

Friedmar Apel

Die Ambivalenz der Anomie
Hugo von Hofmannsthal's »Verse,
auf eine Banknote geschrieben«

Verse, auf eine Banknote geschrieben

Was ihr so Stimmung nennt, das kenn' ich nicht
Und schweige still, wenn einer davon spricht.
Kann sein, dass es ein Frühlingswogen gibt,
Wo Vers an Vers und Bild an Bild sich flicht,
Wenn's tief im Herzen glüht und schäumt und liebt,
Mir ward es nie so gut. Wie Schaum zerstiebt

Im Sonnenlicht mir jede Traumgestalt,
Ein dumpfes Beben bleibt von der Gewalt
Der Melodie, die ich im Traum gehört;
Sie selber ist verloren und verhallt,
Der Duft verweht, der Farbenschmelz zerstört,
Und ich vom Suchen matt, enttäuscht, verstört.

Doch manchmal, ohne Wunsch, Gedanke, Ziel,
Im Alltagstreiben, mitten im Gewühl
Der Großstadt, aus dem tausendstimm'gen Chor
Dem wirren Chaos, schlägt es an mein Ohr
Wie Märchenklang, waldduftig, nächtigkühl,
Und Bilder seh' ich, nie geahnt zuvor.

Das Nichts, der Klang, der Duft, er wird zum Keim,
Zum Lied, geziert mit flimmernd buntem Reim,
Das ein paar Tage im Gedächtnis glüht, – – –
Mit einem Strauß am Fenstersims verblüht
In meines Mädchens duftig engem Heim, – – –
Beim Wein in einem Trinkspruch flüchtig sprüht

So fass' ich der Begeist' rung scheues Pfand,
Und halt es fest, zuweilen bunten Tand,
Ein werthlos Spielzeug, manchmal – selten – mehr,
Und schreib's, wo immer, an der Zeitung Rand,

Auf eine leere Seite im Homer,
In einen Brief, (es wiegt ja selten schwer);

Ich schrieb auch schon auf eine Gartenbank,
Auf einen Stein am Quell, daraus sie trank,
Auf bunte Schleifen bunt're Verse schier,
Auf einer Birke Stamm, weißschimmernd, blank,
Und jüngst auf ein zerknittert Stück Papier
Mit trockner Inschrift, krauser Schnörkelzier:

Ein Fetzen Schuld, vom Staate aufgehäuft,
Wie's tausendfach durch aller Hände läuft,
Dem einen Brot, dem andern Lust verschafft,
Und jenem Wein, d'rin er den Gram ersäuft;
Gesucht mit jedes erster, letzter Kraft,
Mit List, in Arbeit, Qualen, Leidenschaft.

Und wie von einem Geisterblitz erhellt,
Sah ich ein reich Gedränge, eine Welt.
Krystallklar lag der Menschen Sein vor mir,
Ich sah das Zauberreich, des Pforte fällt,
Vor der verfluchten Formel hier,
Des Reichthums grenzlos, üppig Jagdrevier.

Der Bücher dacht' ich, tiefer Weisheit schwer,
Entrungen aus des Lebens Qualenmeer,
Der Töne, aus der Sphären Tanz erlauscht,
Der Bilder Farbengluth, Gestaltenheer,
Der Becher Wein's, daraus Begeist' rung rauscht,
All' für das Zauberblättchen eingetauscht.

Der harten Arbeit untertän'ge Kraft,
Erlog'ner Liebe Kuß und Leidenschaft,
Die Jubelhymne und des Witzes Pfeil,
Was Kunst und was Natur im Wettkampf schafft,
Feil! alles feil! die Ehre selber feil!
Um einen Schein, geträumter Rechte Theil.

Und meiner Verse Schar, so tändelnd schal,
Auf diesem Freibrief grenzenloser Qual,
Sie schienen mir wie Bildwerk und Gezweig
Auf einer Klinge tödtlich blankem Stahl¹

¹ SW II Gedichte 2, S. 28f.

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts waren die sozialen Folgen der Industrialisierung und der Geldwirtschaft derart manifest geworden, daß sich die Soziologie als Krisenwissenschaft empfahl. Mit ausdrücklichem Bezug auf den Wiener Börsenkrach von 1873 hat Emile Durkheim 1897² den Begriff der Anomie neu bestimmt. Er beschreibt nunmehr einen Komplex der Dissoziation sozialer Werte und Strukturen, der im Individuum Empfindungen von Normlosigkeit, Sinnlosigkeit, Ohnmacht, Einsamkeit und Depersonalisierung hervorruft. Das Spektrum der möglichen Reaktionen darauf reicht vom Konformismus über Resignation zu subversiver Abweichung und Rebellion.

Während Durkheims Reformvorstellungen auf eine Restauration allgemeiner Normen und die Erhöhung gesellschaftlichen Drucks durch Gesetze hinausliefen, entwickelte Georg Simmel zur selben Zeit Ansätze einer Gesellschaftstheorie, die das Eigenrecht des Individuellen begründen sollte. Als Grundmotiv der geistigen Bestrebungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts sah Simmel den »Widerstand des Subjekts, in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden.«³ Das führte ihn zur Konzeption einer soziologisch fundierten Ästhetik, die den Grundkonsens der bürgerlichen Kunsterfahrung in der Nachfolge Goethes, auf den Durkheim verpflichtet blieb, in Frage stellte, namentlich die Überzeugung, »daß in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Aeüßerlichen und Flüchtigen das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervortreten.«⁴

Dagegen konzipierte Simmel vor dem Hintergrund der sozialen Veränderungen in der modernen Großstadt Grundzüge einer Theorie ästhetischer Individualitäten, die sich nicht subsumieren lassen. Das Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen sollte nunmehr je eines der Nichtidentität, einer als produktiv gedachten Widerständigkeit sein. Als wesentlichen Zug des Kunstgefühls der Moderne sah Simmel daher die Tendenz zur Distanzierung von den Ganzheiten der Gesellschaft und der Geschichte.

Hugo von Hofmannsthal hat unter dem Eindruck der Simmel-Lektüre, besonders der »Philosophie des Geldes«⁵ (1900), um 1906 die Sym-

² Emile Durkheim, *Le Suicide. Etude de Sociologie*. Paris 1897.

³ Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903). In: Ders., *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen*. Frankfurt a.M. 2008, S. 319.

⁴ Ders., *Soziologische Aesthetik* (1896). In: Simmel, *Individualismus* (wie Anm. 3), S. 304.

⁵ Ders., *Philosophie des Geldes* (1900). Frankfurt a.M. 1989.

ptome der Anomie in einer eindrucksvollen kulturkritischen Suada an typischen Formen der Arbeit abgehandelt.

Es sitzt unter Ihnen der Beamte, an dem die Unabsehbarkeit unserer Betriebe nichts als den tabellarischen Verstand, nichts als die mechanische Fähigkeit übrig läßt, daß er darüber sich zur Maschine werden fühlt und krank werden möchte über sich selber; es sitzt unter Ihnen der Geschäftsmann, dessen ganze Kräfte dem Wirbel des schrankenlosen Geldwesens hingegeben, mitwirken, eine inkalkulable Welt auf kalkulable Werte zu reduzieren und würde ihr Kreislauf darüber zum Hirn-verzehrenden wesenlosen Larventanz; der Mann der Wissenschaft, dem in einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen, sein Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt, [...] es sitzt unter Ihnen der Journalist, dessen Einbildungskraft zum Bersten überfüllt ist mit den Worten einer überreifen Begriffskultur, von dem die Stunde verlangt, daß er wirke, indes in seinem Inneren jedes sichere Gefühl, auf dem Gesinnung ruhen könnte, aufgelöst ist, [...] und es sitzt unter Ihnen der Arzt, der unter seinen Händen das leidende Geschöpf zerfallen sieht in seine Teile, daß ihm der Name in-dividuum wie ein Hohn entgegensticht, und die Worte »Gesundheit«, »Krankheit« [...] ihm zu Wirbeln werden, in denen sein Verstand sich zu drehen beginnt.⁶

Hofmannsthals Gedicht »Verse, auf eine Banknote geschrieben« von 1890 zeigt allerdings, daß Simmels Diagnose der Gleichgültigkeit des Geldes gegenüber allen individuellen Hervorbringungen und seine Analyse des Zusammenhangs zwischen Geldwirtschaft und Entfremdung nur eine Bestätigung dessen war, was der Sechzehnjährige erstaunlicherweise schon dachte. Der Text setzt sich in einer Reihe von Distanzierungen auf merkwürdige Weise mit den Folgen der kapitalistischen Geldwirtschaft für den Status der Dichtung auseinander, die wie die Suada zu seiner Zeit für die Öffentlichkeit folgenlos blieb. Sein Vater hat eine Abschrift von fremder Hand mit dem Vermerk »Nicht gedruckt« versehen. Der Bankier wird seine eigenen Gedanken dazu gehabt haben, nicht nur, weil die Familie selbst von der Finanzkrise betroffen war, sondern auch, weil er beruflich noch lange mit den Folgen beschäftigt blieb.

Der Titel geht auf ein 1786 geschriebenes Gedicht von Robert Burns zurück, das sich tatsächlich auf einem Schein der Bank von Schottland

⁶ GW RA I, S. 86f. Dort abgedruckt unter dem Titel »Vom dichterischen Dasein«, wahrscheinlich aber ein aufgebener Entwurf zu »Der Dichter und diese Zeit«. Jedenfalls wurde diese Passage vermutlich so nie vorgetragen.

fand und daher posthum unter der Überschrift »Lines written on a Bank-note«⁷ herausgegeben wurde. Der Witz des Texts besteht darin, daß Burns den vorhandenen Geldschein mit Flüchen beschreibt – »thou cursed leaf!« –, um seinen Geldmangel, also die Abwesenheit des Geldes zu beklagen. Damit ist die paradoxe Natur des Papiergelds sehr hübsch bezeichnet. Eine Banknote bezeichnet eine bestimmte Geldmenge, der Betrag aber ist je nicht vorhanden. »Sie ist Geld und Versprechen auf Geld zugleich, und ihre semiotische Struktur zeichnet sich dadurch aus, dass sie den Verweis auf ein »Da« und ein »Fort« in ein und demselben Akt umschließt.«⁸ In der Entwicklung der Geldwirtschaft im 19. Jahrhundert sollte diese Paradoxie in den Fokus der Ängste um die Stabilität von Gleichgewichtssystemen rücken, die zunehmende Unverständlichkeit des Finanzwesens wird zum wesentlichen Faktor der Anomie. Davon ist aber bei Burns mit keinem Wort die Rede, auch nicht von den Folgen für die Dichtung; der intertextuelle Bezug beschränkt sich auf die Analogie von Dichtung und Papiergeld, die sich im Akt des Beschreibens herstellt.

Der Titel bezeichnet als Überschrift natürlich das ganze Gedicht, als Fiktion der Beschriftung bezieht sie sich anders als bei Burns aber lediglich auf die sechs Verse der siebten Strophe. Der Titel ist also keineswegs unsinnig.⁹ Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß der junge Hofmannsthal diese oder ähnliche Zeilen tatsächlich einmal auf einen Geldschein geschrieben hat, er war ja bei den Schreibmaterialien nicht wählerisch und nahm gelegentlich, was zuhanden war. Unabhängig davon aber setzt die Argumentation des Gedichts beim Leser eine Vorstellung von der Phänomenologie einer zeitgenössischen Banknote voraus.

Das Gedicht beginnt mit einer gestisch schroffen Distanzierung des Ich von einem »ihr« und damit von einem landläufigen, aus der Romantik überkommenen Begriff der Stimmungsliryk, in der die Übereinstimmung von Welt und Innerlichkeit des Subjekts zum Ausdruck kommen soll. Ein solcher Stimmungsbegriff gehört einer Befindlichkeit bzw. Epoche an, in der eine Versöhnung von Individuum und Gesellschaft und

⁷ The Poems and Songs of Robert Burns. Hg. von James Kingsley. Bd. 1. Oxford 1968, S. 251.

⁸ Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich 2011, S. 76.

⁹ Vgl. Jochen Hörisch, *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M. 1996, S. 93. Hörisch meint, daß das Gedicht »auf keine noch so große Banknote« gepaßt hätte.

eine Allgemeingültigkeit der besonderen Erfahrung zumindest gedacht werden konnte. Gegen die idealistische Herleitung der lyrischen Inspiration aus dem bewegten Gefühl setzt das Ich dagegen offenkundig die von Nietzsche in der »Geburt der Tragödie« postulierte ursprüngliche Identität von Lyrik und Musik. Dem Lyriker als dionysischem Künstler, eins geworden mit seinem Schmerz und Widerspruch, werde die Musik »wie in einem *gleichnissartigen Traumbilde*, unter der apollinischen Traum- einwirkung sichtbar.«¹⁰ Nietzsche verwirft damit den Begriff der Subjektivität in der Tradition Hegels als Einbildung: »Das ›Ich‹ des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins.«¹¹ Dem lyrischen Ich Hofmannsthals aber bleibt von den im Traum erfahrenen Tönen, vom ursprünglich Dichterischen im Sinne Nietzsches, in der Alltagsrealität nur eine dunkle unbestimmte Erschütterung des Gemüts zurück. Die Musikalität der Dichtung und damit sie selbst in ihrem vollen Begriff erscheint als ein Verlorenes. Die dreimalige Erwähnung des Weins verweist gleichwohl zurück auf den dionysischen Grund der dichterischen Begeisterung wie des Leidens. Wie in Swinburnes »The forsaken garden« von 1876 scheint jedenfalls die zerstörerische Macht der Zeit die emphatische Poesie unauffindbar entrückt zu haben. So markiert auch die Anspielung auf Nietzsches Ideal der dionysischen Grundstimmung die Differenz zur Erfahrung der Moderne in der Phänomenologie der Großstadt. Entsprechend beschreibt sich das vergeblich suchende lyrische Ich im Wortfeld der Anomie und in einer Poetik der Enttäuschung und des Entzugs.

In der für Hofmannsthals poetologische Lyrik charakteristischen Figur eines ›Dennoch‹ soll es nun gerade die Dissoziation der Erfahrung in der modernen Großstadt sein, aus der, wie in Baudelaires »Tableaux Parisiens«, die Poesie unwillkürlich und plötzlich die alltägliche Wahrnehmung durchbrechend wieder hörbar und musikalisch wird, allerdings als gegenwirklich und wie notwendig naturhaft. Der Anomie entspricht offenbar eine andere Art der Stimmungskunst, die »aus dem Konflikt zwischen der therapeutischen Funktion dieser Kunst für die Moderne und ihrer sozio-ökonomischen Abhängigkeit von dieser Mo-

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München 1999, S. 44.

¹¹ Ebd.

derne ihr kritisches Potential¹² schöpft. Die Stimmung kommt zwar von außen, das Gedicht aber wird als eine Schöpfung aus nichts beschrieben, die sich nicht auf Realien zurückführen läßt. Die sichtbare Musik der Bilder bleibt das Abwesende, von dem Lied ist zudem in irritierend konventioneller Bildlichkeit und Rhetorik die Rede, und es scheint der Beschreibung nach, »geziert mit flimmernd buntem Reim«, eher dem zu ähneln, was Nietzsche in »Also sprach Zarathustra« im Kontext einer grundsätzlichen Kritik der Dichter, »der alten und der neuen«,¹³ abfällig als »Harfen-Klingklang«¹⁴ einer Dichtung bezeichnet hatte, die »nicht genug in die Tiefe«¹⁵ geht und deshalb nichts von der leidenschaftlichen Hingabe weiß, die sich in Tönen objektiviert. Die Rede davon, durchsetzt mit Leerstellen, wird entsprechend als Tand in ihrer Bedeutung herabgewürdigt. Darauf aber reimt sich Pfand. Was in der Schrift festgehalten wird, ist womöglich nicht die Poesie selbst, sondern eine Option darauf.

Statt um Form oder Inhalt des virtuellen Lieds geht es in der Folge nur noch um den Akt des Einschreibens. Was das Subjekt da schreibt, erscheint als Spielerei mit leisem Anklang an das theaterhafte Bild vom Rokoko, das Hofmannsthal zur selben Zeit im Prolog zu Schnitzlers »Anatol« entwarf. Anapher und Reim in »selten mehr/selten schwer« deuten jedoch an, daß jeder Schreibakt unvorhersehbar für ein Mehr an Bedeutung offen sein kann. Im »wo immer« erscheint zwar das Schreibmaterial im einzelnen als beliebig, die Beispiele für Schriftträger umfassen allerdings ein breites Spektrum: Tradition, Aktualität, Kommunikation, Artefakte, organische und anorganische Natur. So erscheint das Einschreiben in sieben Dinge als Selbstmanifestation des Ich und als symbolische Aneignung der Welt in einer wie immer spielerisch gehandhabten Magie der Schrift.

Das achte Ding, in der Esoterik das Ziel des Eingeweihten, der sieben Stufen durchlaufen hat, aber unterscheidet sich noch einmal spezifisch

¹² Hans-Georg von Arburg, »Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit«. Zur theoretischen Konstitution von »Stimmung« um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal. In: *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Hg. von Kerstin Thomas. Berlin/München 2010, S. 13–30, hier S. 27.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883–1885). In: *Werke*. Bd. 6. Leipzig 1899, S. 188.

¹⁴ Ebd., S. 189.

¹⁵ Ebd.

von den bereits beschriebenen Materialien Buch und Zeitung. Banknoten hatten sich seit dem 18. Jahrhundert von anspruchslos ausgefertigten Schriftstücken zu aufwendigen Graphiken mit Ornamenten und mythologischen und heraldischen Motiven gewandelt. Walter Benjamin hat sich in der »Einbahnstraße« darüber lustig gemacht:

Es wäre eine beschreibende Analysis der Banknoten zu liefern. Ein Buch, dessen grenzenlose Kraft der Satire ihresgleichen nur in der Kraft der Sachlichkeit hätte. Denn nirgends mehr als in diesen Dokumenten gebärdet der Kapitalismus sich naiv in seinem heiligen Ernst. Was hier an unschuldigen Kleinen um Ziffern spielt, als Göttinnen Gesetzestafeln hält und an gereiften Helden vor Münzeinheiten sein Schwert in die Scheide steckt, das ist eine Welt für sich: Fassadenarchitektur der Hölle.¹⁶

Auch die österreichisch-ungarischen Guldenscheine um 1890 waren sehr dichtbedruckt und -beschrieben. Die Schreibunterlage für real genommen, erschiene der Akt des Einschreibens in diesem Fall als einer des Überschreibens, die Handschrift hätte sich gegen den Druck durchzusetzen und würde sich doch damit vermengen. Was der in Hofmannsthals Gedicht Schreibende notiert hat, sieht, im Gegensatz zu Burns, ganz vom Ich ab, die Verse beziehen sich auf Text und Bild der Banknote und sagen etwas über deren Funktion und Semiotik aus, sind also in Hinsicht auf den Schriftträger metareflexiv. Bereits der erste Vers verweist darauf, daß die Logik der kapitalistischen Geldwirtschaft auf der fortlaufenden Weitergabe von Schulden basiert und sich dabei auf keinen realen Austausch von Gütern mehr bezieht. In der Zirkulation des Papiergeldes erscheint die an keinen Referenten gebundene Zeichenhaftigkeit des Geldes, in ihr ist die Verbindung zwischen Körper-, Bedürfnis- und Besitzzuständen durchschnitten. Eine Banknote ist ein Gegenstand und zugleich eine Fiktion. Die Versicherung der österreichisch-ungarischen Bank, dem Überbringer die angegebene Summe auf Verlangen in klingender Münze auszuzahlen, ist selbst schon insoweit fiktiv, als die Menge des gedruckten Geldes das vorgehaltene Münzgeld je um ein Mehrfaches übersteigt. Als Fetzen ist der Geldschein materiell, als Schuld aber ein Abstraktum, losgelöst von der Konkretion menschlichen Handelns und Erleidens. In der Le-

¹⁶ Walter Benjamin, Einbahnstraße [1928]. In: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. 4/1. Frankfurt a.M. 1972, S. 139.

benswelt aber wird der Begriff der Schuld seine christliche Konnotation nicht los.

Der Akt des Überschreibens verschafft dem Ich gerade deshalb plötzlich einen luziferischen Überblick. Hofmannsthal bezieht sich hier unverkennbar auf die satirische Darstellung des Geldddrucks in der Lustgartenszene von »Faust II«, in der die Geldschöpfung als schwarze Magie erscheint. Faust verklärt das ungedeckte Kreditgeld ironisch zum grenzenlos Erhabenen, das sich nur dem Wissenden erschließt:

Der weiteste Gedanke
Ist solches Reichtums kümmerlichste Schranke,
Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,
Sie strengt sich an und tut sich nie genug.
Doch fassen Geister, würdig tief zu schauen,
Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen.¹⁷

Als aufblitzende Erkenntnis erscheint dagegen dem Ich der »Verse, auf eine Banknote geschrieben« die existentielle Bedeutung des Geldes in einer globalisierten Wirtschaft. Die Welt erscheint als immaterielles Reich des Kapitals, in dem fieberhaft dem Profit nachgejagt wird. Die Kapitalbewegung erscheint als auf geisterhafte Weise von allen geographischen Grenzen wie von den materiellen Erscheinungsformen des Reichtums befreit. Die ökonomische Theorie hatte schon seit Adam Smith, zumindest in ihren Metaphern, selbst

eine Neigung zur Geisterkunde gehegt und sich mit unsichtbaren Händen und anderem Spuk den Gang des Wirtschaftsgeschehens erklärt. Dies ist wohl einer gewissen Unheimlichkeit ökonomischer Prozesse geschuldet, in denen zirkulierende Objekte und Zeichen einen gespenstischen Eigensinn entwickeln.¹⁸

Kein Wunder also, daß der Narr an der Kaiserpfalz die Geldscheine »Zauber-Blätter«¹⁹ nennt. Abfällig dagegen spricht Mephisto jenseits der Demagogie vom »Papiergespenst der Gulden«.²⁰ Ironisch preist er dagegen die praktischen Vorteile, die durchaus irdische Entlastungsfunktion

¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe, Faust II. In: Ders., Werke. Bd. 3. Hg. von Friedmar Apel u.a., Frankfurt a.M. 2007, S. 212.

¹⁸ Vogl, Kapital (wie Anm. 8), S. 7.

¹⁹ Goethe, Faust II (wie Anm. 17), S. 213.

²⁰ Ebd., S. 215.

des Papiergelds, das zwischenmenschliche Beziehungen ebenso verrechenbar macht wie die Bedürfnisbefriedigung:

Ein solch Papier, an Gold und Perlen statt,
Ist so bequem, man weiß doch was man hat,
Man braucht nicht erst zu markten noch zu tauschen,
Kann sich nach Lust in Lieb und Wein berauschen [...].²¹

Hofmannsthal wird im »Jedermann« darauf zurückkommen. Wie schon Mephisto bei Goethe preist da der reiche Mann die Entlastungsfunktion des Geldes von der Mühsal und Niedrigkeit des Krämerns und Tauschens, um schließlich die Käuflichkeit eines Jeden als Bedingung der Freiheit zu postulieren.

Über die Faust-Anspielungen hinaus benennt und beklagt das Ich des Hofmannsthalschen Gedichts im Eingedenken die fatale Futurität der Geldwirtschaft, die Gleichgültigkeit des Kapitals gegen Vergangenheit und Gegenwart, vor allem aber gegen alles Individuelle. Das läuft auf eine verdichtete Kritik der Verdinglichung, der Warenförmigkeit der körperlichen Arbeit und der geistigen Produktion wie der menschlichen Beziehungen, Normen und Werte hinaus. Für die Marktgesetze menschlicher Beziehungen hatte der junge Hofmannsthal allerdings durchaus Sinn. »Das beste Mittel, immer wieder begehrt zu werden, ist, sich nie ganz geben.«²² Wo aber alles zu Markte getragen wird, wird alles zum Schein, nämlich geldscheinähnlich. So erscheint die Banknote analog zur Dichtung »als wundersames Mittel materieller Verwandlungen und Entgrenzungen.«²³ Das Geld präsentiert sich in dem Gedicht »als äußerst vielseitiges Medium, dessen Botschaft in seiner nicht immer wohl-tuenden Wandlungsfähigkeit besteht.«²⁴ Der Traum des auf Rendite er-pichten Kapitals aber ist das Vergessen. Literatur als Widerstand und Gedächtnis des Leidens, wie Hofmannsthal sie in der Anspielung auf Hamlets Monolog bestimmt, Musik, Bilder, Arbeit und Liebe, die Er-rungenschaften der Kultur überhaupt werden gleichermaßen auf ihren Tauschwert reduziert.

²¹ Ebd.

²² GW RA III, S. 317.

²³ Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 123.

²⁴ Ebd.

Zum Schluß wird die Fiktion des Überschreibens noch einmal ganz wörtlich und bildlich genommen. Das Ich behauptet ein weiteres Mal das bloß Spielerische und Wertlose der auf den Geldschein geschriebenen Verse. In der Vermischung mit der Schnörkelzier, der trügerischen Ästhetik des Geldscheins, werden sie selbst zum Ornament der Fassade der Hölle. Das ist, wie oft bei Hofmannsthal, ganz konkret gedacht. Ein beschriebener Geldschein verliert seine Gültigkeit nicht, im speziellen Fall kann er sogar zum Fetisch werden. Der schottische Bankier James Gracie bewahrte die von Burns beschriebene Banknote wie einen Schatz. Wenn schließlich der Geldschein handgreiflich gleichsam in einer zweifachen halben Drehung zu einem Messer (an Papier kann man sich bekanntlich Schnittwunden zuziehen), zum Instrument der Trennung und der tödlichen Gewalt metaphorisiert wird, erscheinen die Verse, erscheint die Dichtung überhaupt in der Gefahr der Affirmation anomischer Verhältnisse. So bricht das Gedicht an dieser Stelle ab, auf das ornamentale Gezweig, das die Klinge ziert, soll sich nichts mehr reimen.²⁵ »In ihrem Verstummen widersetzen sich die Verse ihrer Verdinglichung zur Ware und sichern sich in ihrem kritischen Reflexionspotential eine – gefährdete – Authentizität.«²⁶

Das Gedicht unterscheidet sich in der Formensprache derart von der frühen Lyrik Hofmannsthals, daß sich beinahe der Eindruck eines absichtsvoll Schlechten herstellt. Es handelt sich um Gedankenlyrik, die kaum etwas von der subtilen Widerständigkeit und traumhaften Hermetik aufweist, die an der Lyrik des jungen Hofmannsthal bewundert worden ist. Andererseits ist der Gedankengang so scharfsinnig und verdichtet durchgeführt, daß der Text trotz der konventionellen Form den meisten Zeitgenossen vermutlich unzugänglich gewesen wäre. Das Raffinierte des Texts besteht in einer merkwürdigen Dialektik von Mimesis an den besprochenen Gegenstand und Selbstverleugnung in einer Poetik der Nichtidentität. Das Gedicht erscheint unversehens selber als ein

²⁵ Hans-Georg von Arburg hat die Metaphorik erweitert. Hofmannsthals Stimmungskunst sei einer Zerreißprobe ausgesetzt, die sie nur »auf Messers Schneide aushalten könne« (Arburg, Stimmung [wie Anm. 12], S. 23); das Drama der Verse spiele sich »im urbanen Hochkapitalismus auf Messers Schneide« ab (ebd., S. 27). Die Metapher ist natürlich verführerisch, im Gedicht befinden sich die Verse aber auf der Klinge bzw. auf dem Geldschein, nicht auf der Schneide bzw. im Schnitt des Papiers.

²⁶ Tobias Heinz, Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme. Tübingen 2009, S. 102.

ambivalentes Zauberblättchen. Hier demonstriert ein reflektiertes Ich, daß es nicht nur die Verschleierung der kapitalistischen Geldwirtschaft durchschaut, sondern im Wort auch über die Option auf ein anderes Zauberreich, auf eine tiefere Wirklichkeit verfügt.

Im ebenfalls 1890 geschriebenen »Für mich ...« greift Hofmannsthal auf die Metaphorik des Monetären und die Analogie von Sprache und Geld zurück, um nun als andere Seite der Anomie die Unverfügbarkeit des dichterischen Individuums auch da zu manifestieren, wo die Poesie (wie in der zweiten Strophe der »Verse, auf eine Banknote geschrieben«) als das sich Entziehende erscheint:

Das Wort, das Andern Scheidemünze ist,
Mir ist's der Bilderquell, der flimmernd reiche.
Was ich erkenne, ist mein Eigentum
Und lieblich locket, was ich nicht erreiche.²⁷

So erscheint die dichterische Sprache als höherwertige Währung und Medium der Selbstbehauptung des Individuums.

Die Dichtung wird schon beim jungen Hofmannsthal in dem erkannt, was Theodor W. Adorno als Doppelcharakter der modernen Kunst bestimmt hat, sie ist autonom zugleich und sozial, aber eben in der Form der Distanzierung »durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft«.²⁸ Dem entspricht die Ambivalenz des Geldes im Hinblick auf die Existenz des modernen Schriftstellers. Der Markt verführt zum Konformismus, Abweichung aber vermehrt das Prestige. Je besser die Einkünfte, desto weniger ist die schöpferische Freiheit bedroht. So gehört es nicht zur Ironie der Dinge, daß Hofmannsthal trotz seiner Kapitalismuskritik das Geld als Garanten seiner Unabhängigkeit betrachten wird.

²⁷ SW I Gedichte 1, S. 10.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1970, S. 335.