

Ralf Simon

Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten Lyrik und Poetik beim frühen Hofmannsthal

I

Poetik der Vorgeschichte

Die vielleicht elementarste Antwort auf die Frage, warum erzählt werde, lautet, daß für das Dasein der Dinge eine Herleitung, eine aus der Genese entwickelte Begründung gegeben wird. Das *factum* wird auf das *facere* zurückgeführt, dem Sein eine Vorgeschichte gegeben. Die erzählte Vorgeschichte legitimiert einen Zustand aus seinem Gewordensein, der begründenden Hauptgeschichte wird eine begründende Vorgeschichte zuteil. Diese Erzähl- und Denkform ist offenkundig so elementar und zugleich so universell, daß sie sich auf ihre eigene Form anwenden läßt und permanent angewandt wird.¹ Erzählt jemand eine Vorgeschichte, dann wird ihm die Frage gestellt werden, was die Vorgeschichte dieser Vorgeschichte gewesen sei. Die begründungsaffine Narrationsform der Vorgeschichte schematisiert nicht nur die Denkform der Kausalität vor, sie formiert nicht nur die Temporalität, sie öffnet vielmehr auch in grundsätzlicher Weise die symbolische Explikation des Weltverständnisses überhaupt, indem sie zu jeder Geschichte eine weitere, sie begründende Geschichte hinzufügt und so ein Gewebe von Geschichten etabliert, welches in zunehmender Verdichtung die Zusammenhänge dessen darstellt, was wir Welt nennen.

¹ Zur Poetik der Vorgeschichte liegen kaum Studien vor. Die Berührungspunkte mit der Metalepse und der Mise-en-abyme sind eher locker (s. dazu u.). Wilhelm Schapp formuliert die grundlegende Einsicht, daß die Narration keine Stopppregel hinsichtlich ihrer eigenen Vor- und Nachgeschichte kennt: »Die Geschichte ist sich ständig voraus, und sie ist ständig der Vergangenheit verhaftet. Sie geht unmerklich über in Vorgeschichte und Nachgeschichte« (Wilhelm Schapp, In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding [1953]. 4. Aufl. Frankfurt a.M. 2002, S. 161). Paul Ricœur kennt in seiner dreifachen narrativen Mimesis die der eigentlichen erzählerischen Komposition vorgelagerte Ebene der Handlungswelt, welche, ihrerseits narrativ formiert, die Voraussetzung und also die Vorgeschichte der Narration bildet (vgl. Paul Ricœur, Zeit und Erzählung. Bd. 1: Zeit und historische Erzählung. 2. Aufl. München 1988, S. 90–104).

Es mag irritieren, daß ein Gedankengang, der sich der Lyrik Hugo von Hofmannsthal widmen möchte, mit einer narratologischen Bemerkung anhebt.² Aber schon ein kurzer Blick auf die Texte des frühen Hofmannsthal zeigt, daß die Logik der Vorgeschichte ein geradezu universelles Schema in dieser Textwelt ist.

Weltgeheimnis

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm
Und alle wußten drum.

Wie Zauberworte, nachgelallt
Und nicht begriffen in den Grund,
So geht es jetzt von Mund zu Mund.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
In den gebückt, begriffs ein Mann,
Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied –
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
Sich einst ein Kind und wird entrückt.

Und wächst und weiß nichts von sich selbst
Und wird ein Weib, das einer liebt
Und – wunderbar wie Liebe gibt!

Wie Liebe tiefe Kunde gibt! –
Da wird an Dinge dumpf gehaut
In ihren Küssen tief gemahnt ...

In unseren Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,
Der eines Edelsteins Verließ.

² In der Gattungstheorie der letzten Jahre läßt sich eine Tendenz zu transgenerischen Fragestellungen bemerken: Das Drama wird auf die Narration hin befragt, in der Lyrik werden interagierend-dramatische Konstellationen aufgesucht etc. Für die hier rekurrente Frage nach der narratologischen Dimension des lyrischen Textes vgl. Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein, *Lyrik und Narratologie. Textanalysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin 2007 sowie die »Handlungstheorie des Lyrischen« in Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. München 2011, S. 31–55.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst aber wußten alle drum,
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.³

In dem Gedicht »Weltgeheimnis«⁴ wird die Wanderung eines Wissens dargestellt: Zuerst war es in einem Brunnen, dann wurde es in Form von Zauberworten nachgelallt, dann begriff es ein Mann, der sein Begreifen aber wieder verlor, dann wurde ein Kind dieses Wissens teilhaftig, um ihm später als Weib die tiefe Kunde der Liebe zu entnehmen, bis schließlich das Wissen wieder in den Brunnen mündet. Man kann dieses Gedicht als eine Abfolge von Vorgeschichten lesen, wenn man seinen Ausgang bei der letzten Strophe nimmt und den Textverlauf als Vorgeschichte dazu. Zugleich hat der lyrisch artikulierte Gang des Wissens hier die Form eines Kreises, so daß die finale Position in ihren Anfang als Vorgeschichte zurückkehrt.⁵ Das Gedicht signalisiert durch die pure Ablaufform einen Narrationsprozeß, den es aber inhaltlich dementiert, indem es die Differenz zwischen Geschichte und Vorgeschichte durch den Kreisgang der Vorgeschichten aufhebt. Das die grammatische Form des Gedichts bestimmende »und«⁶ läßt sich zwar temporal-narrativ lesen, aber auch metonymisch, als die die Nachbarschaft der Dinge anzeigende Beiordnung, vor allem aber symbolisch. Denn offenkundig werden in diesem Gedicht die Vorgeschichten gleichsam übereinandergelegt, so daß die Lektüre in allen diesen auseinander hervorgehenden Formen des Wissens aufgefordert ist, immer dasselbe Wissen lesen zu sollen. Die Relation von Geschichte und Vorgeschichte wird also formaliter markiert,

³ SW I Gedichte 1, S. 43.

⁴ Vgl. zu diesem Gedicht aus der Forschung insbesondere Imke Meyer, Hugo von Hofmannsthal »Weltgeheimnis«. Ein Spiel mit dem Unaussprechlichen. In: *Orbis Litterarum* 51/1996, H. 5, S. 267–281; Gerhart Baumann, *Continuität in der Vergänglichkeit – »... von nichts ausgeschlossen«*. In: *HJb* 15/2007, S. 223–238; Ulrich Weinzierl, *Wortmusik, rein und unvergänglich*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. Februar 2011 (*Frankfurter Anthologie* 2011, H. 43, S. 29ff.).

⁵ Vgl. zur genaueren Analyse der Kreisstruktur den Aufsatz von Meyer, Hugo von Hofmannsthal »Weltgeheimnis« (wie Anm. 4).

⁶ Die Konjunktion »und« findet sich im Gedicht zehnmal, davon sechsmal in der auffälligen Position als erstes Wort eines Verses. Es fällt auf, daß es nur in den ersten fünf Strophen des achtstrophigen Gedichts vorkommt. Die Frage, warum das Gedicht gegen Ende hin das »und« nicht mehr braucht, kann mit dem Hinweis auf die Metaphorisierung der Metonymie beantwortet werden (s.u.): Indem das »und« zunehmend einen beiordnenden Charakter bekommt und sich die narrative Linie in ein Zugleich der Elemente auflöst, kann die Konjunktion in den letzten drei Strophen wegfallen.

aber durch nichtnarrative Verfahrensweisen auch relativiert – etwa durch die vertikale Blickachse der Spiegelung im Wasser und durch die Motivik des fundierenden Grundes. Das Gedicht schreitet von einer metonymischen Nachbarschaft zur nächsten fort und gibt doch durch den Kreisgang zu verstehen, daß es nicht um das Nacheinander der Vorgeschichten, sondern um ihr Zugleich geht. Damit wird die zuerst narrative Figur der Vorgeschichte lyrisch refiguriert, der anfangs narrative Gestus führt die Vorgeschichten in ein Zugleich, dessen Integration nunmehr metaphorisch und nicht mehr metonymisch zu leisten ist. Diese Wendung gegen die Narration bei zugleich aufrechterhaltener Denkform der Vorgeschichte läßt sich als spezifisch lyrische Umkodierung einer narrativen Ausgangslage verstehen. Das Gedicht erzählt also nicht, aber es stellt die Narrateme in eine lyrische Konfiguration, es benutzt sie wie Bilder, aus deren Zusammenhang der lyrische Text besteht.

Interessanterweise findet damit die Struktur der Vorgeschichten überhaupt erst zu ihrer adäquaten Form. Wenn wir zu einer gegebenen Erzählung eine Vorgeschichte erzählen, dann entsteht vor unserem geistigen Auge die Idee einer Linie: Eine narrative Sequenz wird vor eine narrative Sequenz geschaltet, aber so, daß daraus weder eine Fläche noch ein Raum entsteht, sondern nur eine Fortführung der einen Linie durch eine sie in die Zeit nach vorne verlängernde. Aber das Erzeugen von Vorgeschichten ist de facto eine Tätigkeit, die zu einer Pluridimensionalität führt. Da in der Erzählung eine jede beliebige Sequenz mit einer Vorgeschichte versehen werden kann, in der wiederum eine jede beliebige Sequenz ihrerseits eine Vorgeschichte erhalten kann, entsteht hier eher die Vorstellung eines vieldimensionalen Netzwerks von Geschichten, in welchem sich wiederum die Relation von zentraler Erzählung und vorgelagerter Vorgeschichte auflöst. Vorgeschichten haben die seltsame Eigenart, gerade keine Ordnung in die Erzählung zu bringen. Nur wenn man die Produktion von Vorgeschichten gleichsam diszipliniert und die Verknüpfungsmöglichkeiten einschränkt, wird man Ordnungen erzeugen können, die an den kontinuierlichen Fortgang einer Linie erinnern. Jeder aber weiß, daß schon in der Alltagserzählung die Vorgeschichte des einen Kommunikationsteilnehmers durch die Vorgeschichte des anderen gekontert wird und anstelle einer monokausalen Herleitung plurikausale Erzählnetze entstehen. In diesem Sinne führt die

Vorgeschichte erstaunlicherweise gerade nicht zur Erzählung, sondern zur Prosa oder zur Lyrik.

Man kann hier darüber spekulieren, ob die Tendenz der Denkform ›Vorgeschichte‹, anstelle einer narrativen Linie ein vieldimensionales Geflecht hervorzubringen, mit der Genese der Figuren Metalepse und Mise-en-abyme zu tun hat. In diesen Verfahren werden Ebenenwechsel der narrativen Ordnungen vorgenommen, etwa indem der Autor als extradiegetische Bedingung einer Erzählung in ihr agiert und sie gerade hervorbringt. Eigentlich wird in diesem Kunstgriff eine Vorgeschichte erzählt, jedoch nicht an der richtigen narrativen Position, sondern im Modus einer an sich unmöglichen Ebenenvertauschung. Die Lyrik hat gegenüber der Narration die Möglichkeit, Vorgeschichten metaphorisch aufeinander abzubilden und dabei die Form der ›Vorgeschichte‹ beizubehalten. Die Narration aber muß die Ontologie der narrativen Instanz durchbrechen, wenn sie Vorgeschichten anders als *ordo naturalis* organisieren will.

Den Ort einer Poetik der Vorgeschichte bei der Lyrik des jungen Hugo von Hofmannsthal aufzusuchen, versetzt also eine vorderhand narratologische Fragestellung an den strukturellen Ort einer Poetik der metaphorischen Gleichzeitigkeit der Elemente, als die sich das lyrische Gedicht beschreiben läßt.

Nach dem Gesagten wird man den Terminus »Vorgeschichte« offenkundig in den permanenten Zustand des Plurals versetzen müssen. Es gibt bei Hofmannsthal nicht die eine Vorgeschichte, sondern vielmehr in auffällender Klarheit die ästhetische Figur der Vorgeschichte, die materialiter zu einer Pluralität von Vorgeschichten führt. Im Werk des jungen Hofmannsthal sind einige solcher Vorgeschichten zu benennen: die Problematik des Epigonalen, nach der die Vorgeschichte eines gegenwärtigen Dichtens durch die Größe eines vergangenen Dichtens in Frage gestellt ist (Kap. II); die Problematik einer grundsätzlichen Differenzierung, in der als Vorgeschichte die Imagination einer zerbrochenen Einheit imaginiert wird (Kap. III); die Zerstörung einer anfänglichen Einheit und ihre Zersplitterung in die Vorgeschichten einer traumatisierenden Urszene (Kap. IV).

Ein Traum von großer Magie

Viel königlicher als ein Perlenband
 Und kühn wie junges Meer im Morgenduft,
 So war ein großer Traum, wie ich ihn fand.

Durch offene Glastüren ging die Luft.
 Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde
 Und durch vier offene Türen ging die Luft

Und früher liefen schon geschrirte Pferde
 Hindurch und Hunde eine ganze Schar
 An meinem Bett vorbei. Doch die Gebärde

Des Magiers, des ersten, großen, war
 Auf einmal zwischen mir und einer Wand
 Sein stolzes Nicken, königliches Haar.

Und hinter ihm nicht Mauer: es entstand
 Ein weiter Prunk von Abgrund, dunklem Meer
 Und grünen Matten hinter seiner Hand.

Er bückte sich und zog das Tiefe her.
 Er bückte sich, und seine Finger gingen
 Im Boden so, als ob es Wasser wär.

Vom dünnen Quellenwasser aber fingen
 Sich riesige Opale in den Händen
 Und fielen tönend wieder ab in Ringen.

Dann warf er sich mit leichtem Schwung der Lenden,
 Wie nur aus Stolz, der nächsten Klippe zu,
 – An ihm sah ich die Macht der Schwere enden.

In seinen Augen aber war die Ruh
 Von schlafend- doch lebendigen Edelsteinen.
 Er setzte sich und sprach ein solches Du

Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen,
 Daß sie herkamen trauervoll und groß:
 Das freute ihn zu Lachen und zu Weinen.

Er fühlte traumhaft aller Menschen Los
So wie er seine eignen Glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß.

Und wie tief unten sich die Erde kühlte
Das Dunkel aus den Tiefen aufwärts drang,
Die Nacht das Laue aus den Wipfeln wühlte

Genoß er allen Lebens großen Gang
So sehr, daß er in großer Trunkenheit
So wie ein Löwe über Klippen sprang.

.....

Cherub und hoher Herr ist unser Geist,
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist:

Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne
– So ahnte mir, da ich den Traum da fand –
Und redet mit den Feuern jener Ferne

Und lebt in mir, wie ich in meiner Hand.⁷

Dem »Traum von großer Magie«, einem der wichtigsten poetologischen Gedichte Hofmannsthals, sind zahlreiche Deutungen zuteil geworden,⁸ aber die vielleicht offenkundigste Allegorisierung des Textes blieb bislang in seiner Latenz eingeschlossen. Die Herrschaft des Magiers über die vier Elemente, seine Fähigkeit, Elemente transformieren zu können (Strophe 6), seine Herrschaft auch über die Zeit und über das Schicksal der Menschen, seine Fähigkeit, sich zu verwandeln: Dies alles läßt sich kohärent auf das Tun eines Lesers in seiner Bibliothek beziehen. Es gemahnt an Nietzsches Genealogie des Historismus, wenn vom Magier gesagt wird:

⁷ SW I Gedichte 1, S. 52f.

⁸ Vgl. hierzu Olaf Hildebrand, Dichtung als intertextuelle Zauberei. Zu Hofmannsthals »Traum von großer Magie«. In: Ders. (Hg.), Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln u.a. 2003, S. 164–185. Diese gründliche und gedankenreiche Studie nennt zu Beginn die älteren Aufsätze zu dem Gedicht (Martin Stern, Hans Steffen, Jürgen Sandhop, Werner Kohlschmidt, Manfred Hoppe, Jost Schneider). Wie seine Vorgänger deutet Hildebrand die einzelnen Bilder des Gedichts aus, indem er sie geistesgeschichtlich verortet und ihre Kontexte aufarbeitet. Er füllt also das Gedicht mit Gelehrsamkeit, der eigenen und der bei Hofmannsthal unterstellten. Beide, Interpret und Autor, werden dazu Bibliotheken benutzt haben müssen. – Die hier versuchte Lektüre, weniger ambitioniert, nimmt diese Tatsache der benutzten Bibliothek zum Ausgangspunkt ihrer Deutung.

Er setzte sich und sprach ein solches Du
Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen,
Daß sie herkamen trauervoll und groß.

Genau dies tut der historisch interessierte, eigentlich: der sich historisch identifizierende Leser inmitten seiner Bücher. Er spricht im Leseakt die Vergangenheit an, animiert sie imaginativ, läßt sie eine gespenstische Gegenwart gewinnen. Die historische Imagination, die sich an die Stelle einer entschwundenen Unmittelbarkeit des Lebens setzt, simuliert »traumhaft aller Menschen Los«. Die große Magie ist nichts anderes als die Beschreibung einer Bibliothekserfahrung.

Wo sich derart das Leben in die Lektüre verflüchtigt, kann der Schreibakt (»Finger« als Metonymie des *stilus*) in der Tat »Im Boden so, als ob es Wasser wär« sich einschreiben. Liest man den kompletten Raumentwurf des Gedichts als Umdeutung der Bücherwände in eine Landschaft, die Mauer als Bücherregal, die grünen Matten hinter der Hand des Magiers als Schreibtischunterlage, die Wassermetaphorik als Vergegenwärtigung der imaginativ flüssig gewordenen Historie, dann besteht die Magie in nichts anderem als in der Leistung der Übersetzung, die die gewesene Erde des Geschichtlichen in die flüssige Gegenwart der Imagination transformiert und dabei von Zeitalter zu Zeitalter wechselt »wie ein Löwe über Klippen sprang«. Der vielberätselte Schluß des Gedichts nimmt wiederum Bezug auf diese Schreibszenen, denn genau dort, »in meiner Hand«, lebt der Geist, insofern er die historistische Umschrift des Gelesenen ist. Dieses Gedicht ist nichts anderes als die Relektüre des Bibliotheksmenschen, der seinen Streifzug durch die Geistesgeschichte noch einmal im Schriftzug dieser Zeilen wiedergibt, so daß der Geist des Gelesenen in das lyrische Notat fließt, also in die Poetik der Schreib- und Leseszenen, die dieses Gedicht ausformuliert.

Diese Lektüre, die gegenüber den vorliegenden Deutungen von einer überraschenden Einfachheit ist,⁹ liest das Gedicht, als befände es sich am Rande der Parodie. Man könnte pejorativ formulieren, daß der Text eine epigonale Bibliotheksexistenz durch eine groteske Übertreibung zur Magie promoviert, indem die sekundären Rezeptionsphänomene einer

⁹ Wie intensiv braucht man den Hinweis auf das Paracelsuszitat in den Schlußversen, die Aufarbeitung der alchemistischen Transformation der vier Elemente, die Typik des *poeta magus*, die Anspielungen auf Shakespeare und vor allem auf Goethe? Hat hier tatsächlich nur der Literaturwissenschaftler Hofmannsthal gedichtet?

historisierenden Einbildungskraft zu primären magischen Verfahrensweisen aufgewertet werden.

Ein genauer Blick auf das Corpus der frühen Gedichte von Hofmannsthal bestätigt allerdings diese Lektürespur, die Gedichte als einen Effekt auf die Diagnose der historischen Situation der Epigonalität zu lesen. So findet sich in dem Gedicht »Botschaft«¹⁰ inmitten der entworfenen Seelenlandschaft die Einladung des lyrischen Ich an ein Du:

Nur eines frommt: gesellig sein mit Freunden.
So will ich dass Du kommst und mit mir trinkst
Aus jenen Krügen, die mein Erbe sind

Das Erbe ist hier die poetische Tradition, so daß inmitten jener präexistenten Seelenlandschaft plötzlich Geschichtlichkeit und Intertextualität Einzug halten. Das Gedicht reflektiert diesen wohlkalkulierten Bruch sehr genau, wenn es in den abschließenden Versen imaginiert, daß das lyrische Ich »künftig in der Einsamkeit« die Erinnerung an das Du kultivieren möchte:

Dass dann vielleicht ein Vers von Dir sie mir
Veredelt künftig in der Einsamkeit
Und da und dort Erinnerung an Dich
Im Schatten nistet [...]

Die komplexe temporale Einfaltung arbeitet mit einer zukünftig auszusprechenden Einladung, die den Zweck haben soll, daß in der noch ferner vorausliegenden Zukunft auf diese Einladung eine rückwärts-gewandte Erinnerung stattfinden möge. Dieser Formalismus der Zeit, der entfernt an ähnliche Strukturen bei Klopstock erinnert, projiziert die Diagnose der Epigonalität auf die komplette zeitliche Achse. Denn auch die in der Zukunft liegende Rückerinnerung wird nichts weiter zum Gegenstand haben, als jene gesellige Situation, die darin bestand, die Krüge, die das poetische Erbe sind, geleert zu haben. Um es prosaisch so zu formulieren, daß wiederum die Grenze der Parodie erreicht

¹⁰ SW I Gedichte 1, S. 78. Vgl. zu diesem Gedicht Peter Sprengel, »Dunkle Tiefe schöner Tage«. Zu Hofmannsthals Gedicht »Botschaft« (1897). In: Sprachkunst 28/1997, H. 1, S. 15–24; Friedmar Apel, Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur. München 2010, S. 141f.; Ders., Gemeinschaft aus dem Elementaren. Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler. In: Essayismus um 1900. Hg. von Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann. Heidelberg 2006, S. 213–221.

wird: Das gegenwärtige lyrische Ich wünscht sich bei der Goethe-Lektüre einen Mitleser, um sich künftig daran erinnern zu können, wie es in der Vergangenheit bei der Goethe-Lektüre einen Mitleser gehabt hat.

Epigonalität wird nicht allein in den Gedichten thematisch ausgesprochen,¹¹ sondern geradezu auch programmatisch gedichtet. Das »Reiseli«¹² ist eine Zitatreise in die literarische Tradition:

Reiseli

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,
Kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.

Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
In den alterslosen Seen.

Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigem Gelände,
Und die leichten Winde wehn.¹³

Die lyrische Collage zitiert mit den beiden ersten Versen Goethes erstes Sonett »Mächtiges Überraschen«, ¹⁴ in der zweiten Strophe Goethes »Auf

¹¹ Andere, durchaus schlechtere Gedichte thematisieren die Problemlage einer historistischen und epigonalen Dichtung *expressis verbis*. So nimmt sich das Gedicht »Gedankenspek« ein Nietzschezitat zum Motto (»Könnten wir die Historie loswerden«) und beklagt die gespensterhafte Scheinexistenz des Bibliotheksmenschen (SW II Gedichte 2, S. 33f.). In der »Denkmal-Legende« ist zu lesen: »Wie wir Vergang'nes sinnlos mit uns tragen, / Der Formelwahn [...]« (SW I Gedichte 1, S. 13) Und schließlich sei an Hofmannsthals »Sonette« erinnert, die insgesamt die Problematik der Epigonalität verhandeln und deren eines den Titel »Epigonen« trägt (SW II Gedichte 2, S. 48ff.). – Eine umfassende, das Gesamtwerk Hofmannsthals sichende Studie zur Epigonalität wäre eine lohnende Aufgabe.

¹² Viele Gedichte Hofmannsthals, darunter auch etliche der bekanntesten, sind bislang nicht einer intensiven Lektüre unterzogen worden. »Reiseli« etwa wird in zahlreichen Studien erwähnt, besprochen und hinsichtlich bestimmter Argumentationsinteressen bedacht, aber eine wirklich tiefgehende Lektüre liegt nicht vor.

¹³ SW I Gedichte 1, S. 84.

¹⁴ Wasserfall in Gebirgslandschaft: »Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale / [...] / Dämonisch aber stürzt mit einem Male – / Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden – / Sich Oreas, [...]« Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe). Hg. von Karl Richter u.a. München 2006, Bd. 9, S. 12.

dem See«, ¹⁵ vielleicht auch Hölderlins »Hälfte des Lebens«, ¹⁶ während die dritte Strophe an C.F. Meyers Sonett »Der römische Brunnen« erinnert. ¹⁷ Als Reise in die Landschaft der Lyrik ist das Gedicht eine permanente Verwandlung der lyrischen Evokation von Landschaft mit den Mitteln einer Zitatendreise. Das Faszinierende dieses Gedichts ist, daß es sich hier ganz um Bildzitate handelt. Philologisch zitaten genau sind die behaupteten Intertextualitäten nicht ausweisbar; es finden sich keine wörtlichen Sequenzen. Man muß ganz in Bildern denken, wenn man diese Reise als eine in die lyrische Tradition entziffern will. Es wäre hier nicht von Intertextualität, sondern von Interikonizität zu sprechen. »Reiselied« heißt: Lyrik als Bildzitat und Collage von Literaturgeschichte. ¹⁸

Der Eindruck verdichtet sich, daß die Lyrik von Hofmannsthal in einem umfangreichen Maße von der Kulturdiagnose der Epigonalität geprägt ist, erinnert sei auch an das Verwachsensein des lyrischen Ich mit seinen Ahnen, die ihm ebenso verwandt sind wie sein eigenes Haar (»Terzinen«: »I. Über Vergänglichkeit«). Sehr rätselhaft ist das Gedicht »Glückliches Haus«, das einen Generationenkampf zeigt und direkt die Frage der Überlieferung und des Historismus in Szene setzt:

Glückliches Haus

Auf einem offenen Altane sang
Ein Greise orgelspielend gegen Himmel,
Indes auf einer Tenne, ihm zu Füßen,
Der schlanke mit dem bärtigen Enkel focht,
Daß durch den reinen Schaft des Oleanders
Ein Zittern aufwärts lief; allein ein Vogel
Still in der Krone blütevollem Schein

¹⁵ Das Spiegelmotiv: »Und im See bespiegelt / Sich die reife Frucht«. Ebd., Bd. 3.2, S. 21.

¹⁶ Früchte im Wasser gespiegelt: »Mit gelben Birnen hängst / Und voll mit wilden Rosen / Das Land in den See«. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Michael Knaupp. Darmstadt 1998, Bd. 1, S. 445.

¹⁷ Marmorbrunnen, Brunnenrand, die Vorstellung einer Staffellung (Steigen oder Fallen): »Aufsteigt der Strahl und fallend gießt / Er voll der Marmorschale Rund, / Die, sich verschleiernd, überfließt / In einer zweiten Schale Grund; / Die zweite gibt, sie wird zu reich, / Der dritten wallend ihre Flut, / Und jede nimmt und gibt zugleich / Und strömt und ruht.« Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Hg. von Erwin Laaths. München 1968, Bd. 2, S. 88.

¹⁸ Die genannten Prätexte lassen sich zweifelsohne vermehren. Schon die nicht sehr ausführlichen Sachkommentare der Kritischen Ausgabe geben Hinweise auf Eichendorff, Brentano, Goethes Mignon-Lied und auf »Tausend und Eine Nacht« (SW I Gedichte 1, S. 353).

Floh nicht und äugte klugen Blicks herab.
Auf dem behauenen Rand des Brunnens aber
Die junge Frau gab ihrem Kind die Brust.

Allein der Wanderer, dem die Straße sich
Entlang der Tenne ums Gemäuer bog,
Warf hinter sich den einen Blick des Fremden
Und trug in sich – gleich jener Abendwolke
Entschwebend, über stillem Fluß und Wald –
Das wundervolle Bild des Friedens fort.¹⁹

Im Untergeschoß (Tenne) eines Hauses findet der Kampf zweier Enkel²⁰ statt, während auf der Altane ein Greis Orgel spielt. Der Text, der eine komplexe, fast schon paradoxe Bewegungsfigur mit einem durch den Text mitwandernden Blickfokus kennt, inszeniert die Situation einer im Kampf liegenden unmittelbaren Nachkommenschaft (die Enkel, die Epigonen), während davon sowohl der Greis als auch die Frau mit ihrem Kind unberührt scheinen – als wäre die Frage der Nachfolge von den lebendigen Kräften (Frau mit Kind) abgeschnitten und allein dem erbitterten Kampf der Enkel anheimgegeben. Das Fechten und der im nächsten Vers folgende »reine Schaft« spielen wiederum auf die Schreibszenen an, so daß sehr zurückhaltende Signale für die Möglichkeit einer poetologischen Lektüre gegeben werden. Der Wanderer des Gedichts, der im Halbkreis die Szene umgeht und dessen rückwärtsgezwungener Blick nach allem, was man rekonstruieren kann, die durchs Gemäuer verdeckte Kampfszene nicht mehr sehen kann, gewahrt derart vorbei und in die Natur blickend »das wundervolle Bild des Friedens«, das im eklatanten Widerspruch zu den Bildern des Gedichts steht. Das glückli-

¹⁹ Ebd., S. 101.

²⁰ Die im Folgenden entwickelte Deutung basiert auf der Annahme, daß das Fechten (vierter Vers) keine sportliche Übung unter Aristokraten ist, sondern ein im Ernst ausgetragener Kampf. Die Kritische Ausgabe gibt in ihren Erläuterungen einen Hinweis auf eine Prosanotiz aus dem Jahre 1896 (das Gedicht wurde 1900 geschrieben), in der Elemente des Gedichts auftauchen, die man als eine Vorstufe interpretieren könnte (vgl. ebd., S. 405). In dieser Notiz wird das Fechten nicht als Kampf verstanden. In diesem Sinne ist sich Ulrich Weinzierl in seiner kurzen Interpretation auch sicher: »Kein Zweifel, eine ländliche Idylle [...] die Enkel erproben im spielerischen Kampf ihre Kraft« (Frankfurter Anthologie. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a.M. 2001, Bd. 24, S. 98).

Gleichwohl, der gesamte szenische Aufbau und die perspektivische Kompliziertheit der Bewegungschoreographie des Gedichts sind gegenüber der Notiz gänzlich verändert, so daß die Frage der semantischen Wertung einzelner thematischer Elemente aus der Textlektüre und nicht aus der möglichen Vorstufe plausibel gemacht werden muß.

che Haus ist ein Ort des unterbrochenen Lebens, in dem die Generationen in ihre monadischen Wahrnehmungen eingeschlossen bleiben, während der Wanderer, aber auch der Alte und die Frau mit Kind von dieser gewalttätigen Szene seltsam unberührt bleiben. Die irritierende und geradezu kalte Abstraktion, die dieses Gedicht über die in ihre Gesten gebannten Akteure verhängt, scheidet die verschiedenen Lebenskreise voneinander. Der Alte ist in seiner Seligkeit aufgehoben; ihn erreicht der Kampf der Enkel um sein Erbe nicht mehr; die Frau mit Kind figuriert eine Szene des Lebens und wiederum eine der zwei Generationen, aber der Bezug zum Vater (einer der Enkel?) bleibt offen; der Wanderer umschreitet diese Szene unbeteiligt und blickt in die Natur, während seinem Gesichtskreis entschwunden die sozialen Verhältnisse selbst wie naturförmig zum Bild erstarren.

Das Poem ist ein Rätselbild, und als solches gehört es zu Hofmannsthals gelungensten Gedichten. Der Leser kann seine Deutung zwischen Naturlyrik und Gesellschaftskritik spielen lassen, sich mit den Goetheschen Wanderern befassen und sie wiederfinden wollen, er kann den Vogel und die Anklänge an eine artifizielle Landschaft mit George verbinden oder eine Schreibszene entziffern wollen. Keine dieser Deutungen verfängt, der Text bleibt ihnen gegenüber souverän, wie des Vogels kluger Blick, dessen Ursache wiederum ins Rätselhafte mündet. Es ist aber der Kampf der Enkel, der das Stilleben in Unruhe versetzt und dem Gedicht eine Dynamik zuträgt, die seinem letzten Vers so weitgehend widerspricht, daß man in ihm eine Ironie vermuten könnte. Der Kampf der Enkel ist das Inbild der Epigonalität, eine ebenso verzweifelt wie ausweglose Situation, geschieden von der Erfahrung des Alten, von der des Lebens und von der des Wanderers und seiner neuen Erfahrungsmöglichkeit. Der zähe Kampf um das Erbe: »Glückliches Haus« dichtet das Rätsel einer Kultur, die sich rein aus dem Historismus zu revitalisieren sucht.

Die Vorgeschichte aller dieser Texte ist der Inbegriff der auf dem poetischen Schaffen lastenden Tradition, wie sich bei einer sehr genauen Lektüre vor allem auch durch die Permanenz der Goethe-Anspielungen nachweisen läßt. Vor den Geschichten, die diese Gedichte erzählen, liegt die übermächtige Lyrik der übermächtigen Dichter, denen das gegenwärtige lyrische Ich kaum etwas entgegenzusetzen hat, die Inhalte vieler

der frühen Gedichte Hofmannsthals bestehen in der Gebundenheit an die vorangehende Dichtung.

Zur komplexen Szene des poetischen Einflusses gehört auch das Gedicht »Lebenslied«, ²¹ in dem Hofmannsthal das Kunststück fertigbringt, die geschichtsphilosophische und poetologische Situation der Epigonalität in eine anscheinend positive Wende zu führen.

Lebenslied

Den Erben lass verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der todtten alten Frau!
Die Todten, die entgleiten,
Die Wipfel in dem Weiten,
Ihm sind sie wie das Schreiten
Der Tänzerinnen werth!

Er geht, wie den kein Walten
Vom Rücken her bedroht.
Er lächelt, wenn die Falten
Des Lebens flüstern: Tod!
Ihm bietet jede Stelle
Geheimnißvoll die Schwelle,
Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin!

Der Schwarm von wilden Bienen
Nimmt seine Seele mit,
Das Singen von Delphinen
Beflügelt seinen Schritt:
Ihn tragen alle Erden
Mit mächtigen Geberden
Der Flüsse Dunkelwerden
Begrenzt den Hirtentag!

²¹ Vgl. dazu Edda Polheim, »Ein lebend Glied im grossen Lebensringe!« Zu Hofmannsthals »Lebenslied«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 123/2004, H. 4, S. 481–503; Jan Thomsen, Erben und Verschwender. Hugo von Hofmannsthals »Lebenslied«. In: Zeitschrift für Kultur und Geisteswissenschaften 4/1997, H. 13, S. 2–18; Gerhard Neumann, »Kunst des Nicht-lesens«. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen. In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 84–99.

Das Salböl aus den Händen
 Der toten alten Frau
 Lass lächelnd ihn verschwenden
 An Adler, Lamm und Pfau:
 Er lächelt der Gefährten, –
 Die schwebend unbeschwerten
 Abgründe und die Gärten
 Des Lebens tragen ihn!²²

Der Erbe ist derjenige, der verschenden kann, weil er zwar alles geerbt, nichts aber erworben hat, so daß ihm sein Besitz eine Äußerlichkeit ist. Also kann er die Inversion der Zeit in die Schwelle des Augenblicks führen und mit allem, was ihm gegeben ist, mit der gesamten poetischen Tradition also, die Verschwendung vollziehen: ein Weggeben, das die Seligkeit der Erfüllung besetzt – so das Gedicht.²³ Liest man den Text mit einem durch Harold Bloom²⁴ geschärften Blick, so ist in dieser anscheinenden Positivität die destruktive Energie der Verausgabung zu entdecken. In Blooms Systematik des ästhetischen Tötens, mit dem der Ephebe seinen Meister fehlzulesen versucht, findet sich auch die Strategie, durch Selbstentäußerung²⁵ die Usurpation des eigenen Selbst durch den Einfluß der starken Tradition einer Revision zu unterziehen – eine Revision allerdings, die nur um den Preis der Selbstauflösung, der Selbstentleerung zu erlangen ist.

Hugo von Hofmannsthal schreibt eine historistische Lyrik. Es handelt sich um Gedichte, die ein Goethe-Verehrer nach der Lektüre Nietzsches und Schopenhauers entwirft. Der Erbe, der Epigone, der die Last der Tradition zu tragen hat, wird hier ausbuchstabiert, und diese Phänomenologie des Epigonalen schlägt sich vor allem in einer komplexen temporalen Grundstruktur der Gedichte nieder. Die Texte schreiben gegen ihre eigene Zeit an, weil sie die in der Sache entworfene Vorgeschichte, zu der sie selbst nur in der Position des Epigonalen erscheinen können,

²² SW I Gedichte 1, S. 63.

²³ Die ganz anders gelagerte Deutung von Polheim (wie Anm. 21) thematisiert den Erben, ohne auf die Epigonalität Bezug zu nehmen. So führt die Lektüre zu einer Versöhnungsfigur, die den Tod als Offenheit und Kreislauf denkt, mithin den Erben als Vermittlungsfigur zwischen Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft.

²⁴ Harold Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens* [1975]. Frankfurt a.M. 1997; Ders., *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung* [1973]. Basel/Frankfurt a.M. 1995.

²⁵ Vgl. ebd., S. 69ff. (»Kenosis«); Ders., *Topographie des Fehllesens* (wie Anm. 24), S. 109ff., dort der Begriff der Limitation.

zugleich auch revidieren müssen, um ihren eigenen Raum zu gewinnen.

Ganz im Sinne von Blooms Revisionismusthese begnügen sich auch Hofmannsthals Gedichte nicht damit, sich selbst die vernichtende Diagnose der Epigonalität zu erteilen. Sie revidieren ihre eigene Position, um gegen die Übermacht der Tradition reüssieren zu können. Deshalb wird die Zeit einer dekonstruktiven lyrischen Analyse unterzogen. So wird Narration in vielen Gedichten grammatikalisch stark markiert (vgl. Worte wie: »und«, »da«, »jetzt«), dann aber lyrisch unterlaufen. Die Zeitdimensionen werden in eine handlungslose Gleichzeitigkeit aufgehoben, Metonymien werden metaphorisiert, Zeiten in die Zeit einkopiert und selbst die Differenz von eigentlich und uneigentlich wird dementiert. Diese Verfahren arbeiten mit den Mitteln des lyrischen Formalismus an der Revozierung der Vorgeschichte, an einer Paradoxierung der Diagnose der Epigonalität, indem sie deren zeittheoretisches Grundmuster auszuhebeln versuchen. Die Lyrik mobilisiert ihr rekursives Formapriori gegen die narrative Form der Vorgeschichte und hofft, damit auch die Diagnose der Epigonalität unterlaufen zu können. Hofmannsthals Terminus für die derart enttemporalisierte Vorgeschichte ist bekanntlich: Präexistenz. Aber schon das Gedicht »Botschaft« zeigt, daß der Raum der Präexistenz weder von der Intertextualität noch von der Geschichtlichkeit unbehelligt bleibt.

Es sei erneut auf das Gedicht »Weltgeheimnis« Bezug genommen. Der Text entfaltet eine paradoxe Poetik des Metaphorischen. Zunächst scheint das »Wissen« zu changieren: Im ersten Vers wird es dem Brunnen zugeschrieben. Alle Brunnen sind im zweiten Vers aber stumm, so daß man unwillkürlich im dritten Vers das »darum wissen« nicht »allen« Brunnen, sondern »allen« Menschen zuschreibt. Entsprechend wird dann in der zweiten Strophe von der Rede der Menschen gesprochen. Überraschend wird aber in der dritten Strophe das Wissen doch dem Brunnen zugeordnet. In diesem Hin und Her wird der Begriff der Ursache als solcher einer Bewegung der Verundeutlichung unterzogen. Die Ursache des Wissens wird unklar: Liegt sie in der Tiefe des Brunnens oder liegt sie in der Tiefe der Rede der Menschen oder kommt sie in dem Moment zustande, in dem zwischen Brunnen und Mensch ein Verhältnis etabliert wird? Das Gedicht antwortet darauf nicht, sondern überführt ab der

vierten Strophe die Frage nach der Ursache des Wissens in eine Serie von metonymischen Weitergaben des Wissens. Das Ergebnis, welches das Gedicht ganz am Ende behauptet, ist de facto keines, weil es die Frage wieder an den Anfang zurückgibt. Somit wird die Frage nach der Ursache an eine Serie weitergegeben, diese Serie aber geht kreisförmig wieder zur Anfangsfrage zurück, entpuppt sich also als metonymisch expandierte Metaphorik. So bricht die Unterscheidung zwischen Metonymie und Metapher in sich selbst zusammen, weil der Terminus des Grundes (V. 5) in einem sehr präzisen Sinne unklar bleibt. Ist hier Ursache gemeint oder einfach nur der Grund des Brunnens? Was ist hier eigentliche und was übertragene Rede? Und welche Rolle spielt das Irresein des Mannes hinsichtlich der Verfaßtheit des Grundes?

Man muß das Gedicht als Meta-Literatur lesen. Es unterscheidet die »tiefe Kunde« von »unsern Worten«, rechnet also mit der Möglichkeit eines Wissens, das nicht Verbalsprache ist. So changieren die verschiedensten Sprachbegriffe, eigentliche und uneigentliche Sprache, prosaische und lyrische Bedeutung, Wortsprache und translinguale Sprachlichkeit überhaupt. In diesem Strudel der sprachphilosophischen Positionen verschwindet nicht nur die temporale Ordnung, die eine Vorgeschichte erst ermöglichen würde, sondern auch die begriffliche Ordnung, die einer Vorgeschichte die Kraft einer Kausalität zuzuschreiben in der Lage wäre. Genau aber dieser Begriff der Kausalität oder der Ursache wird in dem Text mit dem Grund konfrontiert, den man wohl keinesfalls allein im Sinne einer logischen Ursache wird lesen dürfen.

»Weltgeheimnis« arbeitet hier erneut mit Textverfahren gegen die kulturphilosophische Diagnose der Epigonalität. Das Gedicht dekonstruiert den Grund und also die Gründe und Kausalitäten; es verstrickt die Argumentationsleistung der Vorgeschichte in ein Spiel des paradoxen Entzugs und der systematischen Mehrdeutigkeit. Die selbsthervorgerufene Logik der Vorgeschichte wird nur um den Preis des Verlusts ihrer narrative Ordnung und ihrer Begründungsfunktion dieser Lyrik eingeschrieben. Genau dies ist: lyrische Poetik der Vorgeschichte.

III

Die Szene der Instruktion und ihre Unterwanderung durch Vorgeschichten

In dem »Gespräch über Gedichte« findet sich die folgende Passage: »Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. [...] Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.«²⁶ Nur eine genaue Lektüre entdeckt die irritierende Verschiebung, die Hofmannsthal vornimmt und die gleichwohl die Basis für seinen Begriff des Metaphorischen bildet. Die Formulierung »Das Wort ist solch eine Metapher« verschiebt die Metapher grundsätzlich auf einen gegenüber der Sprache größeren und umfassenden Bereich hin, in dem die Metaphorik der eigentlichen lingualen Sprache nur ein Beispiel für die Metaphorik überhaupt ist. Man kommt nicht umhin, den Satz so zu lesen, daß es offenkundig Metaphern gibt, die keine Worte sind, so daß das gemeinte Wort nur eine von vielen Konkretisierungsformen jener umfassenderen Metaphorik ist. Metapher und Übertragung werden als etwas verstanden, das über die artikulierte Sprache hinausreicht und einen grundsätzlichen Tauschverkehr von Ich und Welt adressiert, jenes etwas, das »sich in uns mit anderem« begegnet. Die Tauschartikel sind nicht primär Sprache oder Worte. Sie können es zwar sein, aber der Vorgang des Metaphorischen scheint bei Hofmannsthal auf einer Ebene verankert zu sein, die der artikultierten und erscheinenden menschlichen Sprache vorausliegt. Der Fortgang des Textes läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, denn als Poesie wird im folgenden bezeichnet, was in der »ganzen ungeheueren unerschöpflichen Natur«²⁷ wohnt und in Ariels Hauch zueinander und miteinander in Relation gesetzt wird. Hofmannsthal denkt eine Metaphorik des Dinglichen, eine Übertragungstätigkeit auf der Ebene der Realia. Die sprachliche Metaphorik ist dabei nicht ausgeschlossen, aber sie ist nicht das Zentrum, von dem her die Theoriebildung ihren Ausgang nimmt.

Sucht man nach den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen dieser ungewöhnlichen Denkoperation, so wird man Herders Sprachphiloso-

²⁶ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76.

²⁷ Ebd.

phie namhaft machen können, welche durch die Vermittlung von Gustav Gerbers Buch »Die Sprache als Kunst«²⁸ Eingang in Nietzsches berühmte Formulierungen zur Metaphorik gefunden hat. Wenn Nietzsche die Übertragung des Nervenreizes in ein Bild als Metapher bezeichnet und erst in einem zweiten metaphorischen Prozeß, der die Übertragung des Bildes in einen Laut vollzieht, bei der sprachlichen Artikulation ankommt,²⁹ dann ist offenkundig eine Metaphorik vor der Sprache unterstellt. Herder hatte in diesem Sinne seine Sprachphilosophie in der Übersetzungstätigkeit beginnen lassen, die die fünf Sinne untereinander unterhalten, lange bevor die Sprache aus dieser logoshaften Schematisierung als explizites Wort hervorgeht.³⁰ Das Konzept einer Physiologie, die weit vor dem Erscheinen des artikulierten Sprechakts sprachförmig verfährt und Übertragungen vollzieht, gehört zu den basalen Hintergrundmodellen des 19. Jahrhunderts.³¹ Hugo von Hofmannsthal übernimmt

²⁸ Vgl. Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*. Berlin 1885, 2 Bde. [Nachdruck Elibron Classic Series, Printed by Amazon, Leipzig]. Die Genese der Sprache aus der Übersetzung des lautlichen Reizes in ein inneres Bild und dessen Übersetzung in die lautverwendende Sprache behandelt Gerber im ersten Band auf den Seiten 141–162; der in diesem Zusammenhang wichtige Herder-Bezug findet sich auf S. 155.

²⁹ Zur Erinnerung: »Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue« (Friedrich Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 2. Aufl. München 1988, I, S. 879).

³⁰ Herderzitate für die These einer der artikulierten Sprache vorangehenden Metaphorizität ließen sich aus der »Sprachursprungsschrift« und dem »Vierten Kritischen Wäldchen« anführen, hier sei eine Stelle aus Herders wichtigem Aufsatz »Über Bild, Dichtung und Fabel« (1787) gegeben: »Hierauf ergibt sich, daß unsre Seele, so wie unsre Sprache, beständig allegorisiere. Indem sie nämlich Gegenstände als Bilder sieht oder vielmehr nach Regeln, die ihr eingepreßt sind, solche in Gedankenbilder verwandelt; was tut sie anders, als übersetzen, als metaschematisieren? Und wenn sie diese Gedankenbilder, die bloß ihr Werk sind, jetzt durch Worte, durch Zeichen fürs Gehör sich aufzuhellen und ändern auszudrücken strebet; was tut sie abermals anders, als übersetzen, als alläosieren? Der Gegenstand hat mit dem Bilde, das Bild mit dem Gedanken, der Gedanke mit dem Ausdruck, das Gesicht mit dem Namen so wenig gemein, daß sie gleichsam nur durch unsre Wahrnehmung, durch die Empfindung eines viel-organisierten Geschöpfs, das durch mehrere Sinne Mehreres auf Einmal empfindet, an einander grenzen« (Johann Gottfried Herder, *Werke*. Hg. von Martin Bollacher u.a. Frankfurt a.M. 1985ff., Bd. 4, S. 634f.).

³¹ Über die Gründe dieser Konjunktur einer sinnesphysiologischen Metaphorizität läßt sich nur spekulieren. Es mag der sensualistische Zug der Herderschen und der völkerrkundliche Zug der Humboldtschen Sprachphilosophie gewesen sein, die im 19. Jahrhundert sowohl empiristisch und sinnesphysiologisch als auch in der neu entstehenden »Völkerkunde« reinterpretiert wurden. Hier wurde es möglich, die Genese der Sprachentwicklung auf die ethnologisch recherchierbare Stammesgeschichte zu projizieren. Die entstehenden Theorien der magischen und animistischen Menschheitsphasen arbeiten mit Übertragungstheoremen, wie man etwa bei Edward B. Tylor (*Die Anfänge der Kultur*. Leipzig 1873, 2 Bde., [Nachdruck

diese grundsätzliche Konstellation, aber er denkt sie im »Gespräch über Gedichte« zugleich charakteristisch weiter. Der physiologischen Vorgeschichte der Metapher stellt er korrespondierend eine ontologische Vorgeschichte zur Seite: In der Natur selbst gibt es den Austausch der Dinge im allgemeinen sie verbindenden pneumatischen Hauch, in deutlicher Entsprechung zur physiologischen Vorgeschichte, in der die Metapher schon im protosprachlichen Wahrnehmungsapparat mit im Spiel ist, quasi als anthropologische Entsprechung zum metaphorischen Zusammenhang der Dinge in der Welt.

Es sind, wie unschwer zu sehen ist, erneut Vorgeschichten im Spiel. Die Metapher, die wir in der Regel erst mit der Sprache auftreten lassen wollen, wird als Voraussetzung der Sprache in ihrem Vorfeld verankert, sowohl auf der Seite des Subjekts (Physiologie) als auch auf der Seite der gegenständlichen Welt (der die Dinge verbindende pneumatische Hauch). Mit Walter Benjamin zu sprechen, könnte man mit der Differenz der menschlichen Sprache zu Sprachlichkeit überhaupt arbeiten.³² Hofmannsthal fundiert die sprachliche Metaphorik in der Logoshaftigkeit der Welt, in ihrem mantischen Charakter,³³ in der Responsivität³⁴ zwischen einem den physiologischen Registern solidarisch entgegenkommenden Sinn.³⁵

Es ist mit einem solchen Konzept zugleich eine grundsätzliche synästhetische Implikation gegeben. Wenn die Sprache in einem Übersetzungsprozeß der Sinnlichkeit fundiert wird, dann sind eben deshalb die einzelnen Sinne nicht grundsätzlich getrennt, sondern aus ihrer gegenseitigen metaphorischen Vermitteltheit heraus zu denken. Man kann dies unmittelbar im »Gespräch über Gedichte« manifest machen, wenn einer der Sprecher, Clemens, einen Vers Georges zitiert und, anstatt über seine

2006]) sehen kann: In seinen Überlegungen zu Gefühlssprache und nachahmender Sprache (vgl. ebd., Bd. 1, S. 160ff.) werden der Sprache Übertragungsformen von Gebärden und Ausdrucksbewegungen vorgelagert. Noch der von Hofmannsthal rezensierte Alfred Biese (Die Philosophie des Metaphorischen: In Grundlinien dargestellt. Hamburg/Leipzig 1893 [Nachdruck 2011]) fundiert die metaphorischen Übertragungen in den Semiosen der Urvölker (vgl. ebd., S. 10) und infolge der onto-phylogenetischen Parallele in der kindlichen Phantasie (vgl. ebd., S. 17ff.), bevor er zur rhetorischen Formalisierung der Metapher fortschreitet.

³² Vgl. Walter Benjamin, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Ders., Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1980, Bd. II.1, S. 140–157.

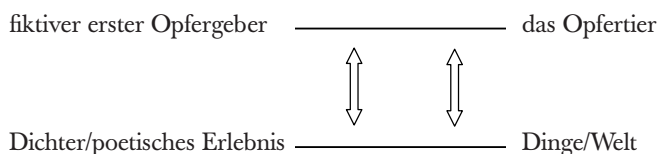
³³ Vgl. Wolfram Hogrebe, Metaphysik und Mantik. Frankfurt a.M. 1992.

³⁴ Vgl. Bernhard Waldenfels, Antwortregister. Frankfurt a.M. 2007.

³⁵ Vgl. Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M. 1990.

Lektüre zu sprechen, visuell reagiert: »Ich sehe eine Landschaft«.³⁶ Lesen heißt hier ohne jede weitere Vermittlung: sehen. Die Vermittlungen, die diese Übertragung ermöglichen, liegen in der Vorgeschichte, im synästhetischen metaphorischen Prozeß der Sinnlichkeit.³⁷

Diese Beschreibung macht deutlich, daß eine ontologische Theorie des Metaphorischen vorliegt. Hofmannsthal versucht sich an einer Ontologie des Poetischen im weitesten Sinne. So ist auch der Name »Poesie« durchaus nicht nur die Bezeichnung für das Dichtwerk, sondern auch der Name für eine Wahrnehmungsform,³⁸ entsprechend der Art und Weise, die sich für die Benutzung des Wortes »Prosa« etabliert hat, nämlich nicht nur eine Textform, sondern ein Verhältnis zur Welt zu meinen. Es ist diese in Hofmannsthals schwierigem Text versteckte Theorie-Vorgeschichte, die überhaupt erst die Kerndefinition des Übertragungsgeschehens lesbar macht. Denn seltsamerweise ist die zentrale Definition der Metapher zunächst vollkommen formalistisch, indem sie die Figur einer Proportionalitätsanalogie nachzeichnet.³⁹ In der Deutung der Szene des Opferrituals formuliert Clemens konzis: »CLEMENS. Er starb in dem Tier. Und wir lösen uns auf in den Symbolen. So meinst du es?«⁴⁰ Schings hat hier die genaue Proportionalitätsanalogie entdeckt, die wiederholt und präzisiert sei:



³⁶ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 75.

³⁷ Rudolf Helmstetter hat in einem intensiven Aufsatz eine medientheoretische, auf der Unterscheidung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit basierende Deutung der für Hofmannsthal typischen Präsentifizierungseffekte der Lektüre vorgelegt. Diese Argumentation sei hier ergänzt durch den Hinweis auf eine physiologisch fundierte Theorie der Synästhesie. Vgl. Rudolf Helmstetter, Entwendet. Hofmannsthals Chandos-»Brief«, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise. In: DVJS 77/2003, H. 3, S. 446–480.

³⁸ Nicht nur im »Gespräch über Gedichte« fungiert »Poesie« als Name für einen Weltzustand, zu dem die Dichtung sich eher aufnehmend, einstimmend und medial verhält. Auch im »Chandos-Brief« läßt sich die Beschreibung der Mystik als extendierte Poesie verstehen.

³⁹ Dies ist deutlich erkannt und formuliert in dem Aufsatz von Hans-Jürgen Schings, Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«. In: HJb 11/2003, S. 311–339, bes. S. 314.

⁴⁰ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 81.

Während der im Text imaginierte Opfergeber eine reale Verschmelzung mit dem Opfertier erfährt,⁴¹ geht der Dichter nur analogisch in den Dingen auf, wobei er, wie ausgeführt, strukturell von der Konkordanz zwischen physiologischer und ontologischer Metaphorik unterstützt wird. Es liegen also zwei Symbolerfahrungen vor, eine reale und eine von einer Ontologie unterstützte. Diese beiden Symbolerfahrungen werden nun parallelisiert. Die Proportionalitätsanalogie entsteht nicht durch den simplen Fehlschluß, daß etwa der Opfergeber dem Dichter und das Opfertier den Dingen analog seien. Vielmehr wird nicht die Analogie der einzelnen Relata, sondern die der beiden Relationen behauptet. Weil es eine reale Identifikation im Opferritual gibt, respondiert eine analoge und ontologiefundierte symbolische Identifikation. Oder andersherum: Weil unsere Physiologie der Metaphorik der Welt konkordant geht, können wir überhaupt erst eine Erfahrungsmöglichkeit imaginativ mobilisieren, in der eine diese Konkordanz stärkende Identität behauptet wird.

Das Argument, das Hofmannsthal hier formuliert, ist von einiger Komplexität. Man wird sich zu Recht fragen können, ob diese spekulative Verbindung von Wahrnehmungstheorie, Ontologie und ekstatischer Identifikation theoretisch und konzeptionell haltbar ist. Wollte man die Problemerkörterung auf einen Punkt engführen, dann wäre es derjenige, der nach dem Status der Analogie fragt: Handelt es sich hier um die Behauptung einer Strukturisomorphie oder um eine *analogia entis*? Man sieht, daß diese Alternative letztlich die ganze Fragestellung erneut aufwirft, während der Text dazu weder argumentativ noch performativ eine Antwort gibt. Sabine Schneider hat in einem instruktiven Aufsatz⁴² bei Hofmannsthal zwei Bildkonzepte aufgedeckt, einerseits das Konzept des Spiegels, andererseits das Konzept der Präsenzmagie. Diese beiden Bildkonzepte formulieren auf andere Weise die hier verhandelte Fragestellung: Geht es um eine nur symbolische Verweisfunktion des Bildes (Spiegel) oder um eine reale Partizipation (Magie)? Vielleicht soll man auf diese Frage, die die Theorie in ihrer Rekonstruktion aufwerfen muß, keine Antwort geben, die bestrebt sein wollte, die poetische Praxis zu

⁴¹ »[...] einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut [...] 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« (ebd., S. 80f.).

⁴² Sabine Schneider, Poetik der Illumination. Hugo von Hofmannsthals Bildreflexion im »Gespräch über Gedichte«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 71/2008, S. 389–404.

informieren. Vielmehr spielt Hofmannsthal die energetische Ladung dieser Problemstellung in ein neues Thema ein, um genau zu sein: in eine erneute Vorgeschichte.

Das »Gespräch über Gedichte« beginnt mit einer Huldigung Georges, aber es endet mit Goethe. Zu lesen ist hier eine weitere Variante der Epigonalität, eine Variante, die so seltsam ist, daß sie selbst im Theorieaufgebot von Harold Bloom keine Formulierung gefunden hat. Die These lautet, daß Hofmannsthals Poetik des Metaphorischen den Kult Stefan Georges durch einen Gegenzauber, nämlich durch eine Goethe-Lektüre, austreibt, also gegenüber dem in jeder Hinsicht ambivalenten Angebot, sich an die Spitze der europäischen Avantgarde zu setzen, die Option wählt, ein Epigone sein zu wollen, ein Nachfolger Goethes.

1903, als das »Gespräch über Gedichte« formuliert wurde und sich Hofmannsthal darin auf Georges »Jahr der Seele« von 1897 bezieht, hat dieser schon den »Teppich des Lebens« vorgelegt und also das Erscheinen des Engels und die dazu in Relation gesetzte priesterliche Hermeneutik des Dichters formuliert. »Da trat ein nackter engel durch die pforten«;⁴³ Dieser Vers im ersten Gedicht des Vorspiels zum »Teppich des Lebens« kündigt im Werk Georges eine Wende an. Es wird ein hermeneutisches System etabliert, in dem der Dichter Exeget einer numinosen Instanz ist und in dem die Gemeinde wiederum von der Exegese abhängig wird. Es handelt sich um die erste Andeutung von Georges Metaphysik in dem programmatischen Zusammenhang eines ausformulierten lyrischen Zyklus. Hofmannsthal ignoriert den »Teppich des Lebens« und geht zu dem sechs Jahre älteren Gedichtband zurück.⁴⁴

⁴³ Stefan George, Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 5. Stuttgart 1984, S. 10.

⁴⁴ Die genaue Chronologie gerade des ersten Engelgedichts aus dem »Teppich« reicht allerdings in den Werkzusammenhang von »Das Jahr der Seele« zurück. Als Einzelblatt von Georges Hand und mit der Überschrift »Der Besuch« liegt das Gedicht, mutmaßlich aus dem Jahr 1895, im Nachlaß von Wolfskehl vor. In den »Blättern für die Kunst« erscheint es 1896, erneut mit der Überschrift »Der Besuch«, im Zusammenhang mit Gedichten aus dem »Jahr der Seele«, wobei die Anordnung deutlich macht, »daß George auch damals schon das Gedicht als nicht dem JAHR DER SEELE zugehörig ansah« (ebd., Bd. 5, S. 101). Die Erstausgabe des »Teppich des Lebens« erschien 1899/1900 in einer limitierten Vorzugsausgabe, die erste öffentliche Ausgabe im Verlag Bondi 1901. Hofmannsthal konnte also die sich andeutende neue Konzeption schon in der Phase des »Jahrs der Seele« wahrnehmen. Gleichwohl markiert George selbst den Paradigmenwechsel, der mit dem »Teppich des Lebens« vonstatten geht, so daß das Verschweigen des neuen Zyklus und der Rückgriff auf das »Jahr der Seele« 1903 im »Gespräch über Gedichte« eine klare politische Position implizieren.

Jeder Beschäftigung mit George und Hofmannsthal muß auffallen, daß das »Gespräch über Gedichte« auf demselben Feld wie Georges »Teppich des Lebens« argumentiert, jedoch die radikal andere Option wählt. Wo George eine numinose Erscheinung nur durch die Vermittlung eines priesterlichen Exegeten einer Kultgemeinde zuteil werden läßt, versucht Hofmannsthal über seine ontologisch fundierten Analogieverhältnisse eine direkte Partizipation zu denken. Beide Konzepte verhalten sich zueinander wie der Katholizismus zum Protestantismus – wenn man ironisch genug in der Auseinandersetzung zweier Katholiken die Opposition so benennen darf. Daß Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte« mit Goethes »Divan«-Gedicht »Selige Sehnsucht« endet, liest sich als direkter Widerruf zu jenem *status quo*, der 1903 Georges Position beschreibt. Ein »stirb und werde« kann den Kreismitgliedern nicht aus eigener Kraft zuteil werden, sie sind vom Vermittlungssystem der Engelserscheinung und seiner Exegese abhängig und von den Hierarchien, in denen diese Mitteilungen weitergegeben und kultisch institutionalisiert werden.

Die untergründig polemische Korrespondenz just des das »Gespräch« eröffnenden Park-Gedichts aus dem »Jahr der Seele« mit Goethes »Seliger Sehnsucht« läßt sich genau in dem erörterten Sinne aus den Texten ablesen. Achtet man auf die Abfolge der Verben in Georges »Komm in den totesagten Park und schau«, ⁴⁵ dann entsteht ein Handlungsschema, welches einen latenten Bezug zur eucharistischen Szene ⁴⁶ offenbart: komm – schau – nimm – küsse – vergiß nicht. Schon vor dem Erscheinen des Engels denkt George die Gegenständlichkeiten seiner Gedichte in den Verlaufsformen des katholischen Rituals. Hofmannsthals Anrufung von Goethes »Seliger Sehnsucht« setzt aber dem Ritualcharakter eine individuell zu vollziehende Transformationserfahrung entgegen. Damit wird der verschwiegene »Teppich des Lebens« doch zum Gegenstand der Auseinandersetzung.

Man kann seit jenem Winter 1891/92, in dem sich George dem jüngeren Hofmannsthal aufdrängte, sehr viele Texte von Hofmannsthal als Reaktion auf die verstörende Präsenz Stefan Georges lesen, so als wäre

⁴⁵ Hofmannsthal druckt Georges Gedicht unter Mißachtung der Kleinschreibung ab, nicht nur bei »park« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74). Schon hier könnte man eine subtile, aber tiefgehende Opposition gegen die forcierte Geste Georges vermuten, welche Hofmannsthals musikalischer Sprachidee so sehr widerspricht.

⁴⁶ Vgl. diese Interpretation bei Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen 1997, S. 230.

dessen Erscheinung eine Art Urszene, die für die nachfolgende Dichtung Hofmannsthals die Vorgeschichte bildet. Das »Gespräch über Gedichte« ist in diesem geisterhaften Kampf ein zentrales Dokument. Hofmannsthal inauguriert gegen George eine andere Vorgeschichte, indem er physiologisch die Vorgeschichte der Metapher vor der Sprache, ontologisch die Vorgeschichte der sprachförmig eingerichteten Welt vor ihrer Erkennbarkeit und geschichtsphilosophisch die Vorgeschichte der Analogie in der ekstatischen Identifikation behauptet. Mit diesen Vorgeschichten bewaffnet, treibt er seine eigene poetische Traumatisierung durch die Person Stefan Georges aus, indem er eine weitere Vorgeschichte in Position bringt: Lieber ein Epigone Goethes sein, als ein Parteigänger Georges. Aber diese Epigonalität wird durch die genannten Vorgeschichten sehr tief begründet. Man kann vielleicht formulieren, daß Hofmannsthal mit seinen Vorgeschichten zur Metaphorik zwar zum Goethe-Epigonen wird, aber diese Wahl als die substantiellere gegenüber der in George repräsentierten Moderne wertet. So entsteht hier die hochparadoxe Situation, daß eine bewußt eingenommene Epigonalität die Avantgarde quasi im Rückwärtsgang zu überholen ansetzt.

Man wird wohl eine zu kurzschlüssige Bezugnahme auf Stefan George im »Gespräch über Gedichte« zurückweisen müssen: Jeder Versuch, in der blutigen Opferhandlung eine Parodie auf die Kulte des George-Kreises zu entziffern, führt in die Irre. Aber es scheint nachdenkenswert zu sein, die sehr komplexe energetische Konstellation zweier Bildkonzepte (Spiegel *versus* Magie), zweier Analogieformen (Isomorphie *versus analogia entis*), zweier Identitätsweisen (reales Identischwerden im Opfer *versus* symbolische Identifikation) aus dem Versuch heraus zu rekonstruieren, die verschiedenen Vorgeschichten zueinander so zu justieren, daß sie ihre Energien gegen diejenige Vorgeschichte einbringen, die mit dem Namen Georges verbunden ist und Hofmannsthals Szene der Instruktion bildet.

Harold Bloom,⁴⁷ dessen Überlegungen die vorliegende Deutung grundieren, entwickelt die These, daß jeder starke Dichter eine initiale Identifikation mit einem Vorgänger vornimmt (eine Vorgeschichte), um aus dieser Mimikry zentrale mimetische Impulse zu beziehen. Diese Identifikation, die in der Maske eines anderen vonstatten geht, muß aber

⁴⁷ Vgl. Bloom, Einfluss-Angst (wie Anm. 24), S. 57ff.

revoziert werden, wenn ein Dichter nicht einfach nur der Ephebe eines Meisters bleiben will. Er versucht, um sich zu befreien, seinen adoptierten Vater zu töten, indem er ihm einen fingierten, aber als wesentlich deklarierten Fehler unterschiebt. Aus diesem Modell entwickelt Bloom eine Landkarte der Fehllektüren, der notwendigen Mißverständnisse und Ungerechtigkeiten.

Die Szene der Instruktion folgt dabei einem hochkomplexen Ablaufschema, das sich in sechs Schritten darstellen läßt, sich gegen Derridas Schriftbegriff wendet und der Freudschen Verdrängung eine Urverdrängung zu geben versucht. In der ersten Phase⁴⁸ wird der junge Dichter mit seiner Lektüre identisch, es findet eine Angleichung statt, wie die des Kindes in bezug auf die Eltern. Gemeint ist hier die erste, noch vollkommen kontextlose Lektüre des Jugendlichen, der das dichterische Wort gleichsam wie eine mündliche Mitteilung unmittelbar auf sich bezieht und noch keine Ahnung davon hat, daß jeder Gedanke Teil eines Netzes von Zitaten und Intertexten ist. Der Text fällt in die Psyche wie eine mündliche Rede. Gelesen wird ohne jeden professionellen Kontext, die ersten literarisch formierten Sätze bilden eine Initialkontraktion:⁴⁹ Der junge Leser liest das Wort des Dichters, als spräche dieser direkt zu ihm. In der zweiten Phase⁵⁰ folgt ein bewußtes Ähnlichwerdenwollen, die Etablierung einer rituellen Position, das Einnehmen einer Geste. Es folgt ein Sprechen, das sich in der Sprache des bewunderten Vorbildes artikuliert. In der dritten Phase⁵¹ findet eine individuelle Inspiration statt: Der Ephebe individualisiert sich, die Muse spricht ihn speziell an. Die vierte Phase⁵² besteht in der Hervorbringung eines individuellen Wortes, einer sprachlichen Geste, die nicht mehr der anfänglichen Identifikation geschuldet ist. In der fünften Phase⁵³ muss die Ausgangsdichtung, die noch

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 72: Bloom, der hier die Piagetschen Begriffe »Akkommodation« und »Assimilation« mit Freud kreuzt, spricht von einer Wahl-Liebe, also einer Übereinkunft, in der der Initiant zu einer Liebe erwählt wird, selbst aber infolge der Initialkontraktion auch einen Liebesgegenstand wählen kann.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 75: »Der psychische Ort eines gesteigerten Bewußtseins, eines besonders intensiven Gefordert-Seins, der zugleich die Bühne für die Szene der Instruktion ist, ist notwendig ein Platz, den der Neue Dichter sich selbst dafür freigemacht hat – durch eine Initialkontraktion oder einen Initialrückzug, die alle weiteren Selbst-Beschränkungen und alle restituierenden Modi der Selbst-Repräsentation erst ermöglichen.«

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 72f.: Übereinkunfts-Liebe.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 73.

⁵² Vgl. ebd., S. 74.

⁵³ Vgl. ebd.

ganz von der mündlichen Assimilation eingenommen war, uminterpretiert werden, um mit dem neuen Wort kompatibel zu sein. Die sechste Phase schließlich ist die des Revisionismus.⁵⁴ Der Dichter spürt, daß sein individuelles Wort nicht neben oder hinter dem Wort der anfänglichen Identifikation bestehen kann, sondern sich gegen diese Identifikation durchsetzen muß. Die Adoption eines poetischen Vaters muß revidiert werden durch das Namhaftmachen eines wesentlichen Fehlers, da erst das Fehllesen den Platz freiräumt, um dem Epheben die Möglichkeit zu geben, selbst ein Meister zu werden. Fehllesen ist in Blooms offenkundig ödipalem und aus männlicher Genderperspektive gedachtem Modell also ein notwendiger Akt – ein Akt, der sich in einem Gefüge von Tropen und Verschiebungen versteckt, damit dem starken Dichter die unausweichliche Ungerechtigkeit verborgen bleibt und gleichwohl ein Weg an der anfänglichen Identifikation vorbei möglich ist.

Hofmannsthals Urszene der Instruktion entspricht auf geradezu dämonisch konkrete Art dem Theorem Blooms. Der starke Dichter trat Hofmannsthal nicht in einer zur Mündlichkeit reanimierten Lektüre entgegen, sondern tatsächlich. Die Szene, in der George den Ort der öffentlichen Rede, das Kaffeehaus, betritt und Hofmannsthal anspricht,⁵⁵ ist die Szene einer realen Mündlichkeit, die zudem den sozialen Raum der umgebenden gesellschaftlichen Mündlichkeit negiert. Das Drama des Briefwechsels in diesen Wintertagen 1891/92⁵⁶ hat im Hintergrund immer das Problem der Ausschaltung jener Sphäre der Mündlichkeit, die für Hofmannsthals Gesellschaftsform unabdingbar gelten muß. So ist Hofmannsthal von einem Moment zum anderen von einem jugendlichen Stimmungslyriker in den Kernkonflikt der poetischen Instruktion versetzt worden. Er reagiert in der poetischen Entwicklung der 1890er Schritt für Schritt mit dem Aufbau einer Topographie von Vorgeschichten, die allesamt den initialen An-»Spruch« Georges zu unterwandern versuchen.

Daß Hofmannsthal lieber ein Goethe-Epigone sein will und weder Georges Parteigänger noch Georges expliziter Gegner, mag man ver-

⁵⁴ Vgl. ebd.: »Die sechste und letzte Phase unserer Urszene ist der eigentliche Revisionismus, die Neuschöpfung der Ursprünge oder zumindest der Versuch einer solchen [...]«.

⁵⁵ Vgl. dazu Thomas Karlauf, *George und Hofmannsthal*. In: *Sinn und Form* 59/2007, H. 1, S. 75–89.

⁵⁶ Vgl. BW George (1953), S. 1–17.

sucht sein, zunächst im Sinne von Bloom als eine schwache Geste zu lesen, als das Zurückschrecken des Epheben vor der Macht des Meisters. Aber einem genauen Blick zeigt sich, daß jener Goethe-Bezug von Hofmannsthal so tief gelegt wird, daß mit den physiologischen, ontologischen und geschichtsphilosophischen Vorgeschichten der eigenen George-Geschichte substantiellere Vorgeschichten vorangestellt werden (lauter Vorgeschichten vor der Vorgeschichte). Hofmannsthals Konzept reicht tiefer, er gräbt in einer Erde, die Georges rituellen und engen Katholizismus vermeiden muß, um die eigene offenere Katholizität aufrechterhalten zu können. Um es ganz präzise zu formulieren, müßte man also eigentlich sagen: »Goethe« ist das durch Vorgeschichten tiefer gelegte *tertium datur* zu der Paradoxie, daß Hofmannsthal weder »nicht George« noch »doch George« folgen will. Es geht um eine energetische Konstellation, bei der man auf der Letztstufe die Namen (»Goethe«, »George«) wird fallenlassen können.

IV

»Idylle«: Das Flüssigbleiben des *meta-phorein*

Die gestellte Frage, ob es sich bei der Proportionalitätsanalogie des »Gesprächs über Gedichte« um eine oder um eine Isomorphie handelt, läßt sich metaphortheoretisch auch als Frage nach dem Status des reformulieren: Ist das ontologisierbar, also auch als eigene Position im metaphorischen Prozeß lesbar? Ist es nur eine kurze aufscheinende Möglichkeit, also temporal-transitorischer Natur, ohne je fixierbar zu sein? Ist es ein semantisches Übergangsphänomen, das seine Kraft von den beiden Relata der Metapher borgt? George versucht – zumindest auf der Ebene der Kreispolitik⁵⁷ –, den poetischen Prozeß kultisch zu stabilisieren, das *tertium* gleichsam eucharistisch zu sichern. Aber Hofmannsthal setzt dem eine komplexe zeitliche Prozeßlogik des Poetischen entgegen: eine auf der Ebene der poetologischen Konzepte formierte Gegenwehr gegen George.

⁵⁷ Eine George gerecht werdende Deutung kann an dieser Stelle nicht entwickelt werden. Es mag der Hinweis genügen, daß man bei George eine politische Organisation der Textprozesse von einer esoterischen Poetik unterscheiden kann. Hinweise dazu finden sich in Simon, Bildlichkeit des lyrischen Textes (wie Anm. 2), S. 211f., 227–230, 237f. und 295.

Es gibt einen Text Hofmannsthals, in dem die skizzierte Metapherntheorie als poetischer Prozeß dargestellt wird. 1893, zehn Jahre vor dem »Gespräch über Gedichte«, schreibt Hofmannsthal seine »Idylle«, in der sich, so die These, eine Variante der Opferszene findet, die er später im »Gespräch über Gedichte« theoretisieren wird.⁵⁸

In der »Idylle« taucht eine personale Konstellation auf, die nur auf den ersten Blick traditionell zu sein scheint: Ehefrau und Schmied führen ein Gespräch, das oberflächensemantisch dasjenige, was den Göttern zukommt, von demjenigen, was den Menschen ziemt, unterscheidet. Diese Differenz wird in eine Reihe weiterer analoger Differenzen überführt. So stehen die Weltoffenheit und die Entgrenzung im Gegensatz zur Sorge um den Oikos. Entsprechend wird Kulturstiftung einerseits als ekstatisch-ausgreifende Welterfahrung, andererseits als Einfriedung eines gepflegten Bezirks verstanden, die Erfahrung der Ferne tritt in die Opposition zur Vertiefung des Eigenen. Aber schon diese Oppositionen sind offenkundig dekonstruiert, da hier der Mann die hausfrauliche Sorge für den Haushalt repräsentiert, während die Frau männlich die Welt erobern will. Diese in sich verquere Opposition bleibt zunächst oberflächlich, weil beider Rede realistisch ist. Die Frau bezieht ihre Sehnsucht aus der Kunst, der Mann sein Sein aus dem Handwerk – beides sind im Text dinglich vorhandene Realitäten. Aber genau betrachtet, reichen die Begründungen tiefer. Denn die Frau verlebendigt die Malereien über das Malbare hinaus,⁵⁹ sie sieht im Gemalten das »Leben«,⁶⁰ das reale Versprechen. Seine Begründung hingegen findet den »Sinn des Seins« mit Bachofen in den mütterlichen Gründen, also auch im »Leben«.⁶¹ So zeigt sich, daß sich die Oppositionen am Ende im selben Grund treffen, die Eheleute sind Ekstatiker des Lebens, sie eine Ekstatikerin der Ferne und der Entgrenzung, er ein Ekstatiker der Tiefe und der Gebundenheit an den Ort.

⁵⁸ Die Idylle wurde verschiedentlich interpretiert, meist unter der Prämisse, den Gemäldenvorlagen Arnold Böcklins nachspüren zu wollen. Vgl. Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 181; Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br. 2000, S. 122–128.

⁵⁹ Vgl. SW III Dramen 1, S. 55.

⁶⁰ Ebd., S. 56.

⁶¹ Ebd.

Wenn man diese Gemeinsamkeit stärker einschätzt als den artikulierten Dissens, dann ist der tödliche Speerwurf des Ehemanns gegen den ersten Anschein des Textes als ein letzter Liebesakt zu lesen. Der Schmied ermöglicht seiner Frau die Gegenwart der Ekstase. Hätte sie der Zentaur über den Fluß hinübergetragen, so wäre ihr ein animalisches Leben beschieden gewesen. Der Speerwurf trifft die Ekstatikerin der Ferne just in dem Moment der Überschreitung und verhindert so jenes Ankommen, welches der Ekstase eine nur prosaische Desillusionierung bereitet hätte. Es ist diese »tiefe« Erkenntnis, die dem Schmied zukommt und die ihn befähigt, der Ehefrau mit dem Todesmoment die Irreversibilität der Überschreitung zu sichern. Die Idylle stellt somit den Moment der Überschreitung auf Dauer, indem die Dauer als Tod interpretiert wird.

Man kann diese Szene des im Todesmoment unterbrochenen Überschreitens als Metapherntheorie lesen. Die Frau wird wortwörtlich übertragen – über den Fluß, in den Tod –, ihre Über-Tradung geschieht auf dem Rücken des mythischen Doppelwesens. In der Mitte des Flusses und sitzend auf der Mitte des Doppelwesens, dort also, wo sich das *tertium comparationis* der Metapher zu bilden hätte, wird die Übertragung sowohl angehalten als auch transformiert, so daß der Zentaur nur den Leichnam auf die andere Seite überführen kann. Poetologisch wird deutlich: Das *verbum proprium* läßt sich nicht hinübertragen und das *tertium comparationis* nicht in Realität übersetzen. Die Metapher ist kein stabiles Transportmittel. Es geht vielmehr um das Ereignismoment, in dem sich das *tertium* konstituiert. Dies ist der Moment, in dem der Speer die Frau penetriert, während sie in der Wiege der Metapher, inmitten des Flusses, reitet, geführt von dem mythischen Doppelwesen. Ihr Sterben ist eine Aussage über die flüchtige, die flüssige Ontologie der Metapher in ihrem eigentlichen Schmelzkern, dem *tertium*. So wird der Speerwurf zum finalen Liebesakt eines Ekstatikers, der um die Ekstase seiner Frau weiß. Zugleich ist aber der Text eine negative Theorie der Metapher: Sie entzieht ihre Ontologie. Das Sein der Metapher blitzt einmal auf, kann aber nicht stabilisiert werden. Schon die »Idylle« dementiert der Sache nach die Institutionalisierung der Übertragung und der Erfahrung der Transgression, lange bevor George seinen Kult inauguriert, aber in präziser Reaktion genau auf die Zumutung, die der zukünftige Meister dem Goethe-Leser in jenen Wintertagen 1891/92 angetragen hat.

Die vorgetragene Deutung unterläuft das Normalnarrativ für diesen Text, der sonst nur die mythische Bestrafung einer Hybris erzählen würde. Im Fluß findet das Opfer statt, von dem später im »Gespräch über Gedichte« die Rede ist. Die Identitätserfahrung ist nicht auf die andere Seite hinüberzubringen. Somit dementiert die »Idylle« de facto eine ontologische Theorie der Metapher. Die Frau erreicht die andere Seite nicht lebend, ihr Glück, die wahre Ekstase, ist der transitorische Moment der Opferhandlung, in dem sie auf dem Rücken des Zentauren sitzt und vom Speer durchbohrt wird, zugleich penetriert wie transformiert. Hofmannsthals »Idylle« wird hier zum Gegenteil einer solchen, sie wird zu einem grenzüberschreitenden Experiment, in dem eine anfängliche Genderirritation in eine noch verstörendere Affirmation der Gendercharakteristik mündet, um dies als Ekstase zu behaupten. Ist es nicht geboten, so zu lesen, wenn man die Opferszene des »Gesprächs über Gedichte« als Über-schreitung im Sinne von *meta-pherein* in ihrer ganzen Zumutung ausdeuten möchte?

So bestätigt der Text Hofmannsthals Metapherntheorie des »stirb und werde«: Ontologisch real ist hier einzig das Sterben, während die Übertragung einerseits überhaupt nur »im Fluß«, also transitorisch vollzogen werden kann, jedoch nicht über den metaphorischen Prozeß hinausreicht. Die »Idylle« bezieht, liest man sie als poetische Metapherntheorie im Sinne des »Gesprächs über Gedichte«, eine klare Position. Die Ontologie wird nur im Tode manifest, während das Bildkonzept des Spiegels den metaphorischen Prozeß nicht stabilisiert, sondern ihn immer nur in das temporale Jetzt eines jeweiligen Vollzugs stellen kann. Hofmannsthal votiert nicht für die Stabilisierung eines realen Opfergeschehens – das wäre wenig später die Position Georges –, sondern für den Spiegeleffekt einer temporären symbolischen Analogieerfahrung.

Das intensive Interesse, das der junge Hofmannsthal thematisch am Tod hat, zeugt *via negationis* von dieser Schlußfolgerung. In seinen lyrischen Dramen scheitert der Versuch, die Sinnkonzentration des Todesmoments aus diesem temporalen Rahmen loslösen zu können. Genauer: Die lyrischen Dramen handeln genau von der Paradoxie der Sinnemergenz im Todesmoment jenseits einer stabilisierenden Objektivierungsmöglichkeit für diesen Sinn.

Erneut sind also Vorgeschichten im Spiel. Das »Gespräch über Gedichte« zieht seine energetische Dynamik aus einer Konstellation konkurrierender Vorgeschichten. Hofmannsthal bettet hier seine Theorie der Metapher in den Kontext einer abwehrenden Reaktion zu George ein, und er bezieht sie auf Goethe, dessen »stirb und werde« genau das in der »Idylle« gestaltete Dementi der Ontologie ausspricht. Aber über die »Idylle« hinausgehend schreibt sich Hofmannsthal mit dem Bezug auf Goethe zugleich in die Position des Epigonen ein. So zeigt sich, daß die Situation der verschiedenen Vorgeschichten zu einer komplexen Szene der Einfluß-Angst führt, in der Hofmannsthal lyrischer Impuls insgesamt steht.

Bei der Analyse der Gedichte tauchte das Motiv auf, daß die Lyrisierung der vorderhand narrativ organisierten Vorgeschichte zu einer Gleichzeitigkeit der Vorgeschichten im Gedicht führt. Es wäre wohl zu einfach, darin ausschließlich den Versuch eines Ausweges aus der Logik der bedrängenden Vorgeschichten sehen zu wollen. Deren Versetzung in den Modus der Gleichzeitigkeit ist auch eine Präsentifizierung der energetischen Vektoren. Im »Märchen der 672. Nacht« wird dieser Modus der Gleichzeitigkeit in einer Weise gedeutet, die für die Lyrik aufschlußreich ist. Da die Frage nach der Lyrik beim frühen Hofmannsthal eigentlich die Frage nach einem solchen Lyrischen ist, das die Unterscheidung der Genres unterwandert oder besser: sie durchquert, mögen auch die nachfolgenden Ausführungen über das »Märchen« als solche gelten, die in der Sache zur Lyrik – also: zum Lyrischen – gesprochen sind.

V

Traumatisierende Differenz am Ort der Einheit:

Die Geschichte ist die Vorgeschichte (»Das Märchen der 672. Nacht«)

In der Geschichte der ästhetischen Moderne ist der Schritt in die Logik der Avantgarden von einer besonderen Signifikanz. Das gerne benutzte Theorem lautet, daß die realistische Erzähloberfläche des 19. Jahrhunderts strukturell jene wilden paradigmatischen Rasterungen verdeckt, die in den avantgardistischen Texten des 20. Jahrhunderts die Oberfläche einer nicht mehr realistischen Textpolitik durchbrechen.⁶² Die verstörenden Realitäts-

⁶² Vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. 1978.

ten dieser Texte stecken schon in den Tiefen der früheren realistischen Texturen, aber sie haben noch keine Form gefunden, um ihren nichtrealistischen Gehalt artikulieren zu können. Hofmannsthals »Märchen« markiert in dieser Geschichte eine besondere Zäsur. Es handelt sich um einen Text, der offenkundig einen realistischen Erzählverlauf anstrengt, diesen aber zugleich so konsequent unterwandert, daß der Text vor seiner eigenen Radikalität zurückschreckt und in einer Geste der überraschenden Ratlosigkeit sein Strukturgesetz an der Textoberfläche ausspricht, quasi um seine eigene Überforderung und die des Lesers hermeneutisch in den Griff zu bekommen. Auf der vorletzten Seite liest man:

Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten; der eine in die Stadt, die Alte in den Juwelierladen, das Mädchen in das Hinterzimmer und das Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashaus, von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf des Pferdes taumeln sah.⁶³

Dieser etwas kuriose Fall einer Rezeptformel für die Lektüre trägt dem Leser auf, die Geschichte als ihre eigene permanente Wiederholung zu lesen, den zweiten Teil also als eine Art von Wiedergängerstruktur für das Personal des ersten Teils. So gelesen, ist der Kaufmannssohn seinen Dienern nie entkommen; so gelesen, wird man die Diener zu anderen Positionen verallgemeinern müssen; so gelesen, schraubt sich die Geschichte in eine paradigmatische Tiefe, in deren Staffeln sich die Frage nach dem, was Geschichte und was Vorgeschichte ist, aufhebt.

Das »Märchen« ist oft und intensiv interpretiert worden;⁶⁴ es sei an dieser Stelle nicht erneut der Versuch unternommen, den ganzen Zusammenhang der Motive und Verweise aufzudecken. Vielmehr sei *in medias res* eine These vorgetragen, die in ihrer Drastik nicht anders als kontrovers sein kann, weshalb sie in einem zweiten Schritt einer Text-

⁶³ SW XXVIII Erzählungen 1, S. 30.

⁶⁴ Die Hofmannsthal-Bibliographie auf der Homepage der Hofmannsthal-Gesellschaft führt im April 2012 fast 50 Forschungsbeiträge zum »Märchen« auf. Sie können hier nicht dokumentiert werden. Auf die Problematik des Epigonalen weist Wolfram Mauser hin (Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hg. von Ina Brueckel u.a. Würzburg 2000, S. 161–172, bes. S. 165). Christiane Barz legt eine Studie vor, die in geduldiger Rekonstruktion die Dichte der motivischen Verschränkungen herausarbeitet und zu ausgewogenen Beurteilungen der Forschungsgeschichte kommt (Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig/Berlin 2003, S. 213–263).

logik eingearbeitet werden soll, die ihre traumatisierende Energie vom Thematischen hin zur Form weiterdenkt.

Der Märchentext verdeckt eine Urszene, deren traumatisierende Elemente auf der Textoberfläche verstreut und verschlüsselt sind, so daß die Lektüre nicht linear vorgehen kann, sondern paradigmatisch und entschlüsselnd zugleich vorzugehen hat. Die Urszene ist die eines Kindesmißbrauchs: Der Kaufmannssohn wurde von seinem Vater vergewaltigt und hat sich, seitdem er dergestalt zum Mädchen gemacht wurde, in eine Sphäre der verdrängenden Bearbeitung zurückgezogen. Die Dienerschaft repräsentiert die Konstituenten dieser Urszene. Der alte Diener ist der Wiedergänger des Vaters, der zunächst in der Position der Vertrautheit und des Schutzes auftritt; er kommt von einem guten Vater her, dem Gesandten des Königs. Gleichwohl bricht die verdrängte Wahrheit durch diese Deckerinnerung, als zu Beginn des zweiten Teils der anonyme Verdacht ausgesprochen wird, der Diener habe »irgendein abscheuliches Verbrechen begangen«. ⁶⁵ Dieser Verdacht zerstört die Sujetlosigkeit der bisherigen Textwelt und setzt die katastrophisch verlaufende Selbstkonfrontation in Gang. Der Vater wird im Text mit dem großen König in Verbindung gebracht, ⁶⁶ und von diesem großen König wird gesagt, daß er mit den Töchtern der unterworfenen Könige Hochzeit hielte, ⁶⁷ sie also zum Beischlaf zwingt. Die Trennung in den guten und den bösen Vater wird auf die Trennung des Königs und der unterworfenen Könige asymmetrisch projiziert. Das Bett, welches hier erwähnt wird, ⁶⁸ ist zugleich das Bett, auf dem der Kaufmannssohn am Ende stirbt, ⁶⁹ aber auch das Bett, in dem die jüngste Dienerin verletzt liegt. ⁷⁰ Diese ist die vom Kaufmannssohn projizierte Wiedergängerin seiner selbst in der Opferposition; sie ist also auch das dreijährige Mädchen, das ihn im Glashaus anstarrt. ⁷¹ Ihre Schulterverletzung ⁷² korrespondiert seiner möglichen Schulterverletzung, als das Pferd versuchte, seinen todesähnlichen Pfleger (die Vorwegnahmen seines Schicksals) in die Schulter zu beißen. ⁷³ Die zweite Attacke des Pferdes war

⁶⁵ SW XXVIII Erzählungen 1, S. 21.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 22.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 27.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 29.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 17.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 24f.

⁷² Vgl. ebd., S. 17.

⁷³ Vgl. ebd., S. 28.

erfolgreicher, der Tritt geht »seitwärts in die Lenden«. ⁷⁴ Es handelt sich um eine Kastrationsszene, letale Konsequenz der anfänglichen Vergewaltigung, in der der Sohn zum Mädchen gemacht wurde. Die älteste Dienerin ist die Mutter im Zustand der toten Zeugenschaft, erstarrt angesichts des Grauens, hilflos und dem eigenen Kind nicht helfend. Die schöne Dienerin ist der verlockende Eros, der zugleich als Todesgöttin auftritt, da für den Kaufmannssohn ein erotisches Begehren unmöglich geworden ist, ⁷⁵ und folglich alle erotische Kodierung eine hin zum Tode ist.

Im zweiten Teil ist die zentrale Szene im Glashaus eine verkehrte Geburtsszene. Es geht hier um eine zweite künstliche Geburt aus der Traumaerfahrung der Vergewaltigung heraus, entsprechend ist der Austritt aus dem Geburtskanal (die kleine Tür am Ende des Glashauses) sofort mit einer Todesprüfung verbunden (das Brett über dem Abgrund) und einem daraufhin folgenden fluchtartigen Gang in die abschließende tödliche Kastration. Eine ausführliche Rekonstruktion könnte den gesamten Motivzusammenhang des Textes dieser rekonstruierten Urszene einlesen.

Man sieht sofort, daß Hofmannsthal erneut mit der Logik der Vorgeschichte arbeitet, aber sie ist nun in einer durchaus neuen Weise in die Erzähltextur verflochten. Genaugenommen schwindet die Differenz von Geschichte und Vorgeschichte, der zweite Teil ist die Vorgeschichte für den ersten, obwohl er temporal nachgeordnet ist. Eigentlich aber trägt die ganze Konstellation vom ersten Wort an Züge einer im Freudschen Sinne rebusartigen Organisation, so daß man immer nur Verschiebungen, Verdeckungen und Symbolisierungen ein und derselben Urszene liest. In diesem Sinne ist alles, was erzählt wird, Vorgeschichte. Das Märchen kommt über diesen Status einer Archäologie der Vorgeschichte nicht hinaus. Entgegen der lyrischen Szene der Präexistenz ist hier aber eine traumatische Urszene konkretisiert.

Gegen vermeintlich festlegende Psychoanalyse hat schon Waltraud Wiethölter ⁷⁶ in ihrer Polemik gegen Marlies Janz ⁷⁷ argumentiert, wobei

⁷⁴ Ebd., S. 29.

⁷⁵ Die »Bewegungen ihres schönen Leibes waren ihm die rätselhafte Sprache einer verschlossenen und wundervollen Welt« (ebd., S. 18).

⁷⁶ Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 23–46.

⁷⁷ Marlies Janz, Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein/Ts. 1986, S. 128–148.

deren materiale These vergleichsweise weniger handfest als die hier vorgetragene gewesen ist. Psychoanalytisch sei, so Wiethölter, grundsätzlich von strukturalistischen Relationen auszugehen, einem engen Netz von Korrespondenzen und Äquivalenzen auf allen Ebenen der Lebensäußerung, der Interaktion, der Ökonomie und der Sprache, wobei der symbolische Tauschverkehr innerhalb dieses Netzes gegenüber jeder materialen Fixierung prioritär sei. Entsprechend weist Wiethölter die einfachen Mythen der Psychoanalyse – ödipales Dreieck, Kastrationsangst etc. – zurück und zieht eine strukturalistische Deutung vor.⁷⁸

Würde man diesem Argument zustimmen, dann müßte man das in ihm ausgesprochene Verbot akzeptieren, jemals die Deixis auf eine Urszene vornehmen zu können. Das ist nicht nur in der realen analytischen Situation, sondern auch in der Textlektüre eine ethisch heikle Position. In bezug auf die vorgetragene These würde sie lauten, daß der Verdacht, der Text verstecke in seiner Symbolik den Hinweis auf das energetische Zentrum eines Kindesmißbrauchs, von vornherein ausgeschlossen sein soll, um eine strukturelle Deutung forcieren zu können. Eine Ethik des Lesens wird weder den Verdacht einer Vergewaltigungsszene noch die These einer Urszene der Instruktion (Bloom) mit einem Denkverbot belegen wollen.

Interessanter ist vielleicht, daß der Terminus der Urszene bei Freud selbst schon einer strukturalen Dynamik eingelesen wurde.⁷⁹ Die verstörende Argumentation lautet, daß die Konstitution einer Urszene grundsätzlich in die Psychodynamik der Identitätsgeschichte gehört, so daß jedes Kind in einem Akt der Selbstviktimisierung sein Vergewaltigtwerden imaginiert. Diese Imagination kann so stark werden, daß sie für die

⁷⁸ Vgl. Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts (wie Anm. 76), S. 28.

⁷⁹ Freud betont die Möglichkeit, ja sogar die Notwendigkeit, daß die jeweilige ›Urszene‹ infolge einer psychischen Dynamik erfunden sein könnte. In den ›Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse‹ (1916/17) ist zu lesen: »Nun, die Überraschung liegt darin, daß diese Infantilszenen nicht immer wahr sind« (Sigmund Freud, Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt a.M. 1982, Bd. 1, S. 358). In der Studie ›Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia‹ (1915) nimmt Freud sogar das Moment der Phantasiebildung in die Kerndefinition der Urszene auf: ›Die Beobachtung des Liebesverkehrs der Eltern ist ein selten vermißtes Stück aus dem Schatze unbewußter Phantasien, die man bei allen Neurotikern, wahrscheinlich bei allen Menschenkindern, durch die Analyse auffinden kann. Ich heiße diese Phantasiebildungen, die der Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs, die der Verführung, der Kastration und andere, *Urphantasien*« (ebd., Bd. 7, S. 213). – Die Frage ist also nicht, ob man entweder naive Urszenen behauptet oder sie ganz in Strukturalismus auflöst. Vielmehr muß es darum gehen, die Funktion von Urszenen einzusehen.

Psyche Realitätsstatus erhält. Es läge dann eine reale Traumatisierung infolge einer nicht stattgefundenen, aber imaginativ realisierten Urszene vor. Als Literaturwissenschaftler hat man die verantwortungsentlastete Lizenz, in der Tat nur an Texten arbeiten zu können. Die Frage einer realen Verantwortung kann und soll methodisch ausgeklammert werden, um den Raum der Textlektüre offenzuhalten. In diesem Sinne lautet das Votum, daß Textlektüre durchaus mit materialen Thesen aufwarten darf, solange sie diese Thesenlage wiederum dem ästhetischen Textprozeß und seinem Formapriori anheimgibt.

Die vermutete Mißbrauchsszene ist also, um den zweiten Schritt zu gehen, hermeneutisch weiter zu spielen, und sie ist in die nun schon etablierte, sehr komplexe Szene der Einfluß-Angst einzuschreiben. Der zugleich böse und gute Vater kann wiederum in die Form der für Hofmannsthal immer nur selbstverlustigen Abwehr Stefan Georges eingebracht werden. Man wird auch darüber nachdenken können, ob man selbst schon in diesem frühen Stadium Stefan George als die böse Mutter⁸⁰ der zweiten Position der Dienerschaft zuweisen kann.

Weiterführender ist aber eine Formüberlegung, die sich solcher punktueller Identifikationen weitgehend enthalten kann. Hofmannsthal's »Märchen der 672. Nacht« schreibt ja durchaus eine komplexe narrative Inversion des Verhältnisses von Geschichte und Vorgeschichte. In dem schon im ersten Teil der vorliegenden Studie argumentierten Sinne kann man die Aufhebung der narrativen Relationen von Geschichte und Vorgeschichte in formästhetischer Hinsicht lyrisch nennen. Aber diese Aufhebung der Unterscheidung von Haupt- und Vorgeschichte wird um den Preis einer tiefgreifenden Traumatisierung erkaufte. Forcierter formuliert: Eigentlich sind es ausschließlich die traumatisierenden Energien, die für das unentrinnbare Eingeschlossensein in der Vorgeschichte sorgen. Wenn das »Leben«, das in Hofmannsthal's Texten so intensiv beschworen wird, in die Wiederholung einer Urszene gebannt ist, dann muß es daran zugrundegehen. Hofmannsthal spielt im »Märchen der 672. Nacht« eine Art von formästhetischer Gegenprobe zu seiner lyrischen Verfahrensweise durch, die zur Epigonalität führende Vorgeschichte durch eine lyrisierende Enttemporalisierung zu kaschieren. Im

⁸⁰ Vgl. zum Blick der bösen Mutter die Studie von Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995, S. 60f.

»Märchen« wird aber deutlich, daß eine vollständige Aufhebung der Zeit thematisch wie formell in den Tod mündet. Der Logik der Vorgeschichte, so zeigt das »Märchen«, muß offenkundig eine narrativ-temporale Dynamik erhalten bleiben; jenseits ihrer kollabiert der Text in die Wiederholungen einer Urszene.

Das Argument ist also in der Tat ein formästhetisches: Wenn man die Verfahrensweise der Lyrik, Vorgeschichten in den Modus der Gleichzeitigkeit zu versetzen, also alle Metonymien metaphorisch zu integrieren, konsequent umsetzt, dies aber nicht als Gedicht, sondern als Erzählung formiert, dann entsteht unweigerlich die Notwendigkeit, die Motivationen der Akteure nicht auf verschiedene Vergangenheiten beziehen zu können, sondern sie in ein einziges Zugleich projizieren zu müssen. Die Suchformel »finde oder konstruiere die Urszene« ist die formästhetisch unvermeidbare Reaktion auf einen Erzähltext, der de facto lyrisch funktioniert, aber dennoch Protagonisten handeln läßt und also formal Narration signalisiert. Wenn das Agieren der Protagonisten grundsätzlich in einem Raum der Gleichzeitigkeit stattfindet, dann tritt an die Stelle der jeweiligen Vorgeschichten des jeweiligen Akteurs ein einziges Déjà-vu, in dem jede Handlung zur Funktion desjenigen Akteurs wird, der das Bezugssystem aller Handlungen ist. Der Leser muß das »Märchen« in eine Logik der permanenten Rekursion hineinführen, er muß die Gleichzeitigkeit der Vorgeschichten ausmotivieren. Er wird eine Urszene finden, das Rätsel des Textes lösen wollen. Insofern verfehlen Konstruktionsverbote in bezug auf psychoanalytische Synthesenbildungen schlicht das Formgesetz dieser Erzählung. Allerdings: Eine jede behauptete Urszene muß zugleich als eine verstanden sein, die das Ergebnis eines Sogs der ästhetischen Form ist – nicht mehr, nicht weniger.

Diese kleine angedeutete Lektüre des »Märchens der 672. Nacht« resultiert also aus einer doppelten Überquerung der Genregrenzen. Wurde im ersten Schritt die an sich narratologische Kategorie der Vorgeschichte auf Hofmannsthals Lyrik übertragen, so wurden nun die derart lyrikkonform gemachten Vorgeschichten wieder auf eine Erzählung angewandt, deren Charakter als »lyrisch« zu bezeichnen ist. In diesem Theorierahmen einer doppelten Indienstnahme von »Vorgeschichte« entsteht das doppelte Formgesetz, eine Urszene als Einlösung der narrativen

Gleichzeitigkeit konstruieren (oder finden) zu sollen und sie gleichzeitig als Resultat eines Formdispositivs verstehen zu müssen.

VI

Die energetische Konstellation der Vorgeschichten als Szene der Einfluß-Angst

Es sei ein Fazit des Gedankengangs versucht. – Der Zugang zu Hofmannsthals Lyrik vor dem Hintergrund narratologischer Überlegungen hat seinen Ausgangspunkt bei dem erzähltheoretischen Begriff der Vorgeschichte genommen: Hofmannsthals Begriff der Präexistenz und seine vielfach gewählte Thematik des Vorangehenden (vgl. Gedichttitel und Wortfügungen wie: »Vorfrühling«, »Vor Tag«, »Vorgefühl« etc.) bieten dazu reichhaltige Anknüpfungen. »Vorgeschichte« wurde zunächst auf einer thematischen Ebene als Problem der Epigonalität verstanden: Vor dem eigenen Dichten stehen die großen Dichter (vor allem Goethe), die die gegenwärtige lyrische Geste zur epigonalen Nachträglichkeit verkleinern. Ein zweiter Schritt hat die Szene der Instruktion (Blooms Einfluß-Angst) durch den Verweis auf Stefan George einer energetischen Konkretisierung zugeführt. Die polemische Formel lautete: Hofmannsthal ist lieber ein Epigone Goethes als ein Ephebe des avantgardistischen George. Das in Hofmannsthals Gedichten formulierte Epigonentum wird somit als Abwehrreaktion gegen George lesbar. Der dritte Schritt unterwanderte auch diese Formel. Eine erneute und genaue Lektüre von Hofmannsthals Metapherntheorie (»Gespräch über Gedichte«) wies nach, daß die Metaphorizität auf Vorgeschichten beruht. Was sich sprachlich als Metaphorik darstellt, ist vorher ontologisch und physiologisch fundiert worden. Indem Hofmannsthal in diese Tiefe des Metaphorischen (die Vorgeschichte der Metapher) zurückgeht, überwindet er den nur epigonalen Goethe-Bezug und gewinnt durch die Goethe-Deutung – also mit Goethe – eine Konstellation des Ursprungs, die stark genug ist, um Georges Einfluß-Versuch zu kontern. Der frühe Text »Idylle« kann in diesem Sinne als Metapherntheorie gelesen und dem späteren »Gespräch über Gedichte« der Sache nach an die Seite gestellt werden. Somit entsteht eine neue Einsicht in Hofmannsthals Szene der Instruktion zwischen abgewiesenem Avantgardeanspruch (George) und in die Tiefe transformierter Epigonalität (Goethe). Diese Einsicht wieder-

um wurde in die Lektüre des »Märchens der 672. Nacht« zurückgetragen. Dessen lyrischer Charakter erzeugt einen Formbegriff, der zur Konstruktion einer Urszene auffordert, diese aber eben nur als Resultat der Form verstehen läßt.

Vor dem gegenwärtigen Dichten liegt die übermächtige Tradition, die sich für Hofmannsthal in Goethe manifestiert. Epigonalität, eines der zentralen Themen des 19. Jahrhunderts,⁸¹ formiert sich im Gedicht als Bezugnahme auf das Erbe, als magischer Verwandlungsversuch der Bibliothekserfahrung, als lyrische Reise in die Bildzitate der Klassiker. Hofmannsthals Lyrik ist in dieser Hinsicht als historistische Lyrik eine Reflexion der Epigonalität. Diese Vorgeschichte wird zugleich bekämpft, indem die Gedichte die narrativen Ordnungen in eine Gleichzeitigkeit zu versetzen suchen, welche die Macht der Vorgeschichte und also die Diagnose der Epigonalität zurückdrängen.

Eine zweite Vorgeschichte findet sich in der Urszene der Instruktion, also in der Ereignissequenz, in der Stefan George den jüngeren Dichter zu rekrutieren versucht. Es entsteht der tiefe strukturelle Konflikt zwischen dem herangetragenen Anspruch, eine europäische Avantgarde betreiben zu sollen, und dem Versuch, als Leser der Tradition gerecht werden zu wollen. Die Gerechtigkeit der Lektüre und die mit der Avantgarde einhergehende Notwendigkeit des Fehllesens bilden die energetische Grundkonstellation. Hofmannsthal steht im Spannungsfeld dieser Vorgeschichten.

Die im »Märchen« durchgeführte Identifikation von Haupt- und Vorgeschichte markiert die Grenze, den Nullpunkt des lyrischen Verfahrens: Die Selbstdiagnose der Epigonalität ist durch die Enttemporalisierung der Vorgeschichten nicht zu unterlaufen, da eine vollständige Enttem-

⁸¹ Das Thema der Epigonalität wurde in diesem Aufsatz als eines diskutiert, welches spezifisch zur Hofmannsthalschen Problemsubstanz gehört. Aber es ist klar, daß es sich hier um ein Kulturmuster handelt, das das 19. Jahrhundert sehr weitgehend prägt. Nach dem hier gewählten Theorierahmen kommt Epigonalität erst im Kristallisationsmedium einer poetischen Individualisierung zu einer sprechenden Prägnanz. Gleichwohl, es sei auf die Forschungsbeiträge verwiesen, die das Thema als Eigentümlichkeit der Epoche behandeln: Markus Fauser, *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*. München 1999; Matthias Kamann, *Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu Texten Grabes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters*. Stuttgart 1994; Burkhard Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im neunzehnten Jahrhundert. Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*. Tübingen 2001; Marcus Hahn, *Geschichte und Epigonen. 19. Jahrhundert / Postmoderne, Stifter / Bernhard*. Freiburg 2003.

poralisierung in ein Szenario führen würde, welches textuell immer nur den Tod und die wiederholte Traumatisierung zu sprechen vermöchte.

So wählt Hofmannsthal in seiner Poetik der Metapher – immer noch im Spannungsfeld zwischen Epigonalität und George, aber die Grenzen der lyrischen Enttemporalisierung einsehend – die andere Strategie, tiefergelegte Vorgeschichten aufzubieten, um die Konfliktszene der Einfluß-Angst zu unterlaufen. Indem er die Frage der Übertragung von der Sprache weg auf deren Vorfeld verlagert und eine physiologische wie ontologische Metaphorik behauptet, und indem er gegenüber der poetischen Mimesis eine urgeschichtliche Mimikry im Opfer zugrundelegt, gewinnt er eine Dimension von Vorgeschichte, die der eigenen (mit George) und der zeitalterspezifischen der Epigonalität vorgelagert ist. Hofmannsthals Poetik kann somit Georges institutionalisiertem Kult widersprechen und zugleich die Goethe-Nachfolge bekräftigen. In der Lyrik wird diese Tieferlegung der Vorgeschichte thematisch, man denke allein an Gedichttitel wie »Vorfrühling«, an narrationskonforme Formen wie Terzine und Volksliedstrophe, an die Tendenz zu szenischer Rede bis hin zum Balladesken. Abwehr der Avantgarde (George) und Einschreibung in die Tradition (Goethe): Diese Szene der Einfluß-Angst wird marginalisiert durch eine substantiellere Archäologie, die an den generischen Ort der Poesie selbst zu gelangen versucht.

Hofmannsthals Werk in den 1890er Jahren ist weitgehend von dieser energetischen Konstellation beherrscht. Zu bedenken wäre, wie sein Weg zur Komödie, zum Sozialen vor dem Hintergrund der hier versuchten Deutung zu rekonstruieren sei.

