeter Gegenstand-, und das Bild seinerseits verhält sich über eine bestimmte Relation der *Ähnlichkeit* oder Nachahmung zu seinem Gegenstand.“⁴ Bei der Ekphrasis als literarischer Bildbeschreibung steht also vordergründig genau wie beim Medium des Bildes selbst der Nachahmungsgedanke der Mimesis im Vordergrund.

Im weiteren Sinne wird der Begriff der Ekphrasis für die rhetorische Praxis des bildhaften und anschaulichen Sprechens verwendet⁵. Die Ekphrasis als rhetorische Praxis bezeichnet also neben der literarischen Bildbeschreibung gleichzeitig auch die literarische Beschreibungskunst im weiteren Sinne als bildhaft-anschauliches Sprechen, als „die bildschöpferische Fähigkeit von Worten“.⁶ Ekphrasis oder *descriptio* als Teil der rhetorischen Theorie steht zunächst einfach für die „kunstvolle Beschreibung von Personen, Orten, Dingen.“⁷ Dabei kommt es traditionell zu einer Koppelung von ästhetischen und sittlichen Attributen, die beide in der ekphrastisch bildhaften Sprache als „schön“ beschrieben werden⁸.

³ Vgl: Emil Angehrn: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung, in: Gottfried Böhm / Helmut Pfothenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 59.

⁴ Angehrn: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung, S. 59.

⁵ Gottfried Böhm/ Helmut Pfothenhauer.: Einleitung, Wege der Beschreibung, in: Gottfried Böhm / Helmut Pfothenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 9.

⁶ vgl.: Murray Krieger: Das Problem der Ekphrasis, Wort und Bild, Raum und Zeit- und das literarische Werk, in: Gottfried Böhm / Helmut Pfothenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 41. Jedoch scheint sich in diesem Bedeutungszusammenhang zunehmend der lateinische Begriff der *descriptio* als technische Bezeichnung für diese kunstvoll beschreibende Redetechnik durchzusetzen, auch wenn die Begriffe *ekphrasis* (griechisch) und *descriptio* (lateinisch) in vielen rhetorischen Texten, vor allem solchen aus dem Mittelalter, synonym verwendet werden. Vgl: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994, S. 549; ebenso: Gert Ueding/ Bernd Steinbrink: Grundriss der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode, 3. Aufl. Stuttgart 1994, S. 67, S. 331.

⁷ Ueding: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, S. 549.

⁸ Vgl: Ueding: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, S. 553.

Doch im ausgehenden 19. Jahrhundert zeichnet sich in diesem Zusammenhang ein Funktionswandel der Ekphrasis ab: Die bildhafte Darstellung wird nunmehr stärker zum Dementieren und Konterkarieren genutzt⁹. Dieser Wandel in der Verwendung der Ekphrasis zeugt von einer im ausgehenden 19. Jahrhundert verbreitet wahrgenommenen Krise der Sprache und der Wahrnehmung. Durch die Ekphrasis als bildhaftes Sprechen soll nun das Unsagbare ausgedrückt und die Krise der Sprache verarbeitet werden.

Die Ekphrasis in beiden dem Begriff innewohnenden Bedeutungsebenen stellt dabei ein grundsätzliches Erkenntnisproblem der Künste dar: Das Bild behauptet zwar vordergründig eine Konservierung des abgebildeten Gegenstands, doch enthält es immer auch künstlerische Elemente und verfremdet in der Darstellung. Diese Bilddefinition legt also nur oberflächlich das Prinzip der Mimesis, das Ideal der Nachahmung von Wirklichkeit im Bild zugrunde. Will man aber dem Darstellungscharakter des Bildes als Kunstwerk gerecht werden, ist das im Bild Ausgedrückte grundsätzlich unsagbar, jede Bildbeschreibung ist notwendigerweise selektiv und wird damit dem Bild als Kunstwerk nicht gerecht.

Literarische Texte mit ihrer Bilder evozierenden Sprache hingegen sind „extrem vieldeutig und von der diskursiven Sprache weitgehend losgekoppelt.“¹⁰ Diese auf eine generelle Mehrdeutigkeit aufbauende Definition von Literatur als Kunstwerk ist dem Prinzip der Poiesis, also dem schöpferischen Potential von literarischen Texten verbunden, das sich einerseits in der Hervorbringung einer fiktiven Welt innerhalb der Erzählung, andererseits in den vielfältigen Möglichkeiten der Deutung zeigt.

Somit eröffnet sich durch die Bezugnahme auf die Ekphrasis als literarische Bildbeschreibung einerseits und als rhetorische Praxis andererseits ein medial-ästhetischer Raum zwischen Bild und Text, Nachahmung und Schöpfung in dem sich Künstler und Werk positionieren müssen. Im Text selbst kehrt dieser Raum durch die Gegenüberstellung von mimetisch gedachter

⁹ Böhms/ Pfothenhauer (Hg.): Einleitung, Wege der Beschreibung, S. 16; Zur weiteren Geschichte der Ekphrasis vgl. u.a.: Heinz J. Drügh: Ästhetik der Beschreibung, poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000) Tübingen 2006; Murray Krieger: Ekphrasis, the illusion of the natural sign, Baltimore u.a. 1992; Brigitte Hilmer: Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung, in: Gottfried Böhms / Helmut Pfothenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 75-98; Fritz Graf: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Gottfried Böhms / Helmut Pfothenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 143-156.

¹⁰ Gottfried Böhms: Bildbeschreibung, über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Böhms / Helmut Pfothenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 24.

Malerei als Erzählgegenstand und poetisch agierender Dichtung als Erzählform wieder. Schon Gotthold Ephraim Lessing hat dieses Phänomen durch seine eingängige Formel prägnant auf den Punkt gebracht: „Malerei gebraucht Farben im Raum, Dichtung Töne in der Zeit.“¹¹ In diesem Zitat Lessings findet sich auch die anfänglich der Erzählung zugrunde liegende Implikation, daß nämlich Dichtung einen engeren Zeitbezug aufweist als Malerei und somit die Malerei überzeitlicher zu denken sei.

Bereits aus den beiden diametral unterschiedlichen Verwendungen des einen Begriffes „Ekphrasis“ wird ersichtlich, daß sich hierin der gesamte Diskurs des medialen Spannungsverhältnisses von Bild und Text spiegelt. Dabei repräsentieren die beiden gegensätzlichen und aus je verschiedenen medialen Perspektiven heraus agierenden Definitionen der Ekphrasis, die verschiedenen, jeweils in der Abgrenzung von der anderen Gattung sich darstellenden Erkenntnisprobleme der einzelnen Künste: Die Ekphrasis als literarische Bildbeschreibung geht vom bildenden Kunstwerk und der diesem zugrundeliegenden Idee der Mimesis aus. Sie sieht sich so durch die Transposition in das Medium der Literatur mit der Herausforderung konfrontiert, das Unsagbare in Worte fassen zu müssen. Ekphrasis als rhetorische Praxis geht von der poetischen Funktion der Wortkunst aus, die im Verlauf des Sprechens Bilder evoziert, die jedoch nie eindeutig sind, sondern die Arbitrarität des ihnen zugrunde liegenden Wortzeichens stets in sich tragen und potenzieren.¹²

Die Ekphrasis als bildschöpferischer Gebrauch von Worten ist ein Merkmal aller Texte Hermann Hesses, sie tritt nicht nur in *Klingsors letzter Sommer* zu Tage. Was diesen Text jedoch besonders auszeichnet, ist die formale Verwendung der Ekphrasis in beiden Bedeutungsebenen als Werkzeug für die erkenntnistheoretische Positionierung der Künstlerfigur Klingsor im Spannungsfeld von Mimesis und Poesis.

Die Ekphrasis als bildhaftes Sprechen wird in der *Erzählung Klingsors letzter Sommer* gegen die literarische Darstellung von bildenden Kunstwerken gespiegelt.¹³ Der Text beginnt mit

¹¹ Erika Fischer-Lichte: *Interart- Ästhetiken*, in: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philo/ Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin 2004, S. 26.

¹² Vgl.: Gabriele Rippl: *Text- Bildbeziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie*, in: Renate Brosch (Hg.): *Ikono/Philo/ Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Berlin 2004, S. 43-60.

¹³ Treffend beschreibt dann auch Volker Michels Hermann Hesse in seinem Buch über Hesse als Maler als "Augenmensch". Vgl.: Volker Michels: *Vorwort zu Hermann Hesse: Spiel mit Farben. Der Dichter als Maler*, Frankfurt a.M. 2005, S. 20.

einer als Paratext lesbaren Vorbemerkung, die nüchtern vom Tod des Protagonisten berichtet. Sein Fortleben wird in seinen Bildern einerseits und in den Legenden um seine Person andererseits konstatiert. Somit öffnet sich bereits ganz zu Beginn in der Vorbemerkung ein ästhetischer Raum zwischen den verschiedenen Medien der Malerei und der Dichtung und wirft die existentielle Frage nach dem Verhältnis des Künstlers und seines Ausdrucksmediums zu Zeit und zur Vergänglichkeit auf. Zunächst würde man gemäß der Lessing'schen Formel erwarten, daß es die Malerei mit ihrem weniger engen Bezug zum Zeitlichen ist, die deswegen genau diese Zeitliche überdauert. Doch schon die Vorrede der Erzählung enthält eine Absage an diese zugegeben vereinfachende Engführung von Malerei und Mimesis, indem die Bilder des Protagonisten Klingsor als „Paraphrasen zu den Formen der Erscheinungswelt“¹⁴, also als Umschreibungen bezeichnet werden.

Im Anschluss an die nüchterne Vorrede verändert sich die Erzählstimme abrupt in die heterodiegetische Darstellung der Innenperspektive des Protagonisten Klingsor, die den weiteren Text bestimmt. Diese Erzählstimme spricht stets ekphrastisch, sie bestimmt durch ihre ausladend metaphorische bildhafte Sprache den weiteren Text, deren Sprachbilder sich im Verlauf des Textes immer weiter verdichten bis sie am Ende gar in eine vieldeutige ekstatische Synästhesie münden.

Kennzeichnend für den Protagonisten, den Maler Klingsor, ist in der Bildsprache des Textes die leitmotivisch verwendete Metapher der brennenden Kerze, die den ganzen Text durchzieht: „In allen guten, fruchtbaren, glühenden Zeiten seines Lebens, auch in der Jugend schon, hatte er so gelebt, hatte seine Kerze an beiden Enden brennen gehabt“¹⁵. Diese Metapher erscheint zunächst durch den anfänglichen Verweis auf den Tod des Protagonisten als Bild für die verrinnende Lebenszeit. Verwandte Sprachbilder wie, die „Sommernacht[...] schmolz“¹⁶, oder „gute Stunden tropften“¹⁷, verstärken im weiteren Verlauf den Eindruck der immer drängender werdenden Zeit angesichts der Vergänglichkeit. Ganz gemäß der dem

¹⁴ SW, 8, S. 284.

¹⁵ SW, 8, S. 286. Im Text sind allen Protagonisten mehrere unterschiedliche Metaphernfelder zugeordnet, die sich immer wieder überschneiden. So ließe sich beispielsweise allgemeiner gefasst eine Feuermetapher für den Protagonisten Klingsor und eine Luftmetapher für den Malerfreund Louis erkennen, vgl. SW, 8, S. 290-293. Doch möchte ich an dieser Stelle auf die weitere Verwendung der auf die vier Elemente bezogenen Metaphorik des Textes nicht weiter eingehen.

¹⁶ SW, 8, S. 290.

¹⁷ SW, 8, S. 291.

Protagonisten zugeordneten Erzählstimme und der Lessing'schen Definition wird die Zeitlichkeitsmetapher der Kerze durch eine Klangmetapher ergänzt: „Und wenn auch nie die Sättigung, niemals die volle brausende Symphonie zu erreichen war- einstimmig und arm war sein Lied doch nicht gewesen, immer doch hatte er ein paar Saiten mehr auf seinem Spiel gehabt als andere,“¹⁸ Die Zuordnung der Zeit- und Klangmetaphern, die nach Lessings Zuschreibung ja vergänglichlichen Charakter haben und dem poetischen Medium der Dichtung zugeordnet werden, zeigen eindrücklich den Konflikt in der ästhetischen Positionierung angesichts des Todes auf, in dem sich der Protagonist Klingsor befindet: Er will durch seine Malerei, also die Verwendung von „Farben im Raum“¹⁹, der Vergänglichkeit entgehen kann aber in der mimetischen Darstellung von Gegenständen im Bild, das Wesentliche seines Lebens, nicht ausdrücken. Im Angesicht der Vergänglichkeit scheitert der Künstler Klingsor am Konzept der Mimesis.

Klingsor wird zwar von Anfang an als Maler beschrieben, doch der Text fokussiert in der Ekphrasis als literarischer Bildbeschreibung weniger die genaue Bildbeschreibung, als vielmehr den Prozess des Malens selbst als ästhetischen und erkenntnistheoretischen Prozess für den Künstler: Zu Beginn der Erzählung bekommen wir kurz einen Einblick in sein Skizzenbuch: „Er öffnete das Skizzenbuch,(...). Da war der Bergkegel mit den tiefen Felsenschatten; er hatte ihn ganz nahe an ein Fratzens Gesicht heran modelliert, er schien zu schreien, der Berg, vor Schmerz zu klaffen. Da war der kalte Steinbrunnen, halbrund im Berghang, der gemauerte Bogen schwarz mit Schatten gefüllt, ein blühender Granatbaum darüber blutig glühend.“²⁰ Diese Bildbeschreibung zeigt klar die anfänglich mimetische Ausrichtung der Bilder Klingsors. Auffallend ist die Verwendung der Personifikation in der bildhaften Sprache als Ausdruck des inneren Schmerzes und die Wiederholung des Kerzenmotivs im Wort „glühen“²¹. Hier wird das Problem der potenzierten Vermitteltheit der Darstellung besonders deutlich: Die Landschaft tritt hinter der Gefühlsdarstellung zurück. Das Landschaftsbild ist eben kein Abbild einer existierenden Landschaft, sondern Gefühlsanalogie und zu deren Beschreibung wird nicht das literarische Abbild sondern die bildschöpferische Macht des Wortes herangezogen.

¹⁸ SW, 8, S. 289.

¹⁹ Fischer- Lichte: Interart- Ästhetiken, S. 26.

²⁰ SW, 8, S. 287.

²¹ SW, 8, S. 287.

Wir finden also Ekphrasis im Dienste der Ekphrasis. Dabei dominiert die Ekphrasis als rhetorische Praxis eindeutig die Ekphrasis als literarische Bildbeschreibung. Diese technische Anordnung der beiden Bedeutungsebenen beinhaltet gleichzeitig auch ein ästhetisches Urteil: Die schöpferische Kraft der Poiesis wird über die Möglichkeit der Nachahmung von Mimesis gestellt. Dennoch soll das Malen, das zunächst als mimetische Kunstform in der Erzählung erscheint, in der Bildsprache der Erzählung als Mittel gegen die drohende Vergänglichkeit erprobt werden. Ganz im Sinne der Formel Lessings soll die Malerei als „Farben im Raum“²² dazu genutzt werden, die Komponente der Zeit und damit der Vergänglichkeit zu umgehen. Das Malen wird zur Waffe des Protagonisten im Kampf gegen die Vergänglichkeit: „Die Sense war geschärft, die Tage neigten sich, der Tod lachte versteckt im bräunenden Laub. Klinge hell und schmettre, Kadmium! Prahle laut, üppiger Krapplack! Lache grell, Zitronengelb! [...] Ich täusche euch Dauer und Unsterblichkeit vor, ich der Vergänglichste, der Ungläubigste, der Traurigste, der mehr als ihr alle an der Angst vor dem Tode leidet“²³. Doch das Ansinnen mit Hilfe dieser dem Gegenständlichen verhafteten Kunst die Zeit und damit die Vergänglichkeit zu überwinden, erweist sich als vergebens: Das Abbild eines Gegenstands kann diesen Gegenstand nicht bewahren. Das innere Empfinden, das subjektiv im bildenden Kunstwerk dargestellt ist, lässt sich wiederum in der Beschreibung von Farben und Formen mit Worten nicht adäquat darstellen. Farben und Formen an sich sind uneindeutig, man kann sich das Bild des Malers Klingsor nicht vorstellen. Hier scheitert die literarische Bildbeschreibung an den erkenntnistheoretischen Möglichkeiten der Mimesis und die Farbdarstellungen müssen durch bildhafte Sprache synästhetisch ergänzt werden um Ausdruck zu bekommen. Die Ekphrasis als rhetorische Praxis behält die Oberhand.

Dieses Scheitern der Mimesis und die folgende ästhetische und erkenntnistheoretische Zuordnung des Künstlers zum Prinzip der Poiesis wird zum Schluss der Erzählung noch einmal eindrücklich durch die literarische Bildbeschreibung des Selbstporträts vor Augen geführt: "Dies furchtbare und doch so zauberhaft schöne Bild, sein letztes ganz zu Ende geführtes Werk, steht am Ende der Arbeit jenes Sommers, (...). Vielen ist es aufgefallen, dass

²² Vgl: Fischer- Lichte: Interart- Ästhetiken, S. 26.

²³ SW, 8, S. 311.

jeder, der Klingsor kannte, ihn auf diesem Bilde sofort und unfehlbar wiedererkannte, obwohl niemals ein Bildnis sich so weit von jeder naturalistischen Ähnlichkeit entfernte."²⁴

Die literarische Bildbeschreibung des Selbstporträts zitiert verschiedene Betrachtungsweisen des Werkes: "ein Farbkonzert"²⁵, ein "verzweifelter Versuch zur Befreiung vom Gegenständlichen"²⁶, eine "riesige Konfession, ein rücksichtsloses, schreiendes, rührendes, erschreckendes Bekenntnis"²⁷ oder "monomanische Selbstanbetung (...), eine Art von religiösem Größenwahn."²⁸ In diesen sehr verschiedenen Bewertungen des Bildes zeigt sich noch einmal deutlich die Absage an das Prinzip der Gegenständlichkeit in der Bildenden Kunst, zumal betont wird, daß alle diese unterschiedlichen Deutungen ihre Berechtigung haben²⁹. In der Entstehungsphase des Werkes wird Klingsor beschreiben, wie er lange Zeit vor dem Spiegel steht und sein Gesicht betrachtet. Doch das Abbilden dieses Gesichtes kann seine Einzigartigkeit als Künstler nicht bewahren. Erst im rauschhaften Schaffensprozess entsteht das charakteristisch Wiedererkennbare des Künstlers, das aber gerade im subjektiven Ausdruck und nicht in der Nachahmung des Gegenständlichen zu finden ist: "viele Gesichter malte er in sein Bild hinein: Kindergesichter süß und erstaunt, Jünglingsschläfen voll Traum und Glut, spöttische Trinkeraugen, Lippen eines Dürstenden, eines Verfolgten, eines Leidenden, eines Suchenden, eines Wüstlings, eines enfant perdu."³⁰ Auch in diesem Teil der literarischen Bildbeschreibung steht der rauschhafte Schaffensprozess im Mittelpunkt der Darstellung und der Gegenstand der Darstellung in seiner physischen Präsenz tritt in den Hintergrund.

Erst im Prozess des Malens, in der Handlung selbst, erkennt sich der Künstler als solcher und kann diese Selbsterkenntnis jenseits des Gegenständlichen nur im rauschhaft-poietischen Schöpfungsakt authentisch umsetzen. "Das ist es, was einige Freunde an dem Bilde besonders

²⁴ SW, 8, S. 328.

²⁵ SW, 8, S. 329.

²⁶ SW, 8, S. 329.

²⁷ SW, 8, S. 329.

²⁸ SW, 8, S. 329.

²⁹ SW, 8, S. 329.

³⁰ SW, 8, S. 329-330.

lieben. Sie sagen: Es ist der Mensch, ecce homo"³¹. Hier wird in der intertextuellen Referenz auf Nietzsches Gedicht "Ecce Homo"³² das Kerzenmotiv des Anfangs ästhetisch und erkenntnistheoretisch von der Vergänglichkeitsmetapher hin zur Metapher eines dionysisch-rauschhaften Schöpfungsdrangs umgewertet. Das Flammenmotiv wird dadurch zum ganzheitlichen Ausdruck seiner Künstlerexistenz, indem es Schaffen und Vergehen verbindet. Mit dieser Loslösung vom Gegenständlichen, dem im Entstehungsprozess des Selbstporträts verwirklichten dionysischen Schöpfungsdrang erst, kann der Maler Klingsor letztlich die Vergänglichkeit bezwingen.

Es geht bei dem Selbstbildnis des Künstlers, wie unschwer zu erkennen ist, eben gerade nicht um die mimetische Darstellung eines Menschenbildes, das nach dessen Tod ebenfalls nur totes Abbild wäre, sondern um die Beschreibung eines authentischen Schöpfungsprozesses im ästhetischen Gehalt des Kunstwerks selbst.

Dabei erkundet der Maler Klingsor im Laufe der Erzählung durch die Konfrontation mit der Vergänglichkeit den erkenntnistheoretischen Wert der ästhetischen Konzepte von Mimesis und Poiesis und wendet sich schließlich vom mimetischen Prinzip enttäuscht, dem Prinzip der Poiesis zu, das im rauschhaft-dionysischen Schöpfungsakt ein charakteristisches Produkt entstehen lässt. Dieses so entstandene Kunstwerk ist noch am ehesten als Ausdruck des Unsagbaren dienlich. Formal spiegelt sich diese Entwicklung des Protagonisten im Konzept der Ekphrasis, die als rhetorische Praxis durch die poetisch-bildschöpferische Kraft des Wortes, der im mimetischen verhafteten Ekphrasis als literarischer Bildbeschreibung ständig überlegen bleibt. Der Maler Klingsor erscheint in seinem Selbstbildnis zwar als vergänglicher Mensch aber auch als Schöpfer des einzigartigen Kunstwerks. Dieser Habitus der Schöpfung im Kunstwerk ist es gerade, der den Kampf gegen die Vergänglichkeit letztendlich gewinnt und in der Kunst die Komponente der Zeit besiegt.

Die Ekphrasis als literarische Bildbeschreibung bedient sich in der Erzählung *Klingsors letzter Sommer* also der bildschöpferischen Macht des Wortes um den Künstler als Schöpfer

³¹ SW, 8, S. 330.

³² Gemeint ist an dieser Stelle nicht das autobiographische Fragment des Philosophen, sondern das Gedicht aus dem Band „Die fröhliche Wissenschaft“, das den gleichen Titel trägt und ebenfalls ein Kerzenmotiv verwendet: „Ja, ich weiß, woher ich stamme, / Ungesättigt gleich der Flamme / Glühe und verzehr' ich mich. / Licht wird alles was ich fasse, / Kohle alles, was ich lasse, / Flamme bin ich sicherlich.“ Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, in: Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1988, S. 367.

zu konstatieren: "Er war irrsinnig, wie jeder Schöpfer irrsinnig ist. Aber er tat im Irrsinn des Schaffens unfehlbar klug wie ein Nachtwandler alles, was sein Werk förderte. Er fühlte gläubig, dass in diesem grausamen Kampf um sein Bildnis nicht nur Geschick und Rechenschaft des einzelnen sich vollziehe, sondern Menschliches, Allgemeines, Notwendiges."³³

Im erkenntnistheoretischen Prozess der Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit dient das mit doppelter Bedeutung besetzte Konzept der Ekphrasis als ästhetisches Versuchsfeld, auf dem die Künstlerfigur Klingsor auf inhaltlicher Ebene den erkenntnistheoretischen Wert der ästhetischen Konzepte von Mimesis und Poiesis im Medium des Bildes erprobt und schließlich, nach dem Scheitern an der Mimesis, sich und sein Werk in den Dienst der Poiesis, also des rauschhaft- dionysischen Schaffensprozesses stellt. Auf der formalen Ebene der Erzählung unterstreicht die Überlegenheit der Ekphrasis als rhetorische Praxis vor der literarischen Bildbeschreibung selbstreferentiell die eigene künstlerische Erscheinungsform als Dichtung.

Diese Bewertung der Übermacht der bildschöpferischen Macht des Wortes über die literarische Bildbeschreibung lässt sich auch auf Hermann Hesses eigene Erfahrungen mit den so verschiedenen Kunstmedien, der Dichtung und der Malerei abbilden. Während Hesse das bildhafte Sprechen des Dichters immer leicht fällt, er also die bildschöpferische Kraft des Wortes stets meisterhaft einzusetzen versteht, erweist sich das Malen und damit auch die dem Mimetischen verhaftete Darstellung des Bildes in der Literatur als schwierig. Hermann Hesse lässt uns stets Texte sehen, Bilder zu schreiben jedoch gelingt ihm nur schwer.

Literaturverzeichnis:

Angehrn, Emil: Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung, in: Gottfried Böhm / Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 59-74.

Böhm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut.: Einleitung, Wege der Beschreibung, in: Gottfried Böhm / Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 9-22.

³³ SW, 8, S. 332.

Böhm, Gottfried: Bildbeschreibung, über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Böhm, Gottfried/ Pfothner, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23-40.

Drügh, Heinz J.: Ästhetik der Beschreibung, poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000) Tübingen 2006.

Fischer- Lichte, Erika: Interart- Ästhetiken, in: Renate Brosch (Hg.): Ikono/Philo/ Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern, Berlin 2004, S. 25-41.

Graf, Fritz: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Böhm, Gottfried/ Pfothner, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 143-156.

Hesse, Hermann: Klingsors letzter Sommer, in: Hermann Hesse. Sämtliche Werke in 20 Bänden und einem Registerband, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 8, Frankfurt a. M. 2001[1920], S. 284-334.

Hilmer, Brigitte: Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung, in: Böhm, Gottfried/ Pfothner, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 75-98.

Krieger, Murray: Das Problem der Ekphrasis, Wort und Bild, Raum und Zeit- und das literarische Werk, in: Böhm, Gottfried/ Pfothner, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst- Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 41-58.

Krieger, Murray: Ekphrasis, the illusion of the natural sign, Baltimore u.a. 1992.

Michels, Volker: Vorwort zu Hermann Hesse: Spiel mit Farben, Der Dichter als Maler, Frankfurt a.M. 2005, S. 7-30.

Nietzsche, Friedrich: Ecce Homo, in: Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1988, S. 367.

Rippl, Gabriele: Text- Bildbeziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie, in: Renate Brosch (Hg.): Ikono/Philo/ Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern, Berlin 2004, S. 43-60.

Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994.

Ueding, Gert / Steinbrink, Bernd: Grundriss der Rhetorik, Geschichte, Technik, Methode, 3. Aufl. Stuttgart 1994.

Zelter, Bernhard: Hermann Hesse, Reinbek 2001.

Carina Ulrika Gröner, geb. 1978, M.A., derzeit Assistentin am Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität St. Gallen (Schweiz), Lehrbeauftragte für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Konstanz; Arbeitsschwerpunkte u.a.: Erzählkonfiguration bei Johann Wolfgang von Goethe, Kurzprosa der Jahrhundertwende, Leopold von Sacher- Masochs Novellen.

