

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

David E. Wellbery **Souveränität und Hingabe in Hofmannsthals Lyrik** Ralf Simon **Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten beim frühen Hofmannsthal** Wolfram Groddeck **Zur poetischen Verfahrensweise in Hofmannsthals »Ein Traum von großer Magie«** Heinz Rölleke **Hofmannsthal – Wagner: »Ein Traum von großer Magie« – auch eine »Morgentraumdeut-Weise«** Dieter Burdorf **Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext** Sandro Zanetti **Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals »Der Tod des Tizian«** Friedmar Apel **Hofmannsthals »Verse, auf eine Banknote geschrieben«** Christoph Perels **George in Paris** Louise Hecht **Bertha Pappenheims religiös-feministische Schriften** Gerhard Neumann **Wagners Liebestheorie in Thomas Manns »Zauberberg«** Katrin Dennerlein **Zu vier Metaphern in Robert Musils »Die Schwärmer«** Anna Guillemin **Walter Kappachers Hofmannsthal-Roman »Der Fliegenpalast«**

20/2012

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
20/2012

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 20/2012

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

© 2012, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Redaktion: Friederike Wursthorn
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i. Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9714-3

Inhalt

David E. Wellbery

Souveränität und Hingabe
Zur Struktur lyrischer Subjektivität bei Hofmannsthal
9

Ralf Simon

Die Szene der Einfluß-Angst und ihre Vorgeschichten
Lyrik und Poetik beim frühen Hofmannsthal
37

Wolfram Groddeck

»So wie ein löwe über klippen sprang.«
Zur poetischen Verfahrensweise in
Hugo von Hofmannsthals Gedicht
»Ein Traum von großer Magie«
79

Heinz Rölleke

Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner
»Ein Traum von großer Magie« –
auch eine »Morgentraumdeut-Weise«
103

Dieter Burdorf

Formentauschend
Hofmannsthals Ghaselen im
gattungsgeschichtlichen Kontext
109

Sandro Zanetti

Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten
Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals
»Der Tod des Tizian«
141

Friedmar Apel
Die Ambivalenz der Anomie
Hugo von Hofmannsthals »Verse, auf eine Banknote geschrieben«
161

Christoph Perels
Stefan George in Paris
Rekonstruktion einer literarischen Szene
173

Louise Hecht
Übersetzungen jüdischer Tradition
Bertha Pappenheims religiös-feministische Schriften
199

Gerhard Neumann
Richard Wagners Liebestheorie
und ihr Reflex in Thomas Manns »Zauberberg«-Roman
255

Katrin Dennerlein
Zu vier Metaphern in Robert Musils »Die Schwärmer«
Eine Analyse mit der Terminologie des *conceptual blending*
277

Anna Guillemin
Biographie *en miniature*
Walter Kappachers Hofmannsthal-Roman »Der Fliegenpalast«
297

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
313

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
329

Anschriften der Mitarbeiter
339

Register
341

Souveränität und Hingabe
Zur Struktur lyrischer Subjektivität
bei Hofmannsthal

Feingespinnene Gedichte, wie sie das lyrische Œuvre Hofmannsthals aufweist, erfordern vom Wissenschaftler theoretische Zurückhaltung, hermeneutische Diskretion. Deswegen nehmen nachfolgende Überlegungen ihren Ausgang nicht von Abstraktionen wie etwa dem im Titel geführten Begriff »Subjektivität«, sondern von Beobachtungen, die aufgrund ihrer Textnähe leicht nachvollziehbar sein dürften. Diese gelten zudem einem Gebilde, das, obwohl intrikat gefügt,¹ an das unmittelbare Verständnis keine allzu großen Anforderungen stellt. Gemeint ist der erstmals 1892 in den »Blättern für die Kunst« veröffentlichte Text »Vorfrühling«, den ich hier nach der Version von 1907 zitiere:

Vorfrühling

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war,
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar.

Er schüttelte nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten.

¹ Vgl. Konrad Heumann, Hugo von Hofmannsthal (1875–1929): Vorfrühling. In: Deutsche Lyrik in 30 Beispielen. Hg. von Andrea Geier und Jochen Strobel. München 2011, S. 187–196.

Lippen im Lachen
Hat er berührt,
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei,
An dämmernder Röte
Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte im Neigen
Der Ampel Schimmer.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Durch die glatten
Kahlen Alleen
Treibt sein Wehen
Blasse Schatten

Und den Duft,
Den er gebracht,
Von wo er gekommen
Seit gestern nacht.²

Die Verlaufsgestalt des Textes läßt einen Gesamtsinn hervortreten, den ich »unpersönlich-schweifende Prozeßhaftigkeit« nennen möchte. Das Wehen des heraufkommenden Frühlingswindes gehorcht zwar dem natürlichen Zyklus der Jahreszeiten, aber von einer Zielgerichtetheit seines Kursierens kann keine Rede sein. Die Inseln des Inhalts, deren Essenz der Wind gleichsam in sich aufsaugt und in die noch winterlich kahlen Alleen trägt, fügen sich keiner Ordnung. Kein Handlungssinn ist hier zu erkennen, sondern bloß eine Reihe zufälliger Berührungen, die unvoraussehbar auftauchen und folgenlos vergehen. Die geschlossenen semantischen Konfigurationen der einzelnen Strophen sind dem das Gedicht durchflutenden Strömen als ephemere Momente eingesenkt. Für

² SW I Gedichte 1, S. 26–27.

das Fehlen eines eindeutigen Richtungssinns spricht auch die Tatsache, daß die im Lauf der Text- und Publikationsgeschichte entstandenen Varianten divergierende Strophenarrangements aufweisen. So bildet das Gedicht eine mäandernde Bewegung ab, in der momentane Verdichtungen menschlichen Sinns aufkommen und sich sogleich auflösen.

Sobald man die übergreifende Intention des Textes auf diese Weise umrissen hat, kommt allerdings eine zweite, die eben skizzierte Sinnschicht überwölbende semantische Integrationsstufe in den Blick. Die aufgereihten »[s]eltsame[n] Dinge« sind subjektiver Natur. Es handelt sich um Erinnerungen, Wünsche und Phantasien, so flüchtig auftauchend, daß nur affektiv aufgeladene Partialvorstellungen wie Lippe, Haar und atmende Glieder ins Bewußtsein gelangen. Nach dieser Lesart erweist sich die das Gedicht von Anfang bis Ende durchziehende Vorstellung, daß der Wind Spuren der Begebenheiten, an denen er vorbeigeschweift war, mittransportiert, als eine artifizielle (die eigene ›Künstlichkeit‹ exponierende) Metapher. Sie figuriert eine vom Leser imaginativ zu ergänzende Erlebnissituation: nämlich daß vergangenheitsgesättigte, an gleitende Bilder geknüpfte Stimmungen und Gefühle in jemandem wach werden, der verspürt, wie in den noch winterlich kahlen Alleen ein warmer, eigentümlich duftender Wind das baldige Eintreffen des Frühlings ankündigt.

So plausibel sie sein mag, hat die subjektive Lesart jedoch ihre Grenze daran, daß sie sich über den Wortlaut des Textes hinwegsetzen muß. Denn zu den auffallenden Merkmalen der poetischen Darstellung gehört, daß das Moment des persönlichen Erlebnisses – die Beziehung auf ein ichhaftes Zentrum – fast gänzlich fehlt. Nur die temporaldeiktische Formel »gestern nacht«, mit der das Gedicht schließt, bindet den vorausgehenden Sprachvorgang an eine Hier-Jetzt-Ich-Origo³ und damit an die Zentralperspektive eines erlebenden Ich. Diese Geste, obzwar die Lektüre sie als bedeutsames Datum zu berücksichtigen hat, ist allerdings zu schwach, zu sehr bloße Andeutung, um eine restlose Subjektivierung der Textsemantik rechtfertigen zu können. Offenbar ist eine Lesart zu suchen, die einerseits das subjektive Moment einschließt, andererseits davor bewahrt, daß der poetische Vorgang auf einen psychologischen Prozeß reduziert wird. Kein Ereignis einer In-

³ Zum Begriff vgl. Karl Bühler, Sprachtheorie [1934]. Stuttgart/New York 1982, S. 102–121.

nenwelt entfaltet sich hier, sondern ein Innen und Außen einbegreifendes Seinsereignis.

Das ist ein pathetisches Wort; aber eines solchen Wortes bedarf der Interpret, um die Sinndimension aufzurufen, in der sich Hofmannsthals Gedichte ausfalten. Nur so kommt in Sicht, daß die »unpersönliche Prozeßhaftigkeit«, von der wir ausgegangen waren, nicht bloß das Naturgeschehen des Frühlingswinds meint; an diesem tut sich vielmehr die Dynamik des metaphysischen Lebens kund. Angesichts dieser Dynamik entfällt nicht nur die Differenz zwischen Innen- und Außenwelt, sondern auch die Unterscheidung zwischen wörtlicher und figürlicher Bedeutung. Das ist ein Grundzug der symbolistischen Poetik, die sich in den Gedichten Hofmannsthals verwirklicht. Das Gedichtete entfaltet sich aus einer ursprünglichen Bildhaftigkeit, welche die Bewegungskonturen des metaphysischen Lebens nachzeichnet.

Die dialektisch angelegten Beobachtungen zu »Vorfrühling« haben zwei Begriffe – den Lebensbegriff einerseits, den Bildbegriff anderseits – eingeführt, die ins Zentrum der Poetik Hofmannsthals weisen. Nun ist aber der Begriff der Bildlichkeit, den der Dichter selber gelegentlich verwendet, insofern irreführend, als er Statisches, Gegenständlich-Visuelles und damit auch eine distanzierte, in der Betrachtung versunkene Subjektivität suggeriert. Gegen ein solches Verständnis von Bildlichkeit ist geltend zu machen, daß sowohl die einzelnen Bilder Hofmannsthalscher Gedichte als auch die Gedichte selbst in ihrem Gesamtverlauf einen entschiedenen Ereignischarakter aufweisen und in diesem ihren poetischen Sinn haben. Was unseren Beispieltext angeht, ist der wesentliche Punkt in diesem Zusammenhang schon am Titel »Vorfrühling« abzulesen. Etwas kündigt sich an, macht sich mit leiser Insistenz bemerkbar, sammelt sich und zögert an der Grenze zum Ausbruch aus der Latenz. Man befindet sich an der Schwelle zum Ereignis, im Bereich des Präfix »Vor-«, und diese zögerlich-diffuse Imminenz kostet das Gedicht aus.

Daß die Ereignisform zu den konstitutiven Elementen der Poetik Hofmannsthals gehört, zeichnet sich noch deutlicher ab, wenn man die Textbasis etwas erweitert. Zu diesem Zweck empfiehlt sich zunächst eine gleichsam dringlichere Variante des Antizipationsparadigmas von »Vorfrühling«: das zeitgleich entstandene Gedicht »Vorgefühl«.⁴ Hier hat

⁴ Es kann sein, daß der Titel auf eine »Werther«-Stelle anspielt. Gemeint ist der Brief

das Präfix »Vor-« allerdings fast keine aufschiebende, verzögernde Kraft mehr. Weil nämlich das Gedicht im Vergleich zu »Vorfrühling« viel ausschließlicher auf die vorwegnehmende Wucht des sexuellen Begehrens zugespitzt ist, schlägt die Antizipation in Gegenwart um. Der Frühling ist sich selber voraus, schon glüht der Sommer:

Vorgefühl

Das ist der Frühling nicht allein
Der durch die Herzen dränget
Und wie im Fass der junge Wein
Die Reifen fast zersprengt

Der Frühling ist ja zart und kühl
Ein mädchenhaftes Säumen
Jetzt aber wogt es reif und schwül
Wie Julinächte träumen

Es blinkt der See, es rauscht die Bucht
Der Mond zieht laue Kreise
Der Hauch der Nachtluft füllt die Frucht
Das Gras erschauert leise

Das ist der Frühling nicht allein
Mit [scheuem] zarten Sprießen
Die ganze Zukunft drängt herein
In ungehemmtem Fließen

Draus quillts und treibts durch Zweig und Ast
Und drängt sie fast entzwei
Die erste Knospe sprengt den Bast
Ein stummer Wonneschrei

vom 12. August, der über die Debatte mit Albert über den Selbstmord berichtet. Von dem Mädchen, das sich aus enttäuschter Liebe das Leben nimmt, heißt es: »Wiederholtes Versprechen, das ihr die Gewißheit aller Hoffnungen versiegelt, kühne Liebkosungen die ihre Begierden vermehren, umfassen ganz ihre Seele; sie schwebt in einem dumpfen Bewußtseyn, in einem Vorgefühl aller Freuden, sie ist bis auf den höchsten Grad gespannt.« (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. [Frankfurter Ausgabe]. Hg. von Friedmar Apel u.a. 40 Bde. in 2 Abt. Frankfurt a.M. 1985–1999, hier I. Abt., Bd. 8, Frankfurt a.M. 1994, S. 101)

[Am Himmel] glänzt die weiche Luft
Die Erde wittert Leben
Und wie <der> Zukunft lauer Duft
Grüßts im Vorüberschweben⁵

Schließlich sei auf ein 1891 entstandenes, mit einer geistreichen Goethe-Anspielung versehenes Sonett hingewiesen, das den oben zur Explikation von »Vorfrühling« bemühten metaphysischen Lebensbegriff sowie die Aufhebung der Innen-/Außen-Differenz zum expliziten Thema macht. Hier fehlt das Moment der Antizipation vollends, das metaphysische Leben ist Gegenwart geworden, durchdringt, wie die erste Zeile verkündet, »meinen Geist«. Im zweiten Teil des Gedichts jedoch – und das kann man auch als Widerspruch empfinden – spaltet das sprechende Ich die eigenen Gedanken, Gefühle und Aspirationen von sich ab, um sie in direkter Anrede zum Genuß des Lebensquells aufzufordern. Es ist, als gälte es, durch Personifikation der geistig-emotionalen Vorgänge der poetisch evozierten Präsenz des Metaphysikums ein Moment des Aufschubs und der Künftigkeit abzugewinnen.

Lebensquell

Die Frühlingsfluthen zieh'n durch meinen Geist:
Verwandte Gärung fühl ich sich ergießen
Durch tausend Knospen, die sich heut' erschließen
Und neues Leben dampft und quillt und kreist.

Das ist des ew'gen Jugendbrunnens Fließen
Der jedem Jahr die gleiche Fülle weist:
In neuer, feuchtverklärter Schönheit gleißt
Was er benetzt, und locket zum Genießen:

Gedanken kommt und trinkt euch neues Leben:
Du scheue Hoffnung, fastverklung'nes Fühlen
Du halbverzagtes, wegemüdes Streben,
<Lasst euch von lichter Lebensfluth umspülen>
Ihr Träume, Bilder, die ich täglich schaue,
Dass euch auf immer dieser Glanz bethaue.⁶

⁵ SW II Gedichte 2, S. 43.

⁶ Ebd., S. 49.

Unsere Fragestellung zielt auf die Erfassung der für die zitierten Texte charakteristischen Bildlichkeit, und wir gehen dabei von der Beobachtung aus, daß es auf der Bildebene auffallende Entsprechungen unter den Texten gibt. Zum Beispiel:

Text 1:

Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei,

Text 2:

Die erste Knospe sprengt den Bast
Ein stummer Wonneschrei

Text 3:

Verwandte Gärung fühl ich sich ergießen
Durch tausend Knospen, die sich heut' erschließen
Und neues Leben dampft und quillt und kreist.

Was soll man hier sagen? Soll man etwa darauf aufmerksam machen, daß in den Texten 1 und 2 das Motiv des Schreis, mal schluchzend, mal wonnevoll, in den Texten 2 und 3 das Motiv der Knospe vorkommt? Damit aber wiederholt sich bloß das Zu-Erklärende in einem als Erklärung getarnten technischen Begriff. Oder soll man sagen, daß die Bildentsprechungen daher rühren, daß es sich sämtlich um Frühlingsgedichte handelt und Knospen und manchmal auch Schreie zum Frühling gehören? Dagegen ist einzuwenden, daß für das Verständnis der symbolistischen Poetik der Gegenstandsbezug eine höchst problematische Kategorie wäre. Ich schlage statt dessen die These vor, daß sich die drei zitierten Gedichte auf eine gemeinsame Tiefenstruktur beziehen, auf ein abstraktes imaginäres Szenario, welches bestimmte Rollen innerhalb eines übergreifenden Ereignisschemas vorsieht. Diese Rollen – man könnte sie auch ›Funktionen‹ taufen, sie sind dem grammatischen Phänomen des Kasus verwandt – können unterschiedlich besetzt werden, woraus entlang der Gedichtreihe ein Spiel aus Konstanz und Varianz entsteht. Eine der zu besetzenden Rollen – gleichsam die Hauptrolle – im Szenario ist die einer ›durchdringenden Kraft‹, zu deren Eigenschaften Beweglichkeit, Fluidität, Fruchtbarkeit und Mächtigkeit gehören. Sie kann – und nun kommen wir zur Ebene der Konkretion – mal als Wind durch die Flöte wehen, mal die Knospe zum Blühen treiben. Die genannte Kraft

tritt immer als Bewegung auf, sie pulsiert gleichsam durch eine Reihe von Zeitwörtern, in unseren Beispieltexten etwa »wehen«, »treiben«, »gleiten«, »durchspüren«, »umspülen«, »dampfen«, »quellen«, »kreisen«, »ziehen«, »drängen«, »wogen«, »fließen«, »sich ergießen«. Diese Variationsreihe der Verben, ein Reservoir, aus dem nicht wenige Hofmannsthalsche End- und Binnenreime sich bilden, ließe sich selbstverständlich fortsetzen, aber eine genaue Analyse des Gesamtbestands würde bei einigen wenigen Grundwörtern statistische Verdichtungen feststellen, beispielsweise bei »treiben«, »fließen«, »quellen«. Nicht unbedeutend ist, daß diese Verben oft in syntaktischer Verbindung mit dem unbestimmten Subjekt »es« erscheinen oder als Substantive selbst die Subjektposition beanspruchen. Beide Tendenzen tragen zur Semantik unpersönlicher Prozeßhaftigkeit bei, von der wir ausgegangen waren.

Mein hermeneutisches Interesse gilt aber der inneren Dynamik des imaginären Szenarios, und deren Erkenntnis setzt voraus, daß wir den gesamten Rollenbestand durchleuchten. Es gibt zum Beispiel noch die Funktion des »symptomatischen Zeichens«. Damit ist ein Vorgang gemeint, der oft bloß durch eine kleine gestische Bewegung die Nähe oder gar die unmittelbare Wirkung der Lebenskraft anzeigt. Der Schrei, der im Fall der Flöte quasinatürlich motiviert wird, im Fall der den Bast sprengenden Knospe ohne jede Anleihe bei der Alltagssemantik als Oxymoron seine sprachliche Formulierung findet, ist ein Beispiel eines solchen Symptoms.⁷ Ein anderes zeichnet sich in der dritten, erotisch gefärbten Strophe von »Vorfrühling« ab:

Er schüttelte nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten.

Eine eher ins Poetologische gehende Variante der gleichen Zeichenfunktion, dem Niederschütteln der Akazienblüten eng verwandt, enthält ein »Blühende Bäume« überschriebener Entwurf:

So dringt zu dieser stillen Stund
Aus dunklem, tiefem Erdengrund

⁷ Vgl. auch die Variante aus einem 1891 entstandenen Entwurf: »Ich fühl es wenn der [rauschende] Mai / Sich durch die Bäume drängt / Und wie ein stummer Wonneschrei / die gährenden Knospen sprengt.« (Ebd., S. 55)

Ein Leuchten und ein Leben
Und öffnet singend mir den Mund
Und macht die Bäum' erbeben,
Dass sie in lichter Blütenpracht
Sich rauschend wiegen in der Nacht!⁸

Unser zweiter Beispieltext, »Vorgefühl«, verlegt das zitternde Symptom von den Bäumen ins Gras: »Der Hauch der Nachtluft füllt die Frucht / Das Gras erschauert leise«. Zur poetischen Bedeutung solcher Stellen gelangt man nur dadurch, daß man die semantische Relevanzhinsicht natürlicher Kausalität (man könnte auch sagen: die mimetische Prämisse) ausschaltet. Nicht mal das Niederschütteln der Akazienblüten ist ein Naturvorgang der üblichen Sorte. Vielmehr handelt es sich an den zitierten Stellen um die geschickt gehandhabte Abwandlung einer kleinen Pathosformel, die in der Lyrik der Empfindsamkeit besonders gepflegt wurde. Zu diesem Komplex gehören Lieblingsvokabeln Hofmannsthals wie »zittern« und »beben«. Die Vibrationen im Gras und in den Ästen – das verrät zumal das Zeitwort »erschauern« – zeugen von der Präsenz eines *mysterium tremendum*.⁹ Damit ist eine wichtige Einsicht in das imaginäre Tiefenszenario gewonnen, um das sich die Bildsprache von Hofmannsthals Gedichten organisiert. Beim Metaphysikum »Leben« handelt es sich nicht um einen Naturprozeß, wie die drei Frühlingsgedichte vielleicht suggerieren, sondern um die Instanz eines ganz anderen, um die Mächtigkeit eines Numinosen.

Offensichtlich führt der eben erwähnte Begriff des fünf Jahre vor Hofmannsthal geborenen Religionswissenschaftlers Rudolf Otto auf ein weites Feld, zumal wenn man bedenkt, daß Otto auch zu den vielen Theoretikern von »Urbildern« gehört, die nach 1900 die wissenschaftliche Bühne betraten. Hofmannsthals Gedichte in diesem breiteren Kontext zu verorten, wäre lohnend; etwas von der epochalen Konsistenz des Imaginären und damit von den Verflechtungen, die Dichtung und Wissenschaft aneinanderbinden, käme dabei ans Licht. Unser gegenwärtiges Vorhaben betrifft jedoch das der Lyrik zugrundeliegende imaginäre Szenario. Und hier gilt es, noch ein Element nachzuliefern, nämlich die

⁸ Ebd., S. 66.

⁹ In diesem Kontext denkt man natürlich an »Einem der Vorübergeht« (zweite Fassung): »Zu weicher blauer Weite / die enge Nähe schwillt / Die Pappeln vor dem Monde / ein Zittern aufwärts quillt.« (Ebd., S. 60)

Rolle des ›Profanen‹, des von der Macht der Lebenskraft Abgeschnittenen, des ›äußeren Lebens‹, um einen der bekanntesten Gedichttitel Hofmannsthals zu zitieren. Wir schauen auf unsere Beispieltex-te zurück und stellen fest, daß in »Vorfrühling« diese Position von den »kahle[n] Alleen« besetzt wird. Man könnte einwenden, das sei ein mimetisches Requisit, handelt es sich doch um die vom Wind getragene Vorausdeutung des Frühlings, die im Spätwinter geschieht, da die den Alleen entlang aufgereihten Bäume noch kahl dastehen. Aber die Pointe des Gedichts fällt viel dramatischer aus. Der bilderträchtige Frühlingswind trotzt und überwindet die winterliche Erstarrung, indem er menschliche Ursituationen punktuell aufkommen läßt. Wenden wir uns dem Sonett »Lebensquell« zu, so erkennen wir, daß die Rolle der Kahlheit nunmehr von einer psychologischen Erstarrung besetzt wird. Die Hoffnung ist ›scheu‹ geworden, das Fühlen ist ›fast verklungen‹, das Streben ›halbverzagt‹ und ›wegemüde‹. Die Zeilen rufen den von Hofmannsthal mehrfach herbeizitierten elften Gesang der »Odyssee« auf, nunmehr aber sind es nicht die Schatten der Toten, sondern die Schemen der abgeschliffenen Gedanken und Gefühle, die von der Lebensflut trinken sollen. Die für die kahle, profane Welt charakteristische Temporalität ist die Repetition; sie ist, wie das Gedicht »Frage« es formuliert, ein »Sumpf von öden, leeren Tagen«.¹⁰ Die Öde der Wiederholung hat als sprachtheoretisches Pendant die Sinnlosigkeit, die semantische Vakuität des Angelesenen, des gedankenlos Hingesprochenen und nicht mehr Verstandenen:

Wie Zauberworte, nachgelallt
Und nicht begriffen in den Grund,
So geht es jetzt von Mund zu Mund.¹¹

So wird in dem großen Gedicht »Weltgeheimnis« der Zustand modernen Sprachverfalls, der Verlust des Zugangs zu den magischen Sprachkräften, gekennzeichnet. In dem zitierten Gedicht »Frage« zielt die Anklage auf eine individuelle Person, die im Gedicht Angeredete, und lautet: »Dein Plaudern, seellos ... Worte, Worte«.¹² Auch in Gedichten wie »Vorgefühl«, wo es keine explizite Nennung der öden Alltäglichkeit, der landschaftlichen Kahlheit, der faden Konventionalität gibt, ist diese Rolle,

¹⁰ SW I Gedichte 1, S. 8.

¹¹ Ebd., S. 43.

¹² Ebd., S. 8.

dieses Moment des imaginären Szenarios, als kontrastiver Hintergrund vorausgesetzt. Sonst fehlte nämlich die Ereignishaftigkeit.

Man könnte selbstverständlich das imaginäre Szenario genauer spezifizieren. Es wäre zum Beispiel nicht unwichtig, dessen Topographie herauszuarbeiten, die – dies sei als bekanntes Faktum hingestellt – eine starke Privilegierung der ›Tiefe‹ und des ›Inneren‹ aufweist, wobei das ›Dunkle‹ die Farbqualität des ›tiefen Grundes‹ abgibt. Das hat übrigens Konsequenzen für die vokalische Gestaltung, die nicht wenige Verse mit der tiefen, runden Lautverbindung ›u-n‹ bzw. ›u-m‹ grundiert oder sie im vollen O-Ton ausklingen läßt. So etwa der berühmte Eingang von »Weltgeheimnis«:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm
Und alle wußten drum.¹³

Anstatt diese phonischen Aspekte des Szenarios, die poetisch natürlich sehr wichtig sind, weiter zu entfalten, soll jedoch ein zusammenfassender Überblick versucht werden. Hofmannsthals Gedichte, zumindest der Strang derselben, dem wir hier nachgehen, beziehen ihre Energie daher, daß sie sich als Schwellenkunde gestalten; daß sie aus der ›Überschreitung der Schwelle‹, sei sie antizipiert oder tatsächlich vollzogen, aus einem ›Überfließen‹, die vereinheitlichende Kraft eines Ereignisses gewinnen. Schwelle und Überschreitung – das sind die entscheidenden Konstituenten des Ereignisses. An der Schwelle zögerte der Text »Vorfrühling«; in »Vorgefühl« und in »Lebensquell« wurde sie überschritten. Die Überschreitung ist der Ausbruch der Lebensmacht aus der Latenz: aus der ›Tiefe‹, aus dem ›Grund‹; oder sie ist Eingang des Menschen, und sei es nur durch einen ›Blick‹, in jene Tiefe. Die Überschreitung hat Auswirkungen in diversen Bereichen. Das heißt, sie kann in diversen semantischen Registern durchgespielt werden: als Naturereignis, als Erotik, als poetisch-künstlerische Kreativität. All diese Themenbereiche sind jedoch Oberflächenphänomene; alle inszenieren, in je unterschiedlichem Kostüm, das dramatische Urereignis der Überschreitung, des Einbruchs des Numinosen in die Präsenz. Das kündigt sich an durch »Zittern«, »Beben«, »Erschauern«. Das verwirklicht sich als Liquidität: als ein »Wogen«,

¹³ Ebd., S. 43.

»Fließen«, »Quellen«, »Sich Ergießen«. Dementsprechend lautet die hier vertretene These: *Die Überschreitung als Eintritt einer numinosen Mächtigkeit in die Präsenz bildet den Faszinationskern, um den sich das den Texten Hofmannsthals zugrundeliegende imaginäre Szenario verdichtet.*

Ich möchte diese These kurz an einem Text konkretisieren, der, weil er eine bekannte Vorlage hat, den besonderen Fokus von Hofmannsthals dichterischer Imagination in aller Deutlichkeit erkennen läßt. Es handelt sich um die poetische Umschrift von Versen aus dem »Hohen Lied«:

Canticum Canticorum IV. 12–16

Du bist der verschlossene Garten
Deine kindischen Hände warten
Deine Lippen sind ohne Gewalt.
Du bist die versiegelte Quelle
Des Lebens starre Schwelle
Unwissend herb und kalt.

Nimm, Wind von Norden, Flügel
Lauf, Südwind, über die Hügel
Und weh durch diesen Hain
Lass alle Düfte triefen
Aus starren Schlafes Tiefen
Das Leben sich befrei'n.¹⁴

Reizvoll wäre es, gerade im Zusammenhang mit unserer Fragestellung diesen Text sowohl mit den entsprechenden Zeilen der Lutherschen Übersetzung sowie mit den handschriftlichen Varianten¹⁵ *en détail* zu vergleichen. Hier kann ich nur den dreifachen Kernbefund eines solchen Vergleichs umreißen: 1. Um die in der Vorlage präzedenzlose, etwas undurchsichtige Zeile »Deine Lippen sind ohne Gewalt« herum weisen die Varianten einen Hof an Sinn-Nuancen auf, die Sprachlosigkeit, Teilnahmslosigkeit, Kälte und Herbheit konnotieren, wobei diese Werte sowohl den Reden des Mädchens als auch dessen Lippen zugeschrieben werden. 2. Während die Vorlage die Metaphern des »verschlossene[n] Garten[s]« und der »versiegelte[n] Quelle« enthält, ist die Vorstellung der »starre[n] Schwelle« eine Innovation Hofmannsthals. Daraus, daß diese Schwelle »herb und kalt« genannt wird, also mit Qualitäten versehen,

¹⁴ SW II Gedichte 2, S. 98.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 353–354.

welche die Varianten mit den Lippen bzw. den Reden des Mädchens verknüpfen, geht hervor, daß die »starre Schwelle« imaginativ in engster Beziehung zum Mund des Mädchens steht. 3. Eine über das »Hohe Lied« hinausgehende Erfindung Hofmannsthals ist selbstverständlich auch das Abstraktum »Leben«, das es laut der zweiten Strophe – dies ist der Zweck der gebetähnlichen Anrede an die Winde – aus seinem »starren Schlaf[]« zu wecken gilt. Das Gesamtbild ist also folgendermaßen zusammenzufassen: erstens eine oberflächliche Kälte, Herbheit und Sprachlosigkeit; zweitens ein in der Tiefe schlafendes, also nicht aktives, nicht gegenwärtiges Leben; drittens eine Schwelle, deren Starrheit für den starren Schlaf, also für die Abwesenheit des Lebens, verantwortlich ist; und schließlich viertens eine Anrufung der Winde, die durch ihre Bewegung die Düfte zum Triefen bringen und damit das Leben freisetzen sollen. Der imaginären Logik nach läuft das Gedicht also auf eine ersehnte Überschreitung der Schwelle, die mit dem Mund des Mädchens identifiziert wird, und damit auf die Präsenzwertung des Lebens in seiner erotischen Mächtigkeit hinaus. Das Leben soll die Schwelle überschreiten bzw. überfließen und damit das redende Ich sowie das angededete Mädchen zur sexuellen Vereinigung hintragen.

Mit Blick auf Hofmannsthals Lyrik wird oft der Begriff des Schöpferischen in Anschlag gebracht; angesichts des Gesagten scheint er mir aber unpassend. Hofmannsthals Schreiben ist keine *creatio ex nihilo*, sondern eher eine virtuose Improvisationskunst, die einige wenige imaginäre Szenarien in immer neue, unerwartete Abwandlungen zu gelungenen Gedichten zu konkretisieren vermag. Es handelt sich um eine Kunst der Aktualisierung traditioneller Formen, metrischer Muster und von Motiven, die immer wieder bestechende Lösungen findet zu dem Problem: Wie kann sich das imaginäre Szenario hier, in dieser Form, an diesen Motiven, in diesem Rhythmus, diesem Ton, dieser Geisteshaltung auf überzeugende Weise ausgestalten? Eine solche Lösung stellt eins der populärsten Gedichte Hofmannsthals, das in die Sonettform gegossene Genrebild »Die Beiden«, dar:

Die Beiden

Sie trug den Becher in der Hand
 – Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand –
 So leicht und sicher war ihr Gang,
 Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

So leicht und fest war seine Hand:
Er ritt auf einem jungen Pferde
Und mit nachlässiger Geberde
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand
Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es Beiden allzuschwer:
Denn Beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die and're fand,
Und dunkler Wein am Boden rollte.¹⁶

Das Szenario wird in einer erotischen Anekdote realisiert, die anspruchslos daherkommt, völlig transparent und mimetisch schlüssig. Der intensive poetische Reiz des Textes verdankt sich der unendlichen Diskretion, die beispielsweise die Konnotation metaphysischer Tiefe fast ausschließlich von den Vokalen der Schlußzeile tragen läßt. Auch das Moment sexueller Transgression deutet sich *sotto voce* an: an dem leichten Mißverhältnis zwischen dem Verbum »rollte« und dem ihm zugeordneten Satzsubjekt »Wein« sowie an der unterschwellig, fast sakral anmutenden Äquivalenz Wein/Blut. Die Schwellenfunktion ist hier doppelt besetzt, durch den Mund des Mädchens sowie durch den Rand des Bechers. Die Kahlheit oder Öde, die es dem Szenario entsprechend zu überwinden gilt, erscheint als sittengemäßes Verhalten, das gleichsam in die Physis der beiden Protagonisten – in den Gang des Mädchens, in des jungen Mannes fast nonchalante Beherrschung des Pferdes – eingegangen ist. Beben und Zittern deuten die Präsenz der erotischen Lebensmacht an, die dann, dem Szenario entsprechend, die Schwelle überschreitet und sich als Fluidum über den Boden ergießt. So kristallisiert sich die Ereignishaftigkeit des Gedichts um den Faszinationskern der numinosen Transgression, die sich hier allerdings hinter der Maske des Sentimentalen verbirgt. Man kann natürlich über solche Fragen des Tons anderer Meinung sein, aber die Pointe meiner kurzen Erläuterung dürfte evident sein – daß auch die poetische Anekdote von der momentanen erotischen Hingabe des Mädchens zu erfassen ist als Verwirklichung des imaginären Tiefenszenarios.

¹⁶ SW I Gedichte 1, S. 50.

Sieht man nun die ganze Transformationsreihe des Szenarios an, dann steht das Genrebild wohl in nächster Nähe zum »Canticum Canticorum«. Um die Variationsbreite von Hofmannsthals Improvisationskunst – die Kunst, innerhalb der Grenzen eines vorgegebenen Musters Unerwartetes hervorzubringen – zu gewahren, muß man allerdings von den in den Texten evozierten fiktiven Situationen (etwa erotische Begegnung) absehen. Und man tut gut daran, Extrempunkte zu fixieren. Man stelle sich zum Beispiel diese Fragen: Was für ein Gedicht ginge aus dem Versuch hervor, das transgressive Moment auf Dauer zu stellen? Ist eine Subjektivität vorstellbar, die sich gleichsam permanent der Lebensmacht hingäbe, die alle Einschränkungen der Sittlichkeit und der Kultur verwürfe, die das Leben nur als liquides Verströmen ohne jegliche Verfestigung lebte? Hofmannsthals Antwort auf diese Frage erbringt eines seiner geheimnisvollsten Gedichte. Das »Lebenslied« enthält folgende, unsere These von der Schwellenkunde aufs Schönste bestätigende Zeilen:

Ihm bietet jede Stelle
Geheimnisvoll die Schwelle,
Es gibt sich jeder Welle
Der Heimatlose hin!¹⁷

Nicht nur auf die unsere Textreihe durchziehende Bedeutung der »Schwelle« und der »Überschreitung« weisen die zitierten Verse des »Lebenslieds« hin, sondern ebenfalls auf die für diese Reihe charakteristische Haltung der Subjektivität. Man kann den Sachverhalt so formulieren: Wo sich das Leben als numinose Mächtigkeit in die Präsenz drängt und sich ergießt, entstehen Figuren subjektiver Hingabe. Mal handelt es sich um die Hingabe an den atmosphärischen Drift des Moments wie in »Vorfrühling«, mal um die erotische Hingabe wie in »Canticum Canticorum« oder in »Die Beiden«, mal, wie im »Lebenslied«, um die völlige Verausgabung. Auch in dieser Hinsicht ist also ein Spiel von Konstanz und Varianz zu konstatieren. In allen Varianten sind jedoch die zwei semantischen Hauptnuancen des Begriffs der Hingabe, die in der Sprache des Alltags auseinanderfallen, vereinigt: nämlich die Hingabe an eine umgreifende Prozeßhaftigkeit, wie wenn man sich den Meereswellen hingibt, und die Hingabe an ein anderes Subjekt, wie wenn man sich dem geliebten an-

¹⁷ Ebd., S. 63.

deren hingibt. Hingabe als Getragenwerden; Hingabe als Selbstaufopferung. Die beiden Sinndimensionen sind in den Gedichten deswegen miteinander verknüpft, weil es sich bei der Prozeßhaftigkeit immer um eine Machtinstanz handelt und umgekehrt, weil es bei der liebenden Hingabe an eine Person immer um die im erotischen Begehren zum Durchbruch kommende liquide Lebenskraft geht. Auf diesen Zusammenhang sollte die Titelformel meines Beitrags hindeuten: auf die *Hingabe als Form von lyrischer Subjektivität* bei Hofmannsthal.

Nun wird ein zweiter Subjektivitätsbegriff im Titel geführt, der dem der Hingabe entgegengesetzt ist: der Begriff der Souveränität. Hinter der begrifflichen Zweiheit steckt die These, daß sich die lyrische Imagination Hofmannsthals in spannungsreichen Polaritäten ausfaltet und daß auch die für seine Gedichte charakteristische Gestaltung von Subjektivität diesem Formgesetz der Polarität untersteht. Um die These plausibel zu machen, bedarf es allerdings einer Erweiterung der bisher gewonnenen Auffassung des Lyrisch-Imaginären. Das Szenario von ›Schwelle‹ und ›Überschreitung‹ ist durch einen zweiten imaginären Komplex zu ergänzen, aus dem die Souveränität als Subjektivitätsfigur hervorgeht. Eingang in den diesbezüglich relevanten Bildzusammenhang bietet ein 1894 verfaßter Text:

Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen
Und fühlt im wundervollen Netz mich liegen
In Gottes Netz, im Lebenstraum, gefangen.
Die Winde liefen und die Vögel sangen.

Wie trug, wie trug das Thal den Wasserspiegel!
Wie rauschend stand der Wald, wie schwoll der Hügel!
Hoch flog ein Falk, still leuchtete der Raum,
Im Leben lag mein Herz, in Tod und Traum.¹⁸

Man könnte natürlich meinen, daß es hier um eine in die Geborgenheit einmündende Variante der Hingabe geht. Das metaphysische Leben, das den Tod auch einbegreift, ist gegenwärtig, aber eben nicht als überwältigende, sich ergießende Kraft, sondern als tragende, geradezu beschützende Instanz. So weit geht die Imagination der Sicherheit und des Aufgehobenseins, daß sogar eine Gottesvorstellung, wenn auch auf der

¹⁸ SW II Gedichte 2, S. 104.

Schwundstufe einer bloßen Redewendung, aufkommen kann. Die uns interessierende Frage aber müßte lauten: Wie kommt es dazu? Welche sind die imaginären Bedingungen dieser Stillstellung des Lebens und der ihr korrespondierenden Affektlage? Und wir setzen dabei voraus, daß die Antwort auf diese Frage nicht wird lauten können: Es war ein schöner, ruhiger Tag, der Dichter fühlte sich halt geborgen. Vielmehr muß sich an der Logik und Dynamik der Bildsprache jene Konfiguration entdecken lassen, welche die Wendung zur Geborgenheit motiviert.

Ich setze bei den Zeilen 5 und 7 an, die aufgrund der Repetition des Verbums »trug« einerseits, der abweichenden Akzentuierung »Hoch flog ein Falk« andererseits eine spürbare Emphase in das Gedicht einzeichnen. Die imaginäre Quelle dieser Emphase erschließt sich an der Textgenese. So enthält eine Handschrift für die fünfte Zeile folgende Variante: »prunkend trug das Becken seinen Wasserspiegel«.¹⁹ Das Tragen, das in der Reinschrift einen bestimmten Aspekt der Landschaft, nämlich die Einbettung des Sees im umfassenden Tal, mit einer kaum als solche kenntlichen gestischen Metapher andeutet, ist in der Variante Komponente einer recht kühnen Trope, die das Tal, nunmehr »Becken« genannt und damit phonisch an »Becher« angrenzend, in einen prunkenden Pokal verwandelt. Für die gleiche Zeile wird auch folgende Formulierung erwogen: »Wie trug das Becken gebändig/stolz seinen Wasserspiegel«.²⁰ Es tritt aus dem Landschaftsbild ein Vorstellungsnexus aus Sieg und Triumph gegenüber einem zu bändigenden Element hervor. Wenn man nun die beiden Varianten zusammennimmt, erkennt man, daß hinter der emphatischen Repetition »Wie trug, wie trug« ein imaginärer Komplex sich auswirkte, der mit den Begriffen »Herrschaft«, »Hoheit« und »Reichtum« beschreibbar ist. Es ist fast, als schimmerte aus den Spuren des in die Gedichtkomposition eingehenden Schreibprozesses das Bild von der Hand des Herrschers, zur Feier seines Sieges den prunkenden Pokal hebend. So läßt sich an der Textgenese verfolgen, wie das Gedicht, welches sich zunächst als Landschaftsbild mit Geborgenheitsgefühlen zu verstehen gibt, aus der Imagination eines Herrschaftsgestus hervorgeht. Das berechtigt zur Mutmaßung, daß die Stillstellung des metaphysischen Lebens, von der wir ausgegangen waren, durch die imaginäre Präsenz der Herrschaftsinstanz motiviert ist.

¹⁹ Ebd., S. 367.

²⁰ Ebd.

Wenden wir uns nun den Varianten zu, die hinter der siebten Zeile stehen, so erweisen sie sich als Gaben jenes Gottes, der den Interpreten zur gelungenen Deutung geleitet. Hier wird nämlich der von mir interpolierte Faktor *Herrschaft* thematisch. Das erste, flüchtig hingeschriebene Konzept des Gedichts sieht so aus:

Gedicht.

wie trägt der See den Berg
ein königlich kreisender Falke²¹

} alles gleiche Gemütsstimmung

Auch der hochfliegende Falke erweist sich als Element des imaginären Komplexes, sei es als Attribut der Herrschaftsinstanz, sei es als eine weitere Figuration derselben, ein weiteres Zeugnis von deren Präsenz. Auf jeden Fall verweist der Adjektiv »königlich« – dies die kostbare Göttergabe – auf den Komplex adeliger Herrschaft, die gleichsam zu einem Emblem – fast möchte man sagen: zu einem Wappen – aus Pokal und Jagdvogel verdichtet wird. Gleichzeitig deutet die Formulierung »Wie trägt der See den Berg« darauf hin, daß das Moment der Reflexion, welches die Reinschrift durch das Substantiv »Wasserspiegel« nur leise andeutet, in den vorausgehenden Entwürfen eine viel aktivere, durch Verbalformen bezeichnete Rolle spielte. Denn hier »trägt« nicht das Tal den »Wasserspiegel«, sondern umgekehrt »der See den Berg«; das heißt: Er spiegelt ihn, hält ihn gespiegelt in sich. Das Spiegeln und das Tragen sind eine einzige Tätigkeit und in dieser aktiven Einheit das Paradigma des Herrschens, der Herrschaftsgestus schlechthin. Aber auch mit dem Falken steht die Funktion des Spiegels in engster Verbindung, wie folgende Variante, in welcher der Falke gleichsam eine Stufe edler als »Adler« erscheint, deutlich zeigt:

Wie (1) glitt (2) flog der Adler dur<ch?>
Ein fremdes Thier
Vom See gespiegelt (1) lebend o
(2) spiegelt²²

Was in der Reinschrift wie ein pittoreskes Requisit anmutet – der hochfliegende Falke –, erweist sich nun als fest verwoben in den imaginären Komplex, dem das Gedicht entsprungen ist. Falke und See sind aufeinander

²¹ Ebd., S. 366.

²² Ebd., S. 367.

der bezogen. Das zwingt die beiden metaphysischen Extrempunkte der vertikalen Achse, die Tiefe des liquiden Lebensgrundes und die ätherische Höhe, in ein einheitliches Spannungsgefüge. Daß der Falke bzw. Adler vom See gespiegelt wird, akzentuiert darüber hinaus die semantische Implikation, daß auch im Auge des Jagdvogels sich die ganze Landschaft spiegelt. Wenn wir nun auf die siebte Zeile der Reinschrift zurückblicken: »Hoch flog ein Falk, still leuchtete der Raum«, dann begreifen wir, daß die zwei Teilsätze keine zufällige Reihe deskriptiver Elemente konstituieren, wie es zunächst den Anschein haben mochte, sondern vielmehr ein Verhältnis der Konsequenz. Der Logik des Imaginären zufolge »zeitigt« der Höhenflug des Falken das stille Leuchten des Raums, das sich nun als Luzidität eines das Leben in seiner Ganzheit reflektierenden Bewußtseins enthüllt. Den Inhalt solchen zur Stille der Reflexion sich erhebenden Lebensbewußtseins artikuliert die Schlußzeile des Gedichts.

Ich habe deswegen so lange bei diesem einen Gedicht verweilt, weil es, zumindest wenn man die Textgenese in die Lektüre mit einbezieht, ein der Schwellenphantasie polar entgegengesetztes imaginäres Szenario erkennen läßt. An diesem Szenario zeichnen sich folgende Strukturmomente ab: erstens, eine Atmosphäre von Stille und Klarheit, die allerdings auf einen gewonnenen Kampf oder einen Bändigungsprozeß zurückverweist; zweitens, eine starke Betonung der Vertikalität, wobei die Figur eines Vogels oft die oberste Position einnimmt; damit einhergehend, drittens, das Moment der die Lebenstotalität erfassenden Reflexivität, das vor allem an die Vorstellung des Spiegels geknüpft ist; viertens, das Moment der Herrschaft, wobei Attribute der Feudalherrschaft – zumal deren pracht- und glanzvolle Ornamentik – aufgerufen werden; schließlich, fünftens, eine Tendenz zur emblematischen Zeichenhaftigkeit. Der Faszinationskern des Szenarios ist also nicht mehr die Imagination der Überschreitung, nicht mehr die Präsenzwerdung einer numinosen Mächtigkeit, sondern im Gegenteil eine Herrschaftsphantasie, welche die Bändigung der Lebensmacht und deren Erhebung in die Klarheit der Reflexion inszeniert. Die diesem imaginären Szenario eigene Subjektposition – ich erinnere an das Wort »königlich« – ist die Souveränität. So kann man das Gesamtargument meines Beitrags in dem Satz zusammenfassen: *Hofmannsthals lyrische Dichtung entfaltet sich im Spannungsfeld zwischen Souveränität und Hingabe*. Dabei stehen natürlich

die Begriffe »Souveränität« und »Hingabe« *pars pro toto* für die zwei urtypischen imaginären Komplexe, die sich in Hofmannsthals Gedichten variationsreich verwirklichen.

Eine These, die, wie die eben formulierte, eine Gesetzmäßigkeit postuliert, wird sich an weiteren Textbeispielen bewähren müssen. Im Rahmen dieses Aufsatzes muß ich mich auf einige besonders prägnante beschränken. Zunächst verweise ich auf zwei Texte, die hier kommentarlos stehen dürfen, so offenkundig ist ihre Verwandtschaft zum dargelegten Bildzusammenhang. Im ersten Fall handelt es sich um einen gleichzeitig mit dem Gedicht »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen« entstandenen, das Motiv der Bergwanderung aufgreifenden Text. Der Weg in die Höhe verwandelt sich dank der Gunst der hohen großen Stunde in eine prachtvolle Prozession im Stile feudaler Herrschaft:

(Wem die hohe grosse Stunde
voraus schreitet den Bergweg
wie Prunk und Schritt ehrgeiziger Musik
der hält in Königshänden
[die Zügel unsäglicher Herrschaft])²³

Das zweite Beispiel, welches aufgrund seiner evidenten Relevanz zu unserer Fragestellung keiner Erläuterung bedarf, ist einem spielerisch-satirischen, im Hans-Sachs-Ton verfaßten Entwurf entnommen, der sich zum Projekt macht – so der Titel –, den »Triumph einiger <Künstler unserer Zeit>« allegorisch als »Siegerzug« vorzuführen. Der geplante Schluß:

(Den Zug beschließt wiederum
Ein Flug von Adlern groß und stumm
Die lassen sich gern ohne Flügelschlagen
Von ihrer Kraft übern Abgrund tragen.)²⁴

Daß das Überschreitungsszenario im thematischen Bereich der Dichtung bzw. der Kunst konkretisiert werden kann, wurde oben an einigen Textbeispielen gezeigt. Wir können den zuletzt zitierten Text zum Anlaß nehmen, Entsprechendes für den Gegenpol festzustellen. Auch das Souveränitätsszenario gibt die imaginäre Grundlage für die poetische Evokation eines künstlerischen Ideals ab. Diese Möglichkeit deutet sich in

²³ Ebd., S. 102.

²⁴ Ebd., S. 110.

jenem »Prolog« überschriebenen Gedicht an, welches Hofmannsthal für die Feier zum Gedächtnis Goethes am 8. Oktober 1899 verfaßte. Dort finden sich diese Zeilen:

- 20 So schuf er [...]
[...]
23 An allen Abgründen, an allen Prächten,
24 An allen Wünschen, die durch Eure Glieder,
25 Von Phantasie genährt, sich glühend wühlen,
26 An aller Sternenruh' und Wolkenhöh',
27 Die geisterreich das glüh'nde Aug' Euch kühlen[.]²⁵

Ein adäquates Verständnis der Zeilen setzt voraus, daß man die Oppositionsstruktur des Versarrangements erfaßt. Die semantische Entgegensetzung zeichnet sich zunächst innerhalb einer einzigen Zeile – der 23. – ab, wo den »Abgründen«, als dem Bereich der verschlingenden Lebenskraft, das »Prächtige« kontrastiert wird. Es wäre trivial gewesen, als Gegensatz zu »Abgründen« etwa »Gipfel« oder »Höhen« zu setzen. Die »Prächten«, lexikalisch ohnehin apart, bringen eine poetisch produktive Opakheit in den Gang des Gedichtes ein, die wir allerdings durchschauen können, weil wir die »Pracht« als Attribut des »Königlichen« und also des souveränen Blicks von oben erkennen. Die Ausgangsopposition wird dann über die folgenden zwei Zeilenpaare verteilt: »Wünsche[.]«, »Glieder« und »glühendes Wühlen« in den Zeilen 24 und 25, »Sternenruh'«, »Wolkenhöh'« und »geisterreiches Kühlen« in den zwei folgenden Zeilen. Das brauchen wir nicht semantisch auszufalten. Aufgrund des bisher Gesagten tritt nämlich die imaginäre Pointe der Verse deutlich hervor: Einerseits beschwöre Goethe die ergreifende Mächtigkeit des metaphysischen Lebens, andererseits löse er die Vehemenz der Lebenskraft in geistiger Klarheit und Geisteshöhe auf. Sollte nun unsere These von der Polarität des Imaginären zutreffen, dann tendierten diese Zeilen dazu, Goethes Dichtung als den Ort auszumachen, wo die Polarität in Einheit überführt würde. Die Goethesche Dichtung wäre die Totalität des Imaginären, die Synthese aus Hingabe und Souveränität. Andererseits muß man konstatieren, daß im Verlauf des Gedichts die Souveränität die Oberhand gewinnt. So schließt die vorletzte Strophe des »Prologs« mit einem Ausruf, der das uns bekannte Element der Reflexivität hervorhebt:

²⁵ SW I Gedichte 1, S. 97.

[...] Er! in unsern Wipfeln
Das Rauschen Seines Geistes, in unsern Träumen
Der Spiegel Seines Auges! Goethe! Goethe!²⁶

Goethe ist aber nicht der einzige Künstler, den die Imagination Hofmannsthals mit den Attributen der Souveränität ausstattet. Auch in dem großen Trauergedicht, das Hofmannsthal zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz im Jahr 1910 verfaßte, prägt sich das Szenario der Souveränität, und zwar bis in die letzte Verästelung des imaginären Gewebes, aus. Das Gedicht setzt mit der Hervorhebung des ›Königlichen‹ und dessen ›Glanz‹ und ›Herrlichkeit‹ ein:

O hätt' ich seine Stimme, hier um ihn
Zu klagen! Seinen königlichen Anstand,
Mit meiner Klage dazustehn vor euch!
Dann wahrlich wäre diese Stunde groß
Und Glanz und Königtum auf mir, und mehr
Als Trauer: denn dem Tun der Könige
Ist Herrlichkeit und Jubel beigemengt
Auch wo sie klagen und ein Totenfest begehn.²⁷

›[K]önigliche[r] Anstand‹, ›Königtum‹, ›Könige‹: Innerhalb von sechs Zeilen fallen drei Varianten des Lexems. Damit erhebt sich ein Anspruch, den der weitere Verlauf des Gedichts wird einlösen müssen: daß das Prädikat des ›Königlichen‹ mehr als ein leeres Lobeswort sei; daß es der künstlerischen Leistung von Josef Kainz berechtigterweise zukomme. Keine Fakten werden jedoch diesen Nachweis erbringen, sondern allein die Verortung des Schauspielers in einem imaginären Komplex, aus dem der Glanz seiner Souveränität herausstrahlt. Das ist gleichsam das dichterische Problem, das der Vollzug des Gedichts zu lösen hat, das selbst aufgestellte Kriterium von dessen Gelingen. Die poetische Arbeit beginnt mit der Hervorhebung des ›Anstand[es]‹ als einer auszeichnenden Eigenschaft des ›Königlichen‹. Der morphologische Kern des Anstandbegriffs kehrt dann in der unmittelbar nachfolgenden Zeile wieder: Der Dichter muß ja ›dastehen‹, dort auf der Bühne seine Klage erheben, wo Kainz so oft aufgetreten war. Um so empfindlicher also dessen Fehlen, das Fehlen von dessen Stimme, von dessen ›königliche[m] Anstand‹. Diese Lücke wird

²⁶ Ebd., S. 98.

²⁷ Ebd., S. 108.

aber in der Mitte des Gedichts ausgefüllt, wo des Triumphs des großen Schauspielers gedacht wird:

Geheimnisvolles Leben! Dunkler Tod!
O wie das Leben um ihn rang und niemals
Ihn ganz verstricken konnte ins Geheimnis
Wollüstiger Verwandlung! Wie er blieb!
Wie königlich er standhielt! Wie er schmal,
Gleich einem Knaben, stand! O kleine Hand
Voll Kraft [...].²⁸

Die Verse zielen darauf, Kainz als Sieger über das Leben auszuweisen und damit die Zuschreibung des ›Königtitels‹ zu legitimieren. Gemeint ist selbstverständlich das »Leben« im metaphysischen Sinn als den Tod einbe-greifende Prozeßhaftigkeit, als Begehren und Verwandlung, als Zeitlichkeit und Werden. Genauso wie die genetische Analyse des Gedichts »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen« voraussehen ließ, genauso ergibt es sich hier: Die Souveränität bewährt sich dadurch, daß sie das Leben ›bändigt‹; daß sie im reißenden Strom der Verwandlungen ›standfest‹ bleibt, ›steht‹. Das ist der »königliche[] Anstand«, von dem das Trauergedicht ausgegan-gen war. Das ist das zur Konstitution von Souveränität notwendige Mo-ment des Sieges. Und so kann das Gedicht die Bangigkeit und Trauer des Anfangs verwinden und die emblematische Heraldik der künstlerischen Souveränität aufsteigen lassen, allerdings nicht vom kreisenden Falken ge-tragen, sondern von dem bei Hofmannsthal besonders signifikanten Sper-ber. Zunächst der Blick von oben in den Abgrund:

O Aug des Sperbers, der auch vor der Sonne
Den Blick nicht niederschlägt, o kühnes Aug,
Das beiderlei Abgrund gemessen hat,
Des Lebens wie des Todes – Aug des Boten!
O Bote aller Boten, Geist! Du Geist!²⁹

Dann die Heraldik, das Emblem vom Sperber und Spiegel, das Moment des Lichtes als geistige Klarheit und Ruhe:

Ich klage nicht um dich. Ich weiß jetzt, wer du warst,
Schauspieler ohne Maske du, Vergeistiger,

²⁸ Ebd., S. 109.

²⁹ Ebd.

Du bist empor und wo mein Auge dich
Nicht sieht, dort kreisest du, dem Sperber gleich,
Dem Unzerstörbaren, und hältst in Fängen
Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft,
Weißer als das Licht der Sterne: dieses Lichtes
Bote und Träger bist du immerdar,
Und als des Schwebend-Unzerstörbaren
Gedenken wir des Geistes, der du bist.

O Stimme! Seele! aufgeflogene!³⁰

Auf ein letztes Gedicht ist kurz hinzuweisen. Die vergleichende Methode, die auf urtypische Strukturen abhebt, ist nämlich nicht nur ergiebig, wenn sich, wie im Fall des Trauergedichts für Josef Kainz, Text und Typus zu decken scheinen. Sie wirft auch Licht auf manches Gedicht, das zum Muster nicht ganz paßt, auf Abweichungen, auf Extrempunkte der Variationsreihe. In solchen Fällen läßt sie Verwandtschaften erkennen, wo früher nur das undurchdringliche Geheimnis einer unvergleichlichen Textfigur war. Damit löst sich das Geheimnis nicht auf, vielmehr kommen dessen Tiefendimensionen erst recht in den Blick. So haben wir es oben im Fall des »Lebenslieds« gesehen: Die Erkenntnis, daß dem Gedicht das Schwellenszenario zugrundeliegt, daß dessen Grundgestus auf eine Radikalisierung, eine Verabsolutierung der Überschreitungsfigur hinausläuft, soll das Gedicht nicht durch eine Sinnzumutung ersetzen, sondern vielmehr einen Rahmen abgeben, innerhalb dessen die individuelle Leistung des Gedichts allererst hervortritt. Genauso ist es mit dem Gedicht, auf das ich abschließend aufmerksam machen möchte, und zwar mit dem Zugeständnis, daß ich das Gedicht nicht verstehe, nicht jedenfalls in dem Sinne, daß ich das Trauergedicht für Josef Kainz oder »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen« zu verstehen meine. Andererseits aber finde ich in dem Gedicht Facetten des Souveränitätsszenarios, gleichsam Splitter des Gesamtbilds, aber wie in verfremdeter Form. Auf der Subjektseite fesselt das die Aufmerksamkeit, auf der Objektseite läßt es die Intensität der imaginären Leistung zur Geltung kommen. Als Gesamteindruck stellt sich eine innige Verbindung zwischen Souveränität und plastischer Schöpfung ein. Michelangelos »Schöpfung« gehört ja zu den Inspirationsquellen des Textes, wie auch das sich in Schöpferhand

³⁰ Ebd., S. 109f.

ballende Euphratwasser aus Goethes »Divan«-Gedicht »Lied und Gebilde«. Gemeint ist natürlich das großartige Gedicht aus dem Jahr 1895, »Ein Traum von großer Magie«. Der Text ist viel zu komplex, als daß er hier auch nur ansatzweise erörtert werden könnte. Ich will nur einige Fäden aus seiner dichtverwobenen Textur herausziehen, die mit dem hier besprochenen imaginären Komplex verknüpft sind. Zunächst ist natürlich der Einsatz »Viel königlicher als ein Perlenband« hervorzuheben, der das Prädikat der Souveränität mit einer gewissen Opulenz in Verbindung bringt. Das uns bekannte Motiv der prunkvollen, mit Edelsteinen bestückten Ornamentik setzt sich an den »riesige[n] Opale[n]« fort, die der Magier aus dem flüssigen Element schöpft und »tönend« in »Ring« fallenläßt. Auch die Zentrierung auf die Augen, in denen die Turbulenz des Lebens zur Ruhe kommt, ist beim Magier belegt, verbunden allerdings auf proto-surrealistische Weise mit den Edelsteinen: »In seinen Augen aber war die Ruh / Von schlafend- doch lebendgen Edelsteinen.«³¹ Auch das zentrale Moment der Vertikalität und der Höhe in Verbindung mit dem Geistigen kennt das Gedicht, wobei das Element des Spiegels fehlt. Hier die diesbezüglich entscheidenden, ein Paracelsus-Wort herbeizitierenden Zeilen:

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[.]³²

Die aufgelisteten Entsprechungen legen es nahe, das große »Magier«-Gedicht im Zusammenhang mit dem Souveränitätsszenario zu sehen. Vielleicht ist der Text eine Vorform desselben, eine Entwicklungsphase, da sich das Moment des »Geistes« noch nicht rein vom »Leben« gesondert hat. Denn die Macht des Magiers wurzelt nicht bloß in Augen und Hand, sondern auch in seinen »Lenden«, die ihn, dem »Löwen« gleich, von Klippe zur Klippe springen lassen. Mag sein, daß das schon Heraldik ist, aber eine sexual dynamisierte. Jedenfalls zeigt sich an dieser leichten Beweglichkeit Überwindung der »Schwere« und damit der für die Souveränität wesentliche Aspekt des Sieges über das Leben an. Der Zauberer ist schließlich auch in dem Sinne eine Figur des Souveräns, daß sein Befehl unmittelbar in den Bereich des Natürlichen eingreift,

³¹ Ebd., S. 53.

³² Ebd.

er herrscht gleichsam immanent über dessen Kräfte. Im Symbolismus generell – es erübrigt sich fast das zu erwähnen – ist der souveräne Zauberer eine Figur des Dichters. Dafür hat Hugo Friedrich apropos Mallarmé die treffenden Formeln »Sprachmagie« und »diktatorische Phantasie« geprägt. Auch dessen Begriff des »absoluten Blicks« wäre im Gesamtzusammenhang des Souveränitätsszenarios relevant.³³

Es mögen diese wenigen Hinweise genügen, um das große Gedicht in den hier untersuchten imaginären Komplex einzufügen. Abschließend möchte ich in aller Kürze etwas zur Methodologie der hier durchgeführten Untersuchung sagen. Es wird keinem Leser entgangen sein, daß es sich um eine morphologische Untersuchung handelt, will sagen: um eine Untersuchung, die auf die Herausstellung von urtypischen Formen, die in sich ein Moment der Gesetzmäßigkeit haben, hinzielt. Während sich die literaturwissenschaftliche Morphologie hauptsächlich mit solchen Formen befaßt hat, die gleichsam inhaltsfrei auf der Ebene der Redestruktur angesiedelt sind oder auf der Ebene der Handlungslogik narrative Prozesse steuern, zielt der hier vorgelegte Versuch auf imaginäre Komplexe – ich habe sie Szenarien genannt –, die inhaltsfrei nicht vorstellbar sind. Castoriadis hat zur Kennzeichnung des Imaginären die Metapher eines liquiden Magmas eingesetzt und auch die hier anvisierten Szenarien sind als plastisch-beweglich zu denken.³⁴ So liegt – diesen Punkt möchte ich betonen – das Erkenntnisinteresse der Morphologie gar nicht darin, zu fixieren oder zu klassifizieren. Sie will nicht Wandel und Vielfalt aufheben, sondern sie allererst verständlich machen. Morphologie ist Verwandlungslehre. Die hier herausgearbeiteten Szenarien sind nicht das Wesen oder gar der Sinn der Gedichte, von diesen abstrahierbar, sondern das lebendige Allgemeine, das sich in den Texten herausbildet und damit verwirklicht. Ich hoffe, daß dieser elementare methodologische Punkt am Gang der Untersuchung evident geworden ist. Hier will ich einen anderen Aspekt, der gleichzeitig ein Desiderat darstellt, akzentuieren. Der Vorteil einer Morphologie, die auf der inhalts gesättigten Ebene des Imaginären ansetzt, besteht darin, daß sie sich nicht auf bestimmte Text- und Diskurstypen beschränkt. Sie mündet mit anderen Worten in eine historische Morphologie des Imaginären ein. Denn

³³ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956, S. 134–139.

³⁴ Vgl. Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a.M. 1990.

es dürfte offenkundig sein, daß die im Vorhergehenden beschriebenen Szenarien der Überschreitung und der Souveränität zeittypische Phänomene der Jahrhundertwende und der sich entfaltenden Moderne sind, obwohl sie sehr wohl in Hofmannsthals lyrischem Œuvre eine besondere Zuspitzung, eine besonders komplexe und kunstvolle, eine besonders durchreflektierte Ausprägung erfahren. Am Ende unseres Gangs durch die Gedichte steht also ein doppeltes Desiderat: einerseits die detaillierte Erfassung der Vielfalt durch eingehende Lektüre der Gedichte; andererseits die Rekonstruktion des epochalen Imaginären sowohl in seiner Konsistenz als auch in seinen inneren Spannungen.

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 Ricoeur 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 Ricoeur, 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 geahnt
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 Schönot, 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 Ablauform 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's »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's »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 beordnenden 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 auffallender 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 Differenz Erfahrung, 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 Schreibszene, 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 Leseszene, 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 »Reiselied«¹² ist eine Zitatreise in die literarische Tradition:

Reiselied

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollet 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 »Gedankenspuk« 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. »Reiselied« 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 entauscht unwölktem Felsensaale / [...] / Dämonisch aber stürzt mit einem Male – / Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden – / Sich Oreas, [...]« Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke (Münchner 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 Zitate-reise. Das Faszinierende dieses Gedichts ist, daß es sich hier ganz um Bildzitate handelt. Philologisch zitaten-gau 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 Ténne, ihm zu Füßen,
 Der schlanke mit dem bärtigen Enkel focht,
 Daß durch den reinen Schaft des Oleanders
 Ein Zittern aufwärtslief; allein ein Vogel
 Still in der Krone blütevollem Schein

¹⁵ Das Spiegelmotiv: »Und im See bespiegelt / Sich die reifende 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 Schreibszene 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 rückwärtsgeworfener 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 Schreibszenen 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 toden 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 todtten 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 verschwenden 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 selbsthervorgebrachte 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 artikulierte 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 lautwerdende 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 artikulierte 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: »Hieraus 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 andern auszudrücken strebt; 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 Geschöpfes, 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 völkercundliche Zug der Humboldtschen Sprachphilosophie gewesen sein, die im 19. Jahrhundert sowohl empiristisch und sinnesphysiologisch als auch in der neu entstehenden »Völkerkunde« reinterpreted 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.

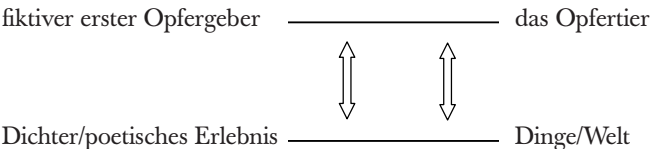
³³ Vgl. Wolfram Högrefe, Metaphysik und Mantik. Frankfurt a.M. 1992.

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 schwierigerem Text versteckte Theorie-Vorgeschichte, die überhaupt erst die Kerndefinition des Übertragungs-geschehens 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 pforte«: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 »Tep-
pich 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 zu-
einander wie der Katholizismus zum Protestantismus – wenn man iro-
nisch genug in der Auseinandersetzung zweier Katholiken die Opposi-
tion so benennen darf. Daß Hofmannsthal's »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 »Seli-
ger 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 Handlungssche-
ma, welches einen latenten Bezug zur eucharistischen Szene ⁴⁶ offenbart:
komm – schau – nimm – küsse – vergiß nicht. Schon vor dem Erschei-
nen des Engels denkt George die Gegenständlichkeiten seiner Gedichte
in den Verlaufsformen des katholischen Rituals. Hofmannsthal's Anru-
fung von Goethes »Seliger Sehnsucht« setzt aber dem Ritualcharakter
eine individuell zu vollziehende Transformationserfahrung entgegen.
Damit wird der verschwiegene »Tep-
pich des Lebens« doch zum Gegen-
stand der Auseinandersetzung.

Man kann seit jenem Winter 1891/92, in dem sich George dem jün-
geren 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
Hofmannsthal's 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 gründen, 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 restitierenden 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 Letzzebene 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 metapherntheoretisch 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 Gemäldavorlagen 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-tragung 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 Hofmannsthals 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 Realität-

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 Staffellung 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 verfahren 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 Konstituentien 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 Schulterverletzung⁷² 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 vermischtes 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, *Urphantasiem*« (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. Hofmannsthals »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 Hofmannsthals 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 herangetragenem 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.

»So wie ein löwe über klippen sprang.«

Zur poetischen Verfahrensweise in Hugo von Hofmannsthal's
Gedicht »Ein Traum von großer Magie«

Es gibt, neben zahlreichen Bezugnahmen im Zusammenhang umfassender Fragestellungen, fünf größere Arbeiten, die sich ausschließlich auf Hugo von Hofmannsthal's Gedicht »Ein Traum von großer Magie« konzentrieren. Reizvoll an diesen Arbeiten ist unter anderem der Umstand, daß sie in größeren zeitlichen Abständen erschienen sind, und somit auch etwas von den sich wandelnden Erkenntnissen, Modetrends und Verlegenheiten der Fachgeschichte selbst transportieren.

Der frühe Aufsatz von Martin Stern gibt einen eingehenden editionsphilologischen und geistesgeschichtlichen Kommentar zu diesem Gedicht, das von der Forschung bis dahin, wie Stern betont, »öfter gelobt als gedeutet [wurde]. Es gehört nach allgemeiner Auffassung zu seinen vollendetsten und dunkelsten und gilt gemeinhin als »unausschöpfbar.« Stern selbst bemüht sich um eine »weniger irrationalistische[] Betrachtungsweise«¹ und geht dem Bezug zu dem Paracelsus-Zitat nach, das Hofmannsthal in der 14. Strophe verwendet und worauf schon Grete Schaeder² 20 Jahre zuvor hingewiesen hatte. Das Paracelsus-Zitat ist eigentlich ein Zitat in einem Zitat, nämlich in einem Aufsatz von Schopenhauer: »Damit aber das Fatum wohl erkannt werde, ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb [von] ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne.«³ Ausgehend von diesem Zitat, spürt Stern den Notizen des jungen Hofmannsthal nach und gelangt zu der immanent schlüssigen These über den weltanschaulichen Gehalt

¹ Martin Stern, Zu einem Gedicht Hugo von Hofmannsthal's: »Ein Traum von großer Magie«. In: Festschrift Gottfried Weber. Hg. von Heinz Otto Burger. Bad Homburg 1967, S. 265–298; wieder abgedruckt unter dem Titel »Ein Traum von großer Magie. Genese und poetologische Bedeutung«. In: Karl Pestalozzi/Martin Stern, Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 25–47, hier S. 27.

² Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthal's Weg zur Tragödie. In: DVjs 23/1949, S. 306–350, hier S. 312.

³ Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I. In: Ders., Sämtliche Werke. Textkritisch bearb. und hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt a.M. 1963, Bd. 4, S. 258; zit. nach Stern, Ein Traum (wie Anm. 1), S. 27.

des Gedichts, insbesondere darüber, was »unser Geist« in der 14. Strophe meint: Nicht den Geist einer reinen Spekulation, der Abstraktion oder gar der Intellektualität, sondern eine Art platonisch gefärbten »Genius der Menschheit«. Der »Magier« hingegen ist Dichter und Vermittler jenes Geistes. Sterns Studie, die manches vorwegnimmt, was spätere Interpreten zum Thema erheben, gibt auch, auf dem Hintergrund der weltanschaulichen Rekonstruktion, eine poetologische Deutung des Gedichts aus seiner Genese heraus, die auf dem Begriff der »Incantation«, d.h. der Beschwörung, aufbaut. Stern schreibt:

Das Streben nach dem Ausdruck einer überindividuellen Erfahrung ist somit von Anfang an im Plan des Gedichtes, und ihm dient nicht nur die Großzügigkeit der Gebärdenreihe, sondern auch die willentliche Reduktion des Vokabulars auf eine Stufe, wo die Sprache jene Vagheit selbst noch spiegelt, die das Wesen vieler Träume ist.⁴

Das von Stern als Stilisierung erkannte Prinzip der »Reduktion« erklärt auch die auffälligen Wortwiederholungen im Gedicht. – Der bleibende Wert von Sterns detaillierten Ausführungen zum Gedicht erstreckt sich auch auf die geistesgeschichtliche Konstellation, in der sich das Denken des jungen Hofmannsthal bewegt hat und die er mit den Fixpunkten Schopenhauer, Nietzsche, George und – natürlich – Goethe bestimmt.

1974 kritisiert Freny Mistry⁵ Sterns Bezugnahme auf den Neuplatonismus und widerspricht auch seiner Deutung der Schlußstrophen als Antinomie zwischen »Geist« und »Magier«. Vielmehr sieht Mistry, wie schon die Überschrift ihres Artikels verrät, in Hofmannsthals Gedicht indische Metaphysik am Werk und bezieht den »Geist« und den »Magier« auf Brahman und Atman, wodurch die Schlußantithese im Gedicht monistisch aufgehoben werde.

Im selben Jahr erscheint im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft ein Aufsatz von Hans Steffen.⁶ Aufschlußreich ist vor allem der Beginn des Aufsatzes, in dem Steffen einige gängige Literaturgeschichten

⁴ Stern, *Ein Traum* (wie Anm. 1), S. 40f.

⁵ Freny Mistry, »Weltgeheimnis« (1894) and »Ein Traum von grosser Magie« (1895): Two Examples of Implicit Indian Metaphysics in Hofmannsthal's Poetry. In: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 1/1974, H. 3 (Summer), S. 253–268.

⁶ Hans Steffen, Das sich selbst erlebende Ich. Hugo von Hofmannsthals »Ein Traum von großer Magie«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 18/1974, S. 506–520.

und Hofmannsthal-Forscher zitiert und eine Tendenz zur Abwertung der Lyrik Hofmannsthals feststellt. Er gehöre nach Ansicht der zitierten Literaturhistoriker heute (also 1974) als Lyriker nur noch unter die *poetae minores* – kritisches Stichwort: »Ästhetizismus«: »Als Beweis für Hofmannsthals Ästhetizismus gilt seinen Kritikern vor allem der *Magie*-Traum, weil er sich in diesem Gedicht mit der Gestalt und dem Wirken des Magiers identifiziert habe.«⁷ Steffens eigene Deutung – die merkwürdigerweise die Studie von Martin Stern nicht zitiert – soll diese Vorurteile widerlegen. Steffen konzentriert sich auf die Gebärden im Gedicht, auf »das Spiel der Hände«,⁸ und versucht, über Bezugnahmen auf Schopenhauer und Nietzsche eine gedankliche Struktur aus dem Gedicht abzuleiten:

Im Traum offenbart sich dem Ich das allesumgreifende Leben als Grund seines Selbst, zu dem es sich bekennt (Spiel der Hände), doch bleibt es auch hier noch auf die vermittelnde Anschauung angewiesen. Deshalb reflektiert das Bericht-Ich über sich als träumendes, doch auch das träumende Ich teilt sich auf in eines, welches sich als Wille erfährt oder begreift, und eines, welches der Wille ist.⁹

Das kommt zwar mit dem Gedichtinhalt hin, erklärt aber kaum etwas von dessen Verfahrensweise. Und schon gar nichts über die Qualität des Gedichts.

Steffens Deutung, die es mit Hofmannsthals Gedicht gut meint, mündet in eine sehr allgemeine Aussage:

Sein Gedicht spiegelt als erstes im deutschen Sprachbereich das Bewußtsein des modernen Menschen wider, der sich gemüthhaft seiner selbst zu vergewissern sucht: Den Zugang zur menschlichen Natur hat der moderne Mensch nicht mehr unmittelbar über den Anblick der Welt (Goethezeit; Romantik), sondern nur aus der Erfahrung seines eigenen Ichs als »Körper mit innewohnenden Kräften« (Schopenhauer). Hofmannsthal übersetzt den Menschen in die Natur zurück und zieht deshalb den für sich selbst seienden Geist (Hegel) in Frage.¹⁰

14 Jahre später, 1998, war es nun doch Zeit für eine Dissertation. Jürgen Sandhop widmet dem Gedicht in seiner Doktorarbeit »Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals« ein längeres

⁷ Ebd., S. 507.

⁸ Ebd., S. 515.

⁹ Ebd., S. 516.

¹⁰ Ebd., S. 519.

Kapitel.¹¹ Er vertieft und präzisiert dabei zunächst das Verhältnis des Gedichts zu Schopenhauer. In Schopenhauers »Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt« ist die Rede vom Phänomen des »Wahrträumens«. Sandhop zitiert daraus eine sehr erhellende Passage, die er direkt auf die Traumsituation in Hofmannsthals Gedicht bezieht, die auch schon im Kommentar der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe angeführt wird:

Es giebt nämlich einen Zustand, in welchem wir zwar schlafen und träumen; jedoch eben nur die uns umgebende Wirklichkeit selbst träumen. Demnach sehn wir alsdann unser Schlafgemach, mit Allem, was darin ist, werden auch etwan eintretende Menschen gewahr, wissen uns selbst im Bett. Alles richtig und genau. Und doch schlafen wir, mit fest geschlossenen Augen: wir träumen; nur ist was wir träumen wahr und wirklich.¹²

Eine zusätzliche philosophische Referenz stellt Sandhop mit Nietzsches »Geburt der Tragödie« her, wo er zunächst den »dionysischen Schwärmer« und das Begriffspaar »Dionysisch/Apollinisch« bemüht, dann aber eine bemerkenswerte Relation zu dem von Nietzsche beschriebenen »Phänomen des Lyrikers« herstellt, der gegen sich selbst die Augen wendet und »zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer« ist.¹³ Sandhops Arbeit stellt detaillierte und evidente Beziehungen zur schopenhauerisch-nietzscheschen Kunstmetaphysik heraus, die im geistesgeschichtlichen Hintergrund des »Traums von großer Magie« zweifellos präsent ist, aber er blickt dabei nicht mehr auf das Gedicht, sondern gewissermaßen durch den Text des Gedichts hindurch auf seinen metaphysischen Gehalt.

Im selben Jahr, 1998, kommt auch Bernhard Böschenstein in seinem Aufsatz »Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900«¹⁴ kurz auf den »Traum von großer Magie« zu sprechen, in dessen Darstellung er die für Hofmannsthals Werk und spätere Entwicklung entscheidende Differenz von religiöser Erfahrung und dichterischer Erfahrung erkennt. – 2001 widmet Christoph König in seiner großen Monographie »Hofmanns-

¹¹ Jürgen Sandhop, »Ein Traum von grosser Magie«. In: Ders., Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M. 1998, S. 102–135.

¹² SW I Gedichte 1, S. 256.

¹³ Zit. n. Sandhop, Die Seele und ihr Bild (wie Anm. 11), S. 174.

¹⁴ Bernhard Böschenstein, Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900. In: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 2: Um 1900. Paderborn 1998, S. 111–121.

thal. Ein moderner Dichter unter Philologen« dem Gedicht anderthalb Seiten, in denen er eine eigenwillige Deutung vorlegt: »Nach der Theorie, die [...] im Gedicht dargelegt wird, haben die Formen keinen Sinn, sondern machen eine Dimension aus, die tiefer sei als der Sinn.«¹⁵ In der Konsequenz deutet König das Gedicht jedoch als Selbstaufgabe der Rationalität des Dichters bzw. des Gedichts.

Der jüngste mir bekannte Aufsatz zum »Traum von großer Magie« stammt von Olaf Hildebrand aus dem Jahr 2003 und trägt den Titel: »Dichtung als intertextuelle Zauberei.«¹⁶ Er deutet das Gedicht zunächst als ein »eminent poetologisches Gedicht«. Die Offenheit der Traumsituation verbildlicht sich in dem nach allen vier Himmelsrichtungen offenen Traum-Ort, dem »Pavillon«. Hildebrand schreibt: »Der Binnenteil besteht aus einer Folge kunstvoll gesteigerter Entgrenzungsphantasien, die im ›Sprung‹ des Löwen als Bild einer alle Grenzen transzendierenden Ekstase gipfeln.«¹⁷ Hildebrand stellt eine Reihe intertextueller Beziehungen her, vor allem zu Goethes »West-östlichem Divan« und speziell zu »Lied und Gebilde« – worauf Karl Pestalozzi schon 1958 hingewiesen hatte¹⁸ – und zu »Faust II«, insbesondere zum »Knaben Lenker« im ersten Akt. Das nicht ganz überraschende Fazit der intertextuellen Rekonstruktionen, die sich übrigens – wie es im Wesen der Intertextualitätstheorie liegt – endlos erweitern ließen, lautet dann: »Bei dem Magier handelt es sich nicht um irgendeinen Dichter, sondern um Goethe. Der *Traum von großer Magie* ist eine Goethe-Hommage.«¹⁹ Aber nicht so sehr die Goethe-Hommage, sondern das Intertextualitätskonzept selbst erscheint als »Zauberei« und wird zu einer »Umcodierung des Erbe-Problems«, ²⁰ des Fluchs der Epigonalität. Was Hildebrands Aufsatz interessant macht, ist vielleicht weniger die Applikation der Intertextualitätstheorie auf das Gedicht als eher die Abwendung von der weltanschaulichen Ausdeutung des lyrischen Textes und seiner Einbettung in metaphysische Konzepte des *Fin de siècle*. Es geht

¹⁵ Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter Philologen. Göttingen 2001, S. 104f.

¹⁶ 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.

¹⁷ Ebd., S. 166.

¹⁸ Ebd., S. 178.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 184.

Hildebrand um die Literarizität des Textgebildes – um etwas, womit sich gerade die Literaturwissenschaft eher schwertut.

Ich habe die verschiedenen Forschungspositionen so relativ ausführlich – und trotzdem notgedrungen sehr verkürzt – referiert, um zu zeigen, daß sich das Gedicht »Ein Traum von großer Magie« nicht einfach so vom Blatt ablesen läßt.

Zunächst ist bei »Ein Traum von großer Magie« die typographische oder die graphische Erscheinungsweise auffällig, die in den verschiedenen autorisierten Drucken des Gedichts stark variiert. Ich möchte mich nun bei meiner Lektüre auf den Druck in den »Ausgewählten Gedichten« von 1903 konzentrieren. Er entspricht in seiner exquisiten äußeren Gestalt weitgehend dem Erstdruck in den »Blättern für die Kunst« von 1896. Die späteren Drucke ab 1907 unterscheiden sich von den frühen Drucken durch graphische und orthographische Normalisierung und eine detailliertere Interpunktion – nicht zum Vorteil des Gedichts, wie ich finde, obwohl sich diese Anpassungen ebenfalls und vielleicht noch mehr als in den ersten Drucken auf die Autorisierung durch den Dichter selbst berufen können.

Die graphischen Unterschiede der verschiedenen autorisierten Drucke spielen für das *Hören* des Textes keine Rolle – wohl aber für das *Lesen*:²¹

EIN TRAUM VON GROSSER MAGIE

- 1 Viel königlicher als ein perlenband
- 2 Und kühn wie junges meer im morgenduft
- 3 So war ein grosser traum · wie ich ihn fand.

- 4 Durch offene glastüren ging die luft ·
- 5 Ich schlief im pavillon zu ebner erde ·
- 6 Und durch vier offne thüren ging die luft ·

- 7 Und früher liefen schon geschirrte pferde
- 8 Hindurch und hunde eine ganze schaar
- 9 An meinem bett vorbei. Doch die geberde

²¹ Das Gedicht wird hier im Zeichenbestand des Drucks von 1903 wiedergegeben und zusätzlich mit einer Verszählung versehen. In SW I Gedichte 1, S. 253–255, werden zwar die verschiedenen Drucke des Gedichts aufgelistet, nicht aber die Varianten in Orthographie und Interpunktion. Daher gebe ich das originale Layout und den Seitenumbruch als Faksimile im Anhang wieder.

10 Des magiers · des ersten · grossen · war
 11 Auf einmal zwischen mir und einer wand
 12 Sein stolzes nicken · königliches haar

 13 Und hinter ihm nicht mauer: es entstand
 14 Ein weiter prunk von abgrund · dunklem meer ·
 15 Und grünen matten hinter seiner hand.

 16 Er bückte sich und zog das tiefe her.
 17 Er bückte sich und seine finger gingen
 18 Im boden so als ob es wasser wär'.

 19 Vom dünnen quellenwasser aber fingen
 20 Sich riesige opale in den händen
 21 Und fielen tönend wieder ab in ringen.

 22 Dann warf er sich mit leichtem schwung der lenden ·
 23 Wie nur aus stolz · der nächsten klippe zu
 24 – An ihm sah ich die macht der schwere enden.

 25 In seinen augen aber war die ruh
 26 Von schlafend · doch lebendgen edelsteinen.
 27 Er setzte sich und sprach ein solches Du

 28 Zu tagen· die uns ganz vergangen scheinen ·
 29 Dass sie herkamen trauervoll und gross:
 30 Das freute ihn zu lachen und zu weinen.

 31 Er fühlte traumhaft aller menschen los ·
 32 So wie er seine eignen glieder fühlte.
 33 Ihm war nichts nah und fern · nichts klein und gross.

 34 Und wie tief unten sich die erde kühlte ·
 35 Das dunkel aus den tiefen aufwärts drang ·
 36 Die nacht das laue aus den wipfeln wühlte ·

 37 Genoss er allen lebens grossen gang
 38 So sehr · dass er in grosser trunkenheit
 39 So wie ein löwe über klippen sprang.
 · · · · ·
 40 Cherub und hoher herr ist unser geist ·
 41 Wohnt nicht in uns und in die obern sterne
 42 Setzt er den stuhl und lässt uns viel verwaist:

- 43 Doch Er ist feuer uns im tiefsten kerne
 44 – So ahnte mir · da ich den traum da fand –
 45 Und redet mit den feuern jener ferne
 46 Und lebt in mir · wie ich in meiner hand.

Ein unmittelbarer Eindruck beim lauten Lesen des Gedichts ergibt sich aus dem sozusagen performativen Widerspruch, daß das Gedicht, das von Traum und Schwerelosigkeit handelt, selber rhythmisch und semantisch eher schleppend, wenn nicht gar schwerfällig wirkt. Das liegt zunächst wohl am epischen Präteritum bis Vers 39, aber auch an der eigenwilligen Verwendung des Terzinen-Musters; denn Hofmannsthal setzt statt der – nach strenger Regel vorgeschriebenen – weiblichen Reime in mehr als der Hälfte der Verse männliche Reime, und meistens bilden die Strophen auch geschlossene syntaktische Einheiten.

Die Schwere der poetischen Realisierung des Gedichts ist vielleicht auch ein Reflex auf das Adjektiv »gross«, das schon im Titel steht und im Gedicht selbst ganze sechs Mal wiederholt wird. Das – wie auch die übrigen Wortwiederholungen im Text – kann man, wie es Martin Stern vorschlägt, als Ausdruck magischer Beschwörung verstehen, aber es bleibt dabei, daß gerade das Adjektiv »gross« stilistisch eher blaß wirkt und eine Art poetische Leerstelle im »Ornatus« des Gedichts bildet. Es ist, als erwarte das Gedicht, daß dieses Adjektiv »gross«, gerade aufgrund seiner Schlichtheit, mit tieferer Bedeutsamkeit belegt werde.

Wenn man das Gedicht nun in seiner graphischen Realisation betrachtet, so fällt wohl als erstes die trennende Punkte-Linie nach der 13. Strophe auf.

Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Linie, auch um keine gepunktete Linie, sondern um eine abzählbare Reihe von Punkten. Im Erstdruck von 1896 sind es 16, im Druck von 1903 sind es 13 Punkte. Das Gedicht hat 16 Strophen, wenn man die vereinzelte Schlußzeile als Strophe zählen will, so daß die 16 Punkte im Erstdruck von 1896 die 16 Strophen insgesamt symbolisieren könnten.

Die Punktereihe steht nach der 13. Strophe, so daß die 13 Punkte im Druck von 1903 nun für die 13 Strophen stehen könnten, die im Bild vom Löwen in Vers 39 übersprungen werden.

Das graphische Zeichen aus 13 Punkten, das in den späteren Drucken des Gedichts zu einer einfachen Trennlinie aus vielen Punkten wird, re-

präsentiert also die Zäsur nach den 13 Strophen im Gedicht, eine Zäsur, die auch im Tempuswechsel vom erzählenden Präteritum zum erklärenden Präsens erkennbar ist und die sich schließlich auch in der Verletzung der Reimregel des Terzinen-Kettenreims zeigt: Das Wort »trunkenheit« (V. 38) ist nämlich, reimtechnisch gesprochen, eine »Waise«, denn das Wort »geist« in Vers 40, das den korrespondierenden Reim auf »trunkenheit« erwarten läßt, reimt sich erst in Vers 42 – und zwar ausgerechnet auf das Wort »verwaist«.

Die graphische Zäsur nach der 13. Strophe visualisiert sozusagen die letzte jener »klippen«, aus denen die Bewegung des Gedichts ihre Energie schöpft. In Vers 23 – das bezeichnet die genaue Hälfte des ganzen Gedichts, das aus 46 Versen besteht – ist die Rede davon, daß sich der Magier »der nächsten klippe zu« warf. Die fortschreitende lyrische Traumerzählung gliedert sich in weitere Übergänge oder Schwellen, die zwar nicht mehr explizit als »klippen« bezeichnet werden, die aber aus den »geberden« des Magiers ablesbar werden.

Eine »klippe« ist in der eigentlichen Bedeutung ein Fels im Meer oder am Meeresufer, und in den Versen 2 und 14 ist auch ausdrücklich vom »meer« die Rede.

Die 13. Strophe ist der letzte und höchste Zustand des Magiers, der – über Raum und Zeit hinweg – alles *in sich* fühlt:

Genoss er allen lebens grossen gang
 So sehr · dass er in grosser trunkenheit
 So wie ein löwe über klippen sprang.

Der Löwen-Vergleich, mit dem das Gedicht selbst über die 13gliedrige Zäsur hinwegspringt und zum »geist« gelangt, scheint mir – in poetologischer Hinsicht – der eigentliche Schlüssel des Gedichts zu sein; denn es wird hier ein, wenn nicht *das* Paradigma der Poetikgeschichte zitiert: die Metapher vom Löwen Achill.

Sie geht zurück auf Homers »Ilias«, wo sich der Löwen-Vergleich im 20. Gesang findet:

Gegen ihn drang der Peleide mit Ungestüm, *wie ein Löwe*
 Grimmvoll naht, den zu tödten entbrannt, die versammelten Männer
 Kommen, ein ganzes Volk; im Anfang stolz und verachtend
 Wandelt er; aber sobald mit dem Speer ein muthiger Jüngling

Traf, dann krümmt er gähmend zum Sprunge sich, und von den Zähnen
Rinnt ihm Schaum, und es stöhnt sein edeles Herz in dem Busen[.]²²

Diese Beschreibung des zum Sprunge ansetzenden Löwen darf man gestrost als einen eigentlichen Ur-Sprung der Metaphern-Theorie begreifen. Denn die Metapher – in der Theorie der Rhetorik ein sogenannter Sprung-Tropus – entsteht, wie Aristoteles in seiner Rhetorik²³ in bezug auf diese Homer-Stelle sagt, aus der Kürzung des Vergleichs, indem das vergleichende »Wie« entfällt und Achill nicht mehr *wie* ein Löwe kämpft, sondern *als* ein Löwe, d.h., er wird selbst zum Löwen. – Zu dieser Deutung des Löwen Achill merkt Heinrich Lausberg in seinem großen »Handbuch der literarischen Rhetorik« allerdings noch folgendes an, das im Zusammenhang mit Hofmannsthals »Traumgedicht« aufhorchen läßt:

Die Erklärung der Metapher aus dem Vergleich ist im übrigen nur eine nachträgliche rationale Deutung *der urtümlich-magischen Gleichsetzung der metaphorischen Bezeichnung mit dem Bezeichneten*: »er ist ein Löwe in der Schlacht« [...] bedeutet urtümlich-magisch: »der Kämpfer war ein wirklicher Löwe, er hatte Löwennatur angenommen.« Die Metapher ist ein urtümliches Relikt der magischen Identifizierungsmöglichkeit, die nunmehr ihres religiös-magischen Charakters entkleidet ist und zum poetischen Spiel geworden ist. Freilich birgt auch dieses poetische Spiel noch evozierend-magische Wirkungen, die ein Dichter aktualisieren kann.²⁴

Und in den »Elementen der Rhetorik« präzisiert Lausberg noch:

In magischer Auffassung allerdings liegt der metaphorischen Benennung durchaus eine reale Partizipation zugrunde, da Achill als »Löwe« wirklich Löwennatur angenommen hat [...], *so daß die Metapher eine magische Metonymie darstellt.*²⁵

Das Bild vom springenden Löwen wird, über die Geschichte der Poetik, zum poetischen Inbegriff der Metapher, zum selber magischen Bild der Bedeutungsübertragung oder des semantischen Sprungs. Und so wie

²² Homer, Ilias, 20. Gesang, V. 164–169, nach der Übersetzung von Voss (Hervorh. d. Verf.).

²³ Aristoteles, Rhetorik, 4. Kapitel, 1–2, 1406b.

²⁴ Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart 1990, § 559, S. 286 (Hervorh. d. Verf.).

²⁵ Ders., Elemente der literarischen Rhetorik. 3. Aufl. München 1967, § 225, S. 77 (Hervorh. d. Verf.).

der Löwe der *König* der Tiere ist, so gilt die Metapher seit jeher als die *Königin* der Tropen. Der Königs-Tropus im springenden Löwen in Vers 39 verharrt in Hofmannsthals Gedicht allerdings auffällig im ursprünglichen Zustand des *ungekürzten Vergleichs*. Und tatsächlich ist der Vergleich, man darf hier auch sagen: das *Gleichnis*, das primär verbindliche Prinzip des poetischen Verfahrens im Gedicht.²⁶

Wenn man von der Zäsur-Strophe her zurückliest, bemerkt man, daß nicht die Metapher, sondern eher die Metonymie und der Vergleich oder das Gleichnis die tragenden poetischen Figuren im Gedicht sind. Die erste Strophe des Gedichts lautet:

Viel königlicher als ein perlenband
Und kühn wie junges meer im morgenduft
So war ein grosser traum · wie ich ihn fand.

Die erste Aussage im Text – »viel königlicher« – ist ein Komparativ, der den Inhalt des Gedichts, den »traum«, mit einem »perlenband« vergleicht und in der Wertung diesen Beginn mittels des Eigenschaftsworts »königlicher« zugleich mit dem königlichen Löwensprung in der 13. Strophe korreliert.²⁷

Wenn der »traum« als der Inhalt oder Gegenstand des Gedichts wertvoller ist als ein »perlenband«, so fragt sich, was das »perlenband« bedeutet. Über Goethes »West-östlichen Divan« – aber keineswegs nur über ihn – wird die Perlenkette lesbar als poetologische Metapher²⁸ für das Gedicht, in dem sich Reim an Reim reiht, wie die Perlen in einem Collier. Das Gedicht selbst ist ja in Terzinen verfaßt, d. h., die Verse sind durch Dreierkettenreime verbunden und fügen sich insofern besonders

²⁶ In Nietzsches »Also sprach Zarathustra« findet sich im Kapitel »Von der schenkenden Tugend« der Satz: »Achtet mir, meine Brüder, auf jede Stunde, wo euer Geist in Gleichnissen reden will: da ist der Ursprung eurer Tugend« (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980 [= KSA], hier KSA 4, S. 100). Sandhop, Die Seele und ihr Bild (wie Anm. 11), S. 133, zitiert in bezug auf das Gleichnis neben Nietzsches »Geburt der Tragödie« auch Schopenhauer, der sagt, »daß man die »tiefsten und verborgensten Wahrheiten« nicht anders als »im Bilde und Gleichniß« erfassen« könne.

²⁷ Auch Hildebrand, Dichtung als intertextuelle Zauberei (wie Anm. 16), S. 169, verbindet das Adjektiv »königlich« mit dem Löwen: »Im »Traum von großer Magie« wird die royale Würde des Dichters nicht nur durch den wiederholten Gebrauch des Adjektivs »königlich« (V. 1 und 12), sondern auch durch die Verwandlung des Magiers in den als »König der Tiere« bekannten Löwen signalisiert.«

²⁸ Dazu ähnlich ebd., S. 169.

schön zur topischen Metapher der Perlenkette. Die kunstvollen Terzinen, die sich in Fausts großem Monolog zu Beginn des zweiten Teils finden,²⁹ und die Goethe auch 1826 für das Gedicht »Bei Betrachtung von Schillers Schädel«³⁰ verwendet hat, verweisen jedoch allererst auf die »Göttliche Komödie«, wofür Dante ja die Terzinen-Form entwickelt hatte.

Daß »Ein Traum von großer Magie« in Terzinen verfaßt ist, könnte man daher als metrisches Mehrfach-Zitat von weitausgreifendem Bedeutungsanspruch lesen: Die Terzinen-Form verweist zunächst und ursprünglich auf Dantes Weltichtung der »Göttlichen Komödie«, aber auch – dies wäre in Ergänzung zu der intertextuellen Lektüre von Hildebrand zu bemerken – auf die beiden eben genannten Terzinen-Dichtungen Goethes, auf das Gedicht »Im ernsten Beinhaus wars« und auf den Faust-Monolog: »Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig«, der mit dem berühmten Vers schließt: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.«³¹ – In der Weite dieser metrisch-formalen Anspielung auf Dichtungen zu Paradies und Hölle, Tod und neues Leben könnte sich nun auch das Adjektiv »gross« mit Bedeutung aufladen.

Doch zurück zur Perlenkette: Dem »perlenband«, der Metapher für das in Terzinen-Reimen verbundene Gedicht, begegnet im zweiten Vers und im zweiten Vergleich das »meer«. Die Rückkehr des Gedichts bzw. der Metapher für das Gedicht zum Elementaren, die Regression der Bildlichkeit von der Metapher zum primären Vergleich in der Natur, spiegelt sich in der Logik der Bilder selbst: Synekdochisch-metonymisch ist das Meer *Ort* des Ursprungs für die Perlen – und die *Zeit* ist der anfängliche Morgen: Der Ursprungsort liegt als »junges meer im morgenduft«. Ebenso kehrt der »traum« selbst zu ursprünglicheren, archaischeren Bildern zurück.

Das gilt allerdings nicht nur für den »traum« in Hofmannsthals Gedicht, sondern für den Traum überhaupt – jedenfalls in den Traum-

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, Faust II, V. 4679–4727. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1888–1919, Nachdruck München 1987 [= WA], hier WA 17, S. 5–7.

³⁰ WA 3, S. 93f.

³¹ Vgl. dazu Hofmannsthals Klammerbemerkung zum Faust-Monolog in seiner Zürcher Rede auf Beethoven (GW RA II, S. 69–81, hier S. 77): »(in den wundervollen Terzinen des Sonnenaufgangs, der niemals ohne eine schweizerische Landschaft unsterbliche Form geworden wäre)«.

Theorien der Zeit. Schon bei Schopenhauer und insbesondere bei Nietzsche lassen sich solche Beobachtungen zum Traum finden – aber auch in jenem Jahrhundertbuch über den Traum, das zwischen den Jahren 1896 – dem Jahr des Erstdrucks von Hofmannsthals Gedicht – und 1903, dem Druck in den »Ausgewählten Gedichten«, erschienen ist: in der »Traumdeutung« von Sigmund Freud mit dem Erscheinungsdatum 1900.³² In den von mir durchgesehenen Arbeiten zum Gedicht habe ich nirgends eine Reflexion auf diese doch wohl epochale Koinzidenz gefunden. Es geht mir nicht darum, Hofmannsthals poetisch konstruierten »Traum« mit Freuds »Traumdeutung« zu analysieren, aber die Synchronizität scheint mir dennoch bedeutsam.³³

Nach dem doppelten Vergleich mit »perlenband« und »meer« nennt der dritte Vers das Thema des Gedichts, den »traum · wie ich ihn fand«. Merkwürdig ist der Ausdruck, daß man einen Traum »findet«. Hildebrand erklärt ihn als Anspielung auf die rhetorische »Inventio«,³⁴ welche sich mit dem »Auffinden« des Stoffes befaßt. Jedenfalls ist ein Traum, der »gefunden« werden kann, etwas, das schon *vor* dem Träumen und in gewisser Weise losgelöst vom Träumer vorhanden ist.

Der Beginn des Gedichts, die ersten drei Strophen, scheinen eine Situation zwischen Schlafen und Wachen darzustellen. Der Zustand suggeriert eine vollkommene Transparenz zwischen Innen und Außen, die in dem leicht pleonastischen Bild der vier »offene[n] glastüren« Ausdruck findet. Die Vierzahl wiederum ist Indiz eines Anspruchs auf Totalität, indem sie auf die vier Himmelsrichtungen, aber auch auf die vier Ele-

³² Wenn man die Entstehungsdaten von Hofmannsthals »Traum« und Freuds »Traumdeutung« vergleicht, so wird die Koinzidenz noch enger. Laut der Kritischen Ausgabe ist das Gedicht zwischen »dem 14. Juli und dem 25. Oktober 1895« entstanden (SW I Gedichte 1, S. 251); Freud schreibt an Fließ, ob er daran glaube, daß »dereinst auf einer Marmortafel zu lesen sein wird: ? / ›Hier enthüllte sich am 24. Juli 1895 dem Dr. Sigm. Freud das Geheimnis des Traumes.« (Sigmund Freud, Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. Ungekürzte Ausgabe. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt a.M. 1986, S. 458).

³³ Die Korrespondenz beider Traum-Werke liegt nicht in den metaphysischen Inhalten, sondern in ihren technischen Verfahrensweisen, die sich in beiden Texten mit rhetorisch-poetischen Begriffen beschreiben ließen.

³⁴ Vgl. Hildebrand, Dichtung als intertextuelle Zauberei (wie Anm. 16), S. 185, dort Anm. 86: »Dies mag erklären, warum das Verb *finden* (»ein großer Traum – wie ich ihn fand«) wiederholt vorkommt (V. 3 und 44): als Anspielung auf die rhetorische Inventio, die »nicht als ein Schöpfungsvorgang [...], sondern als Finden durch Erinnerung vorgestellt [wird]: die für die Rede geeigneten Gedanken sind im Unterbewußtsein oder Halbbewußtsein des Redners bereits als *copia rerum* vorhanden« (Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. München ³1967, § 67).«

mente verweist.³⁵ Die vier Elemente werden im Gedicht auch explizit genannt und zwar genau je zweimal: »luft« in Vers 4 und 6, »erde« in Vers 5 und 34, »wasser« in Vers 18 und 19 und »feuer« in Vers 43 und 45.

Die dritte Strophe deutet an, daß es sich zunächst um einen sehr bewegten Traum mit Hunden und Pferden handelt. Dann aber, im Übergang zur vierten Strophe ereignet sich das erste Strophenenjambement: »Doch die geberde / Des magiers« (V. 9f.). – Und hier muß man auf eine Schönheit des Drucks, die sich nur in den »Ausgewählten Gedichten« von 1903 findet,³⁶ hinweisen: Hier fällt das Strophenenjambement mit dem Seitenwechsel zusammen, d.h., nach dem Wort »geberde« bewegt sich der Blick beim Lesen von unten nach oben, wo er die Genitivergänzung »Des magiers« findet. Der lesende Blick vollzieht so die »geberde« des »magiers« nach. Am unteren Ende der Seite 27 steht dann der Vers: »– An ihm sah ich die macht der schwere enden«, der, wie schon erwähnt, einen wichtigen Einschnitt im Gedicht, nämlich seine Mitte, markiert.

Auf der nächsten Seite, Seite 28, – nach dem Umblättern – findet sich zunächst die Zeile »In seinen augen aber war die ruh«, die sich nun auch auf die nach der Mitte des Gedichts innehaltende Lesebewegung selbst beziehen läßt. Die fünf Strophen dieser Seite umfassen wieder eine Sinn-einheit, die mit dem Löwensprung und den 13 Symbol-Punkten schließt. Nach dem Wort »sprang« springt der Blick des Lesers noch einmal auf die gegenüberliegende Seite, 29, welche den Schluß des Gedichts enthält.

Der Druck von 1903 bringt also den Rhythmus der inneren Form des Gedichts graphisch zur Anschauung, indem das Layout eine Gliederung des Textes nach dem Goldenen Schnitt sichtbar macht, die sich an der Fibonacci-Folge ablesen läßt: die erste Seite reicht bis Strophe 3, die nächste bis Strophe 8, die dritte bis Strophe 13. Auf der vierten Seite, dort, wo der »geist« genannt wird – der ja auch die Reimfolge unterbricht –, bricht diese Zahlenfolge ab.

Doch zurück zur Traumerzählung im Gedicht: Der »magier« entgrenzt den Raum – der ja eigentlich schon offen ist –, indem er die »wand«, die »mauer« verschwinden macht und ein »weiter prunk von abgrund« sich auftut, mit »dunklem meer« und »grünen matten« (so V. 11–15). Und

³⁵ Hildebrand schreibt: »[...] die Vierzahl steht nach alter Zahlensymbolik für die Welt – wegen der Vierzahl der Himmelsrichtungen, der Elemente Feuer, Erde, Wasser, Luft und der Jahreszeiten.« (Ebd., S. 166)

³⁶ Vgl. die Abbildung im Anhang.

dies geschieht »hinter seiner hand«. Die »hand« ist das letzte Wort in der fünften Strophe und korrespondiert mit der letzten Zeile des Gedichts, wo das Wort »hand« ein zweites Mal steht. Durch diese Korrespondenz wird ein Einschnitt, eine weitere »klippe« nach der fünften Strophe deutlich, denn in den folgenden drei Strophen vollzieht der »magier« – den man als Personifikation des Traumes selbst lesen kann, als eine Figur der poetischen Selbstbezüglichkeit also – eine weitere »geberde«:

Er bückte sich und zog das tiefe her.
Er bückte sich und seine finger gingen
Im boden so als ob es wasser wär’.

Das besagt: Der »magier« schreibt. Allerdings tut er das auf sehr eigentümliche Weise, indem er in die Erde schreibt und das so, als sei die Erde Wasser. Auffällig ist die anaphorische Wiederholung des Ausdrucks »Er bückte sich«. Offensichtlich handelt es sich um ein Zitat: Im Johannes-evangelium wird die Szene mit der Ehebrecherin erzählt, deren Steingung Jesus verhindert, indem er in die Erde schreibt. Wörtlich lesen wir in der Heiligen Schrift:

Aber Jesus *bückte sich* nieder und schrieb mit dem *Finger auf die Erde*. / Als sie nun anhielten, ihn zu fragen, richtete er sich auf, und sprach zu ihnen: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie. / Und *bückte sich wieder* nieder; und schrieb auf die Erde. (Joh 8, 6–8)

Das Bibelzitat scheint mir hier (in dem zweifachen »bückte sich« und dem Schreiben mit dem »Finger auf die Erde«) überdeutlich – aber man sollte sich dadurch zu keiner voreiligen Deutung des Traumes verführen lassen; denn die Fortsetzung im Gedicht hebt diesen Akt des Schreibens in gewissem Sinne wieder auf: »so als ob es wasser wär’«. Womöglich spielt auch hier noch ein Zitat mit; denn das Motiv des Ins-Wasser-Schreibens könnte auf die Schriftkritik in Platons »Phaidros« verweisen. Sokrates wirft dort die Frage auf, ob man die Erkenntnis des »Gerechten, Schönen und Guten« der Schrift anvertrauen solle und sagt: »Nicht zum Ernst also wird er sie [die Erkenntnis] ins Wasser schreiben, mit Tinte sie durch das Rohr aussäend, mit Worten, die doch unvermögend sind« (Stephanus 276c). Und das deute ich so: Der »magier« – in der kurz aufscheinenden Doppelgestalt als »Jesus« und als »Sokrates« – schreibt so, als ob er nicht schriebe.

Die folgende Strophe wurde, ich erwähnte es, schon früh als mögliche Anspielung auf das Gedicht »Lied und Gebilde« aus Goethes »West-östlichem Divan« bezogen, insbesondere auf dessen Schlußzeilen: »Schöpft des Dichters reine Hand, / Wasser wird sich ballen.« Allerdings schöpft der »magier« nicht nur »geballtes Wasser«, sondern »riesige opale« und – sie fallen auch gleich wieder zurück ins Element. Wenn man dies als Bild für das Dichten auffaßt, heißt es, daß er, der Magier-Dichter, sein Gedichtetes gleich wieder zurück ins Elementare fallenläßt – ähnlich wie er das Schreiben praktiziert, als schriebe er nicht.

Die Aufhebung des Gedichts im Gedicht in seiner Mitte, der achten Strophe, zeigt sich darin, daß der »magier« sich zur »nächsten klippe« wirft, und der Träumer an ihm »die macht der schwere enden« sieht. Der Gedankenstrich vor Vers 24 – es ist der erste im Text³⁷ – bezeichnet die exakte Mitte des Gedichts.

Die folgenden fünf Strophen – vereint auf der Seite 28 des Drucks von 1903 – bilden eine zusammenhängende Traumsequenz, die nun nicht nur den Raum entgrenzt und die Schwerkraft beendet, sondern auch die Zeit aufhebt. In einer Art *Nekyia* (im Sinne der Totenbeschwörung aus der »Odyssee«) ruft der »magier« die Vergangenheit hervor (V. 28 und 29) und freut sich lachend und weinend – als wäre er Nietzsches Zarathustra.³⁸

Dabei erreicht der Magier einen Zustand, der ihn mit der gesamten Menschheit vereint:

Er fühlte traumhaft aller menschen los ·
So wie er seine eignen glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern · nichts klein und gross.

Nicht anders als »kühn« ist die Formulierung zu nennen, daß der geträumte Magier im Traum »traumhaft« fühlt – als ein träumender Geträumter. Diese *mise en abîme* steht an der Stelle im Gedicht, wo sich die Unterschiede in Nichtunterscheidung auflösen, auch die Differenz von Innen und

³⁷ Strenggenommen ist es sogar der einzige Gedankenstrich im Gedicht, denn die Gedankenstriche in V. 44 bilden eine Parenthese. – Zum Gedankenstrich-Chaos in späteren Drucken vgl. die Klage Hofmannsthals: »[...] ich meinte doch bestimmt [...] die unsinnigen Gedankenstriche getilgt zu haben – nun sehe ich sie wieder.« (SW I Gedichte 1, S. 254, dort Anm. 4)

³⁸ Nietzsche, Also sprach Zarathustra III: »Und alsbald geschah es, dass der Lachende weinte: – vor Zorn und Sehnsucht weinte Zarathustra bitterlich.« (KSA 4, S. 196)

Außen, und wo der Traum bzw. der Magier in »grosser trunkenheit«³⁹ im Sprung des Löwen kulminiert.

Nach der Punkte-Markierung, der graphischen »klippe« im Gedicht, kommt der in der Forschung am meisten diskutierte Schluß des Traums, welcher das Paracelsus-Wort nach Schopenhauers Aufsatz »Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen« enthält. Die Rede ist von dem »geist«, der als »hoher herr« und »Cherub« bezeichnet wird, also als strenger Wächter eines verlorenen Paradieses, und von dem gesagt wird: Er »[w]ohnt nicht in uns«, sondern – und das ist das Zitat im Zitat – »in die obern sterne / Setzt er den stuhl«. Das starke Bild von einem »Geist«, der einen »Stuhl« in die oberen Sterne setzt, macht sich die verfremdende Wirkung des Paracelsus-Wortes zunutze. Allerdings verändert der Dichter das Zitat. Bei Schopenhauer heißt es noch: »Damit aber das Fatum wohl erkannt werde, ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb [von] ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne.« Das läßt sich so verstehen – und ist wohl auch so gemeint –, daß der Mensch den Geist, der außerhalb von ihm wohnt, in die Sterne versetzt: Der Mensch selbst setzt seinen – des Geistes – »Stuhl in die obern Sterne«. In Hofmannsthals Gedicht tut das der »geist« selbst; denn hier »setzt er den stuhl«. Damit kommt die durch das Bild vom »stuhl« markierte Verdinglichung und Verfremdung des Verhältnisses von »geist« und Mensch noch entschiedener zum Ausdruck. Der in die Sterne entrückte »stuhl« betont die Statik des Geistes – im Gegensatz zur Beweglichkeit des über »klippen« springenden Magiers.

Dem in die »obern sterne« versetzten »geist«, der die Menschen »viel verwaist« läßt – das seltsam deplazierte Adverb »viel« wiederholt übrigens das allererste Wort des Gedichts –, wirkt »Er« (großgeschrieben!) entgegen. »Er« ist das »feuer« für »uns« und kommuniziert zugleich »mit den feuern jener ferne«, d.h. dem Feuer der Sterne und des dorthin versetzten Geistes. »Er« – der Magier, der Traum, das Gedicht – »redet« mit dem »geist« und erweist sich so, wie es auch die meisten Interpreten sehen, als poetische Vermittlerfigur in einem metaphysischen Dualismus.

³⁹ Im Brief an Alfred Heymel vom 6. Juni 1902 hat Hugo von Hofmannsthal das Gedicht »Ein Traum von großer Magic« als »das versunkenste meiner Gedichte« bezeichnet (SW I Gedichte 1, S. 252). Das ungewöhnliche Adjektiv könnte vielleicht auch ein Echo auf Nietzsches Nachlaßgedicht »An Hafis« sein, das sich auf Goethes »West-östlichen Divan« bezieht und mit den Worten endet: »Bist aller Höhen Versunkenheit, / Bist aller Tiefen Schein, / Bist aller Trunkenen Trunkenheit / – wozu, wozu dir – Wein?« (KSA 11, S. 316)

Auf diesen Dualismus weisen auch, auf der formalen Oberfläche des Gedichts, die auffälligen Wortwiederholungen oder genauer: Wort-Verdoppelungen hin, die über das ganze Gedicht verstreut sind.

Der letzte, für sich stehende Vers scheint mir der schönste des ganzen Gedichts zu sein: »Und lebt in mir · wie ich in meiner hand.« Mit dem Reimwort »hand«, welches das letzte Wort der fünften Strophe wiederholt, reimt sich der Schlußvers wieder mit der ersten Strophe und schließt damit das poetische »perlenband« ringförmig ab – die traditionelle Formvorgabe der Terzinen-Dichtung damit gleichsam übererfüllend.

Diese letzte Zeile stellt nun einen *Vergleich* dar, der das Gedicht noch einmal mit der Theoriegeschichte der Metapher in Beziehung bringt. Denn dieser Schlußvers enthält einen besonderen Vergleich, der das metonymisch-synekdochische Verhältnis zwischen »Er« und »ich« – Traum und Träumer – in Bewegung bringt.

Diesem Vergleich liegt nämlich ein analoges Verhältnis zugrunde, das die Voraussetzung für die so bezeichnete »Metapher nach der Analogie« ist, wie sie von Aristoteles, diesmal in der »Poetik«,⁴⁰ etwas vertrackt beschrieben wird:

Unter einer Analogie verstehe ich eine Beziehung, in der sich die zweite Größe zur ersten ähnlich verhält wie die vierte zur dritten. Dann verwendet der Dichter statt der zweiten Größe die vierte oder statt der vierten die zweite.

Es lassen sich also zwei Metaphern aus einer solchen Analogie ableiten. Als Beispiel führt Aristoteles an: »[...] das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tag; der Dichter nennt also den Abend ›Alter des Tages‹ [und] das Alter ›Abend des Lebens‹ [...].«⁴¹ Wenn man nach dieser Vorgabe den Schlußvergleich von Hofmannsthals Gedicht so formuliert: ›Er, der Magier, verhält sich zum Ich wie das Ich zu seiner eigenen Hand‹, dann könnte man nach der aristotelischen Regel die beiden folgenden Metaphern gewinnen: 1. ›Das Ich ist die Hand des Magiers‹ und 2. ›Die Hand ist das Ich des Ichs‹. Metaphorisch gewendet wäre die Hand das Ich, das sich auf sich selbst bezieht, als ein ›Ich des Ichs‹, und das Ich wiederum wäre jene Hand des Magiers, die zugleich schreibt und nicht schreibt.

⁴⁰ Aristoteles, Die Poetik. Kapitel 21, 1457b (Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 69).

⁴¹ Ebd.

Aber im gedichteten »Traum von großer Magie« löst sich der Vergleich, die Analogie im letzten Vers gerade *nicht* in eine Metapher auf, sowenig wie der Löwenvergleich in der 13. Strophe sich zur Metapher verdichtet.

Insofern erweist sich der gedichtete »Traum von großer Magie« als ein Traum, der sich nach seiner eigenen, nicht-metaphorischen Verfahrensweise metaphorisch *lesen* ließe – allerdings um den Preis, daß er dann kein Traum mehr wäre, sondern schon seine Deutung.

**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 glasthüren ging die luft ·
Ich schlief im pavillon zu ebner erde ·
Und durch vier offne thüren ging die luft ·

Und früher liefen schon geschirrte pferde
Hindurch und hunde eine ganze schar
An meinem bett vorbei . Doch die geberde

Abb. 1 a–d: Der Druck von 1903.

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 lebendgen 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.

Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner
»Ein Traum von großer Magie« –
auch eine »Morgentraumdeut-Weise«

Eine erste Notiz zu dem geheimnisvollen, oft gedeuteten und viel umrästelten »Magie«-Gedicht des 21jährigen Hofmannsthal entstand in Göding, am 14. Juli 1895; vollendet wurde es Ende Oktober desselben Jahres.¹

Es geht hier um den Aufweis einer Quelle oder Parallele zu einigen Motiven in den sieben Eingangsstrophen, die insgesamt genau die erste Hälfte des Gedichts ausmachen:

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

[...]. Doch die Gebärde

Des Magiers, des ersten, großen, war
Auf einmal zwischen mir und einer Wand
[...]

Vom dünnen Quellenwasser aber fingen
Sich riesige Opale in den Händen
[...].²

In seiner ersten Notiz skizzierte Hofmannsthal den Plan zu diesem Gedicht: »als Einleitung halbwacher Morgentraum mit undeutlich bewußter Wohnung: in einem Lusthaus [...]. Ein Traum von großen Magiern«.³

¹ Vgl. SW I Gedichte 1, S. 251f.

² Ebd., S. 52.

³ Ebd., S. 254. Dazu schreibt Hofmannsthal sich rückertinnend in einem Brief an Alfred Heymel vom 6. Juni 1902: »Damals ist auch das versunkenste meiner Gedichte entstanden,

Aus dem »halbwachen Morgentraum« soll und wird ein Gedicht hervorwachsen – eine Szenerie, die ganz genau so und teilweise wörtlich in Richard Wagners Oper »Die Meistersinger von Nürnberg« (III.1) vorgebildet ist.

Der junge Ritter Walther von Stolzing hat im Haus des Schuhmachermeisters und Poeten Hans Sachs übernachtet und kommt am hellen Morgen aus seiner Schlafkammer. Es entwickelt sich ein Dialog, der um die Phänomene »Traum« und »Dichtung« kreist:

SACHS	Grüß' Gott, mein Junker! Ruhtet Ihr noch? [...]
WALTHER	(<i>sehr ruhig</i>) Ein wenig, aber fest und gut.
SACHS	So ist Euch nun wohl baß zumut?
WALTHER	Ich hatt' einen wunderschönen Traum.
SACHS	Das deutet Guts! Erzählt mir den.
WALTHER	Ihn selbst zu denken wag' ich kaum; ich fürcht' ihn mir vergehn zu sehn.
SACHS	Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk, daß er sein Träumen deut' und merk'. Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan: all Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraum-Deuterei. [...]
	Seht, hier ist Tinte, Feder, Papier: ich schreib's Euch auf, diktiert Ihr mir!
WALTHER	Wie ich's begänne, wüßt' ich kaum.
SACHS	Erzählt mir Euren Morgentraum! [...]
WALTHER	Dann wär's nicht Traum, doch Dichterei?
SACHS	's sind Freunde beid', stehn gern sich bei. ⁴

Als Walther von Stolzing die erste Fassung seines Preisliedes »Morgentlich leuchtend in rosigem Schein« mit der Hilfe des Schusterpoeten Hans Sachs vollendet hat, bekommt das neue Meisterlied nach der Gewohnheit der Meistersinger einen eigenen Namen:

der »Traum von großer Magic«. Während 24 Stunden umschwebte es mich, mit einer süßen Fülle und Tiefe [...].« (Ebd., S. 252)

⁴ Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 7. Hg. von Wolfgang Golther. Berlin/Leipzig o.J., S. 235–238.

Daß die Weise Kraft behalte zum Leben,
will ich nur gleich den Namen ihr geben: –
»die selige Morgentraumdeut-Weise«
sei sie genannt zu des Meisters Preise. –

So singt Hans Sachs in Wagners Oper (III.1) bei der Taufe des Meisterliedes.⁵

In der letzten Szene der Oper, auf der Festwiese (III.2), trägt Walther von Stolzing dann die endgültige Fassung der »Morgentraumdeut-Weise« vor und gewinnt damit die Meisterwürde und die geliebte Eva Pagner zur Frau:

Morgendlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüt' und Duft
geschwellt die Luft,
[...]
ein Garten lud mich ein, –
[...]
zu schaun im sel'gen Liebestraum,
was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhiess –
[...]
war ich genaht
wohl einer Quelle
edler Welle,
[...]
ich schaut' im wachen Dichtertraum,
[...]
die, dort geboren,
[...]
ward kühn von mir gefreit, [...].⁶

⁵ Ebd., S. 255. Welch' große Rolle diese »Morgentraumdeut-Weise« im Haus Wagner spielte, geht aus mehreren Tagebuchnotizen Cosima Wagners hervor, z.B. am 15. Juni 1870: »Am Morgen höre ich die Morgentraumdeutweise«; am 10. Februar 1872: »Heute früh weckte mich R[ichard Wagner] mit der seligen Morgentraumdeutweise« (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*. Bd. 1. Hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München 1976, S. 257 und 489). Mit Bezugnahme auf eine von ihr gefertigte Abschrift der Dichtung des »Preisliedes« (Schusterstube-Fassung!) schreibt Frau Cosima am 31. Dezember 1866 an den König: »Als Neujahrsgruß erlaube ich mir die selige Morgentraumdeut-Weise zu entsenden. Sie wurde dem Freunde eingegeben, als wir nur Unsicheres und Bösesartiges von der Außenwelt erfuhren: als er sie mir am Weihnachtsabend mittheilte, brach ich in jubelnde Thränen aus«. (König Ludwig II und Richard Wagner. Briefwechsel. Bd. 2. Bearb. von Otto Strobel. Bayreuth 1936, S. 14)

⁶ Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 4), S. 267f.

Der junge Hofmannsthal hatte das sogenannte »Preislied« des Walther von Stolzing aus Wagners »Meistersingern« früh kennen- und schätzen-gelernt, denn schon 1893 – also etwa zwei Jahre vor der Skizze zu seinem »Magie«-Gedicht – hielt er in einer Notiz zu seinem »Roman des inneren Lebens« fest: »das Gefühl bei Wagner ausgedrückt: Tannhäuser im Venusberg Versöhnung beider Ideale im Preislied Walthers«. ⁷ In seinen Aufzeichnungen vom Januar 1894 notiert sich Hofmannsthal unter »Sonntag 7.«: »Mit Elsa Cantacuzène zu Golz hinausgegangen. [...] Ich lasse sie draußen und fahre herein in die Oper (Meistersinger)«, und wenige Tage später die Reflexion:

Physiologie des Traumes

Verhältnis des Traumes zum Kunstwerk: strenge Ökonomie, suggestive Charakteristik; Bewußtsein des Scheines. ⁸

Wie sehr das »Meistersinger«-Libretto im allgemeinen und das Preislied im besonderen Hofmannsthal gewärtig waren ⁹ und wie er diese von ihm so häufig besuchte Oper unter allen Werken Wagners am höchsten schätzte, geht vor allem aus seinem Brief an Richard Strauss vom 1. Juli 1927 hervor:

Worauf der große Reiz und die große Kraft der »Meistersinger« (rein als Dichtung genommen) beruhen, wodurch sich dieses Werk noch über alle anderen Werke dieses einzigartigen Mannes heraus hebt, das ist nicht so schwer zu erkennen. [...] Das ist das, so zu sprechen, Homerische an den »Meistersingern«, das, was sie mit »Hermann und Dorothea« in Verwandtschaft setzt und – cum grano salis – auch mit dem »Faust I« und sicher mit dem »Götz«, und was sie so fest und solid und frischbleibend macht [...] das dankt Wagner Goethes [...] »Hans Sachsens poetische Sendung«. [...] auch die beiden allegorischen Frauengestalten des Preisliedes finden sich darin schon vorgebildet – die Muse, als das humanistische Element, und ihr gegenüber das schlicht-häusliche sinnennahe der Seele, in einem Weib verkörperte Wesen. [...] Dergleichen kann man nicht nachmachen wollen – [...] zum Vorbild

⁷ Für den Hinweis danke ich Katja Kaluga, der Redakteurin des im Druck befindlichen Bandes SW XXXVII.

⁸ GW RA III, S. 377. – Weitere Besuche der Wagnerschen »Meistersinger« verzeichnet Hofmannsthals Tagebuch für den 7. Februar 1894; am 10. Februar 1897 besuchte er die Oper mit Arthur Schnitzler und Minnie Benedict; später sah er die berühmte Sopranistin Selma Kurz in der Rolle der Eva (1899?).

⁹ In Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek findet sich der »Meistersinger«-Text nur in der Edition der Insel-Bücherei (um 1913).

aber dienen die »Meistersinger« einer einzigen mir bekannten einigermaßen erfolgreichen Operndichtung: dem »Rosenkavalier«.¹⁰

Die Notiz »Verhältnis des Traumes zum Kunstwerk« scheint direkt auf die Szene zwischen Sachs und Walther von Stolzing abzuheben, wo es um die Beziehung zwischen Traum und Dichtung geht. Sachs sieht deren enge Verwandtschaft und meint, Traum könne eine Voraussetzung zum Verfassen eines Liedes sein:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
[...]
all Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Stolzing versteht seinen poetischen Lehrer, denn er spricht es später selber präzise aus, was die Quelle seines Meisterliedes ist: »ich schaut' im wachen Dichtertraum«, und nochmals davon, wie er »aus Dichters Traum erwacht«.

Schon die Überschrift zu Hofmannsthals Gedicht scheint mit der Berufung von »Traum« und »Magie«, auf das zentrale Thema des Gesprächs zwischen Sachs und Walther von Stolzing – eben Traum und daraus erwachsene Dichtung – zu verweisen.

Weitere Beziehungen zu der »Meistersinger«-Szene seien dem Verlauf des Gedichts folgend (mit entsprechender Vers-Numerierung) vorgestellt.

- 2 Und kühn wie junges Meer im Morgenduft,
- 3 So war ein großer Traum, wie ich ihn fand
- 4/6 [...] ging die Luft

Sachs spricht ausdrücklich vom »Morgentraum«, als Stolzing bekannte: »Ich hatt' einen wunderschönen Traum«.¹¹ Die Hofmannsthalschen Wendungen »kühn«, »(Morgen)duft«, »Luft« begegnen bei Wagner sämtlich in ähnlichem Zusammenhang:

¹⁰ BW Strauss (1970), S. 576–578. »Ihr schöner Brief über die »Meistersinger von Nürnberg«, heißt es im Antwortschreiben des Komponisten vom 12. Juli 1927 (ebd., S. 580).

¹¹ Steht dem Hofmannsthalschen Vers »So war ein großer Traum, wie ich ihn fand« besonders nah.

Erfüllung kühn verhielt

ward kühn von mir gefreit

von Blüt und Duft

geschwellt die Luft

Hofmannsthals einleitende Positionierung des träumenden und dichten-
den lyrischen Ich (»Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde«; V. 5) findet
Entsprechungen im »Garten«-Motiv des Preisliedes und in Sachs' Frage
»nun schließt Ihr doch?«; »die Gebärde [/] Des Magiers« (V. 9f.) scheint in
Wagners Berufung des Dichter-»Zauberspruchs« vorgebildet, von dem
Sachs spricht, und was der angehende Meistersinger in die Worte klei-
det »welch hehres Wunder mir geschehn«. Schließlich ist am Ende der
ersten Gedichthälfte vom »dünnen Quellenwasser« die Rede, das durch
des ersten Magiers junge Hände fließt (V. 19f.); bei Wagner begegnet
ein ähnliches Bild, wenn sich der Dichter der allegorischen »Muse des
Parnaß« nähert:

auf steilem Pfad

war ich genagt

wohl einer Quelle

edler Welle.

Setzt man Verwandtschaft oder gar Identität von »Magie« und »Dich-
tung« beziehungsweise »Magier« und »Dichter« an, so ist die enge Be-
ziehung des jungen Hugo von Hofmannsthal mit dem von ihm hoch-
verehrten alten Meister Richard Wagner und zu dessen Reflexionen
über den Zusammenhang von Traum und Dichtung im dritten Akt der
»Meistersinger von Nürnberg« nicht zu übersehen. Sein lyrisches Genie
ist – ähnlich wie das des jungen Dichters Walther von Stolzing beim Alt-
meister Hans Sachs – beim Dichterkomponisten, den man immer wie-
der einen Magier genannt hat, ein wenig in die Schule gegangen. Diese
Beziehung sollte bei Interpretationen des »Traums von großer Magic«
mitbedacht werden.

Formentauschend

Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext

Ob man auch Vers an Verse flicht,
Der Reime Blüten rastlos bricht,
Nur Abglanz ist's und Wiederhall,
Ob man es singt, ob man es spricht:
Doch aller Gedichte Vollendung ist –
O glaube mir, – – ein getanztes Gedicht.¹

Dieser aus sechs vierhebigen, rhythmisch leicht holpernden Versen bestehende Text ist einer der wenigen Versuche Hugo von Hofmannsthals in der ursprünglich arabischen, besonders aber von persischen Dichtern entfalteten Form des Ghasels, und er ist sogar eines von drei Ghaselen, die Hofmannsthal zu seinen Lebzeiten selbst veröffentlicht hat, wenn auch bloß in dem als Privatdruck erschienenen Ballprogramm »Ein Tanz durch Wien« vom 21. Februar 1891, von dem heute nur noch ein einziges Exemplar in der Houghton Library der Harvard University existiert. Zwei andere, »Für mich ...« und »Gülnare«, ließ der Sechzehnjährige sogar schon Ende 1890 in zwei Heften der Zeitschrift »An der Schönen Blauen Donau« erscheinen; sie gehören – nach den beiden Sonetten »Frage« und »Was ist die Welt?«, die im Sommer des Jahres 1890 in derselben Zeitschrift publiziert wurden – zu den ersten Gedichtpublikationen des jungen Wiener Dichters überhaupt. In die sieben von Hofmannsthal selbst zwischen 1903 und 1924 komponierten Sammlungen seiner Gedichte fand keines der Ghaselen Aufnahme, obwohl »Für mich ...« und »Gülnare« in den Listen für die geplante Zusammenstellung von Gedichtbänden auftauchen.² Der Dichter hielt seine Ghaselen offenbar nicht für kanonisch. Ob das auch daran liegt, daß er die Form selbst als marginal ansah, oder allein daran, daß er seine eigenen Experimente in dieser Form als nicht hinreichend gelungen bewertete, muß –

¹ SW I Gedichte 1, S. 19. Vgl. den Kommentar von Eugene Weber, ebd., S. 132.

² Vgl. Ders., Pläne für Gedichtsammlungen. In: SW I Gedichte 1, S. 432–448, hier S. 444f. (Listen 9 und 10; in letzterer nur »Für mich«).

angesichts von nur sehr wenigen Selbstzeugnissen zu diesem Bereich seines Dichtens – zunächst offenbleiben.

Dem zu Beginn zitierten Gedicht können wir jedoch schon einiges Wichtige im Hinblick auf Hofmannsthals Verständnis des Ghasels entnehmen, denn es handelt sich um ein poetologisches Gedicht, einen lyrischen Text, der sich selbst und seine Form zum Gegenstand hat. Das Ghasel ist demnach für Hofmannsthal ein Gedicht, in dem in offener Folge ein Vers an den anderen »geflochten« ist, in dem ferner mit einer gewissen Gewaltsamkeit und Ruhelosigkeit Reime aufeinanderfolgen – ein Gedicht, das wie möglicherweise alle Gedichte zu seiner Selbstüberwindung tendiert, indem es »ein getanztes Gedicht« wird. In diesem – nach der retardierenden, durch doppelte Gedankenstriche abgetrennten *Captatio benevolentiae* »O glaube mir« vorgetragenen – Ideal kommen offensichtlich ekstatische Bilder des späten Nietzsche, der 1891 gerade eben erst verstummt war,³ mit schwülen orientalisierenden Vorstellungen zusammen, wie sie etwa in Oscar Wildes ebenfalls 1891 entstandener Tragödie »Salomé« gestaltet sind.⁴ Das Gedicht ist eng an seinen Zweck, der Erinnerung an einen Tanzabend zu dienen, gebunden.

Die Form des Ghasels, manchmal auch »die Ghasele« genannt, hat in der deutschsprachigen Literatur keinen festen Platz. Die einzige Periode, in der Ghaselen häufig ins Deutsche übersetzt, nach persischen Mustern neu geschrieben und vom literarisch interessierten Publikum auch gelesen wurden, ist das 19. Jahrhundert.⁵ Dieses Interesse kann im Zu-

³ »Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.« Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Erster Theil [1883]: Zarathustra's Vorrede 5. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4. München 1988, S. 19.

⁴ Die französische Erstausgabe erschien 1893, die englische Übersetzung von Lord Alfred Douglas 1894, die deutsche Übersetzung von Hedwig Lachmann 1903 im Insel Verlag; 1905 folgte die Oper von Richard Strauss.

⁵ Den noch immer besten Überblick über die Gattungsgeschichte bietet Hubert Tschersig, Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen. Leipzig 1907. In dem Buch wird mit positivistischer Genauigkeit gezeigt, wie breit die orientalisierende Dichtung im deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert war; bei nahezu jedem Autor wird geprüft, inwiefern er den strengen Formvorgaben des Ghasels genügt. Tschersig erkennt bereits, daß Hofmannsthals Ghaselen einen späten Höhepunkt in der Gattungsgeschichte bilden. Sengle datiert dagegen Aufstieg und Niedergang der Gattung im wesentlichen auf den Beginn der Restaurationszeit, also die 1820er Jahre: »Wenn ich richtig sehe, ist das Ghasel nach 1830 nur noch möglich, falls ein besonders starker Affekt die Intensität der Form balanciert.« (Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. 2: Die Formenwelt. Stuttgart 1972, S. 552–554, hier S. 553) Vgl.

sammenhang mit der Orientalismus-Mode der Zeit gesehen werden.⁶ Hofmannsthals aus seinen Jugendjahren 1890/91 stammende wenige Ghaselen sind in der kurzen Gattungsgeschichte also bereits relativ späte Auseinandersetzungen mit dieser Form.

I

Die Bezeichnung »Ghasel« ist von dem arabischen Wort *ghazila* mit dem Infinitiv *ghasal* abgeleitet und bedeutet »Frauen ansprechen, ihr Lob singen«.⁷ Erst im 11. Jahrhundert wird das Wort zu einer Gattungsbezeichnung, und zwar im Rahmen der persischen Literatur (im Arabischen entspricht dem Ghasel die gleich gebaute, aber meist längere *Kas-side*). Charakteristisch für das Ghasel ist seine Form: Sein Grundelement ist der *bait*, ein Langvers mit einer festen Zäsur in der Mitte, die den Vers in zwei Hälften, die sogenannten *misrā'*, teilt.⁸ Hinzu kommt ein Monoreim: Ein einziger Reim durchzieht das gesamte Gedicht in vielfacher Wiederholung; im ersten Vers steht er – gleichsam zur deutlichen Einführung – am Ende der beiden Vershälften, ab dem zweiten Vers nur noch am Ende jedes ganzen Verses. Häufig finden wir in Ghaselen

ferner Diethelm Balke, Westöstliche Gedichtformen. Sadschal-Theorie und Geschichte des deutschen Ghasels. Phil. Diss. [maschinenschriftlich] Bonn 1952; Hülya Ünlü, Das Ghasel des islamischen Orients in der deutschen Dichtung. Frankfurt a.M. u.a. 1991.

⁶ Vgl. Andrea Polaschegg, Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin/New York 2005. Polascheggs Buch antwortet auf den höchst einflussreichen Essay von Edward W. Said, Orientalism. New York 1978 (dt. 2009), der sich trotz seines umfassenden Anspruchs weitgehend auf englisch- und französischsprachige Texte konzentriert. Auch in Polascheggs Studie aber steht die Lyrik nicht im Mittelpunkt. Ganz unergiebig ist das ressentimentgeladene Buch von Todd Kontje, German Orientalisms. Ann Arbor 2004. Eine einschlägige, heutigen methodologischen Ansprüchen genügende Darstellung der orientalisierenden Lyrik des 19. Jahrhunderts fehlt daher noch immer. Vgl. als allgemeine Überblicke Ludwig Ammann, Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800–1850. Hildesheim 1989; Hans-Günther Schwarz, Der Orient und die Ästhetik der Moderne. München 2003 (über Goethes »Divan« ebd., S. 144–231). Einzelne für das Thema relevante Aufsätze finden sich ferner in folgenden Sammelbänden: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Hg. von Steffen Martus, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Bern u.a. 2005; Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Hg. von Klaus-Michael Bogdal. Bielefeld 2007.

⁷ Siehe Johann Christoph Bürgel, [Art.] Ghasel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar u.a. Berlin/New York 1997, S. 722–724, hier S. 723. Vgl. auch Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 6f.

⁸ Siehe Bürgel, Ghasel (wie Anm. 7), S. 722.

an diesen Stellen nicht nur die Wiederkehr des Reims, sondern zusätzlich sogar die Wiederholung desselben Wortes oder einer Wortgruppe, den sogenannten *radif* oder Überreim. Da schon die Halbverse, wenn man sie in mitteleuropäische Sprachen überträgt, recht lang (aber nicht auf eine bestimmte Länge festgelegt) sind, werden sie aus praktischen druck- und sprechtechnischen Gründen im Deutschen als ganze Verse angesehen; der *bait* wird also als Doppelvers dargestellt, bei dem sich im ersten Verspaar die beiden Verse aufeinander reimen, während derselbe Reim danach nur noch am Ende der geraden Verse (also V. 4, 6, 8 usw.) wiederkehrt; die ungeraden Verse (also V. 3, 5, 7 usw.) bleiben ungereimt, sogenannte Waisen. Bezeichnet man den identischen Reim mit *a* und die Waisen mit *x*, ergibt sich also folgendes Versschema des Ghaseles: aa xa xa xa ...

Ein Ghaseles ist demnach ein Gedicht von nicht festgelegter, meist aber überschaubarer Länge und gerader Verszahl, dessen Grundelement ein einziger Reim ist, welcher zunächst schnell aufeinander (am Ende der beiden ersten Verse) eingeführt wird, dann aber nur jeweils am Ende einer längeren Wortfolge, nämlich des Doppelverses, wiederkehrt.⁹

Im Ghaseles kann eine Vielzahl von Themen und Motiven zur Sprache kommen; im Mittelpunkt stehen dabei existentielle Themen wie die menschliche oder mystische Liebe, der Lebensgenuß, Glück und Vergänglichkeit, die häufig mit religiösen oder philosophischen Inhalten und Reflexionen verbunden sind.¹⁰

Es sind im Lichte der deutschen Rezeption vor allem zwei persische Dichter, welche das Bild des Ghaseles geprägt haben: Dschelaladdin Rumi, als dessen Lebensdaten 1207 bis 1273 angenommen werden,¹¹

⁹ Tschersig formuliert zwei weitere Normen: 1. Nur der Überreim, nicht der Reim dürfe und müsse identisch wiederkehren; geschieht letzteres doch, spricht Tschersig von einem »Stichwortgaseles« (Tschersig, Das Gaseles [wie Anm. 5] S. 9 u.ö.); 2. Assonanzen an den nicht reimenden Versausgängen seien unbedingt zu vermeiden, »da sonst das regelmäßige Spiel gleicher und ungleicher Klänge gestört wäre« (ebd., S. 223). Diese und alle anderen Formverstöße werden von Tschersig streng gerügt; Gedichte, die sich der Ghaseles-Form nur annähern, ohne sie zu erfüllen, nennt er »Gaselesoide« (ebd., S. 163).

¹⁰ Vgl. Jasmin S. Behrouzi-Rühl, [Art.] Ghaseles. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl., hg. von Dieter Burdorf u.a. Stuttgart/Weimar 2007, S. 289.

¹¹ Vgl. Annemarie Schimmel, Einleitung. In: Maulana Dschelaladdin Rumi, Aus dem Diwan. Aus dem Persischen übertragen und eingeleitet von Dies. Stuttgart 1996 [zuerst 1964], S. 3–13; Johann Christoph Bürgel, Einführung. In: Dschalaluddin Rumi, Gedichte aus dem Diwan. Ausgewählt, aus dem Persischen übertragen und erläutert von Ders. München 2003 [zuerst 1974], S. 7–28.

und Muhammad Schams ad-din Hafis, der um 1320 bis 1390 lebte.¹² Rumi schrieb über 2000 Ghaselen, die vorwiegend mystisch-religiös geprägt sind; von Hafis sind etwa 500 Ghaselen überliefert, die meist eher weltliche, gesellige und erotische Inhalte haben. Die Gedichtsammlung jedes dieser persischen Autoren wird *Diwan* genannt.

II

Eine deutsche Persienmode begegnet uns schon im Barock, etwa in Adam Olearius' Buch »Offt Begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise« von 1647.¹³ Johann Gottfried Herder (1744–1803) hat mit seinen Abhandlungen zum Alten Testament und seinen »Volkslieder«-Anthologien seit den 1770er Jahren die Entdeckung der vorderasiatischen Dichtungen wesentlich befördert. In seinem Essay »Spruch und Bild, insonderheit bei den Morgenländern« (1792) handelt er auch die persische Poesie ab und erwähnt »*Haphyz*, von dessen *Gazellen* oder Liebes-Oden wir zu einer andern Zeit Proben geben werden«.¹⁴ Gut zehn Jahre später formuliert Herder in seinem Aufsatz »Morgenländische Poesie«, der als eine Art Vermächtnis postum im letzten Band seiner »Adrastea« erscheint, die Forderung:

Entziehe das Verhängniß, das die Dinge wunderbar leitet, unserm Europa nie die beiden Handhaben der östlichen und südlichen Welt, die persische und arabische Sprache [...]. An *Haphyz* Gesängen haben wir fast genug; *Sadi* ist uns lehrreicher gewesen. Blühe die Hoffnung auf, die wir an *Hammer*, einem glücklichen jungen Mann voll Sprachkenntniß und Gaben, aus Orient erwarten.¹⁵

¹² Vgl. Johann Christoph Bürgel, Einleitung. In: Muhammad Schams ad-din Hafis, Gedichte aus dem Diwan. Ausgewählt und hg. von Ders. Stuttgart 1998 [zuerst 1972], S. 3–31; Joachim Wohlleben, Einleitung. In: Die Ghaselen des Hafiz. Neu in deutsche Prosa übersetzt, mit Einleitung und Lesehilfen von Ders. Würzburg 2004, S. 9–46.

¹³ Vgl. Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 156f.; Polaschegg, Der andere Orientalismus (wie Anm. 6), S. 197f.

¹⁴ Johann Gottfried Herder, Spruch und Bild, insonderheit bei den Morgenländern. Einige rhapsodische Gedanken. In: Ders., Zerstreute Blätter. IV. Sammlung. Gotha 1792, S. 105–146, hier S. 122. Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 7, weist darauf hin, daß im Arabischen *ghasal* (Ghasele) und *ghasāl* (Gazelle) nicht miteinander verwandt sind.

¹⁵ Johann Gottfried Herder, Morgenländische Literatur. In: Ders., Adrastea. Sechsten Bandes Erstes Stück. Hg. von D. Wilhelm Gottfried v. Herder. Leipzig 1803, S. 58–69, hier S. 68f. Im selben Jahr kündigt Friedrich Schlegel seinem Bruder August Wilhelm Schlegel an: »Ich werde Dir vielleicht bald zur Erwidderung einige *Gazels* schicken, eine Persische Dichtart die

Tatsächlich kommt dem Wirken des österreichischen Diplomaten und Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall (1774–1856) bei der noch einmal zehn Jahre später einsetzenden breiten Rezeption der persischen Dichtung eine Initialfunktion zu. 1812/13 veröffentlicht Hammer-Purgstall in zwei Bänden eine vollständige Übersetzung des »Diwan« von Hafis, gefolgt von einer »Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blütenlese aus zweyhundert persischen Dichtern« (1818). Hammers Übersetzung ist sehr frei und eigenwillig; die Ghaselen-Verse werden nicht in der strengen Form wiedergegeben, sondern häufig nochmals halbiert, so daß ein einziger *bait* als vierversige, liedartige Strophe erscheint; dabei ist die Reimbehandlung sehr frei. Dennoch gelingt Hammer-Purgstall hier eine »Poetische Inventur des Orients«, wie Stefan Weidner im Nachwort zur Neuedition dieser Übersetzung 2007 hervorgehoben hat.¹⁶

Johann Wolfgang Goethe ist derjenige, der in seinem »West-östlichen Divan« von 1819 mit den »Besserem Verständniß« dienenden »Noten und Abhandlungen« zu diesem Werk die von Hammer-Purgstalls Übersetzung ausgehenden Impulse am eindrucksvollsten und wirkungsreichsten aufgenommen und weitergeführt hat. Das zweite Buch dieses umfassenden Zyklus orientalisierender Gedichte ist Hafis gewidmet. Im Gedicht »An Hafis« (zunächst in der Abteilung »Besserem Verständniß«, im »Neuen Divan« von 1827 in das »Buch Hafis« aufgenommen) wird der persische Dichter als »Meister« angeredet.¹⁷ Doch Goethe versucht hier wie im ganzen »Divan« nicht die strenge Nachahmung der Form des Ghasels, die er ja auch bei Hammer-Purgstall nicht vorgefunden hat, sondern beschränkt sich auf meist kürzere, oft schlichte Reimverse.¹⁸ Warum er so vorgeht,

sich sehr an die Glosse, Sestine und das Sonett anschließt und zwischen diesen allen ungefähr das Mittel hält.« (Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15. Januar 1803. In: Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hg. von Oskar F. Walzel. Berlin 1890, S. 507) Offensichtlich hat Schlegel hier noch keine sehr klare Vorstellung von der Form. Eigene Ghaselen haben die Frühromantiker auch danach nicht vorgelegt.

¹⁶ Stefan Weidner, Poetische Inventur des Orients. In: Hafis, Der Diwan. Aus dem Persischen von Joseph von Hammer-Purgstall. München 2007, S. 973–988. »Man muß Hafis lesen, wie ihn Goethe gelesen hat, um die islamische Welt in ihrem ganzen Potential wiederzufinden. Dieser Hafis-Orient, der persisch-arabische Poesie-Orient, existiert nach wie vor.« (Ebd., S. 987)

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, West-östlicher Divan. Hg. von Hendrik Birus [= Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Bd. I/3.1]. Frankfurt a.M. 1994, S. 216, V. 9; ebenso S. 325, V. 9.

¹⁸ Vgl. Hendrik Birus, Goethes Annäherung an das Ghasel und ihre Folgen. In: Orientdiskurse in der deutschen Literatur (wie Anm. 6), S. 125–140. Wichtige Kontexte des »Divan« werden erschlossen in Goethes Morgenlandfahrten. West-östliche Begegnungen. Hg. von

kann man dem poetologischen Gedicht »Nachbildung« aus dem »Buch Hafis« entnehmen (Hafis wird auch hier angeredet):

In deine Reimart hoff' ich mich zu finden,
Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
Erst werd' ich Sinn, sodann auch Worte finden;
Zum zweytenmal soll mir kein Klang erschallen [...].¹⁹

Kündigt der Sprecher hier noch an, daß er sich dem Zwang des Ghasels zur Reimwiederholung unterwerfen wolle (ohne es allerdings zu tun, denn diese vier Verse kennen ja bereits *zwei* Reime), um damit »Ein deutsches Herz von frischem zu ermuthen«, ²⁰ so formuliert der – der Form des Ghasel entgegen in einer ungeraden Zahl von Versen verfaßte, drei Reime realisierende – Abgesang des Gedichts geradezu einen Abscheu vor dem strikten Wiederholungsgebot:

Zugemeßne Rhythmen reizen freylich,
Das Talent erfreut sich wohl darin;
Doch wie schnelle widern sie abscheulich,
Hohle Masken ohne Blut und Sinn.
Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,
Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,
Jener todten Form ein Ende macht.²¹

Diesen Widerwillen gegen das Ghasel finden wir ganz und gar nicht bei zwei anderen, gleichzeitig mit Goethe wirkenden, aber im Gegensatz zu diesem selbst orientalistisch gebildeten Dichtern: Friedrich Rückert (1788–1866) und August von Platen (1796–1835). Rückert hat 1818 bei Hammer-Purgstall in Wien Grundzüge des Persischen erlernt und wirkt seit 1820 als Privatgelehrter in seiner fränkischen Heimat sowie seit 1826 als Professor für orientalische Sprachen und Literaturen, zunächst in Erlangen, von 1841 bis 1848 in Berlin.²² Postum erscheint 1874

Jochen Golz. Frankfurt a.M./Leipzig 1999. Siehe ferner Till Radinger, »Der Streif erlogner Meere«. Reflexionen der Poesie in Goethes »West-östlichem Diwan«, Freiburg i.Br. u.a. 2012.

¹⁹ Goethe, West-östlicher Divan (wie Anm. 17), S. 32, V. 1–4; ebenso S. 324, V. 1–4.

²⁰ Ebd., S. 32, V. 12; ebenso S. 324, V. 12.

²¹ Ebd., S. 32, V. 13–19; minimal abweichend S. 324, V. 13–19.

²² Zu Rückerts Ghaselen-Dichtung vgl. Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 165–176; Leopold Magon, Goethes »West-östlicher Divan« und Rückerts »Östliche Rosen«. Zur Vorgeschichte der »Östlichen Rosen«. In: Gestaltung. Umgestaltung. Festschrift für Hermann August Korff. Hg. von Joachim Müller. Leipzig 1957, S. 160–177; Manfred Grosser, Friedrich

seine Monographie »Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser«. Bereits 1820 aber (in Cottas »Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821«) publiziert Rückert seine 1819 entstandene formgetreue, aber die Inhalte frei variierende Nachdichtung der »Gasele« des Mawlana Dschelaled-din Rumi.²³ Im Jahr 1822 schreibt Rückert weitere, nunmehr von Rumi abgelöste Versuche in dieser Form.²⁴ Selbstbewußt leitet Rückert den Wiederabdruck der Ghaselen im zweiten Band seiner »Gesammelten Gedichte« von 1836 mit einem vierversigen Kurzghasel (*Rubâi* genannt) über »Die Form des Gasel's« ein:

Die neue Form, die ich zuerst in deinen Garten pflanze,
O Deutschland wird nicht übel stehn in deinem reichen Kranze.
Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen mancher
Sogut im persischen Gasel, wie sonst in welscher Stanze.²⁵

In der schon 1819/20 entstandenen, aber erst 1822 erschienenen Sammlung »Oestliche Rosen. Drei Lesen«, die mit einem nicht an orientalischen Formen orientierten Huldigungsgedicht »Zu Goethe's west-östlichem Diwan« einsetzt, variiert Rückert die Ghaselen des Hafis, deren Langverse er meist in Vierzeilern setzt.²⁶ Formgetreuer sind die »Gasele«, die Rückert im 1837 erschienenen vierten Band seiner »Gesammelten Gedichte« den »Rosen« folgen läßt und die durch ein Widmungsghasel »An J. v. Hammer« eröffnet werden, in welchem Rückert »Den Dolmetschen der Pforte dort im hochthürmenden Wiene« (also Hammer) als »Schiedsrichter« zwischen der »Sängerin Nachtigall« und der »Honigsammlerin Biene« (also zwischen dem genialischen Platen und Rückert selbst, dem fleißigen Philologen) anruft.²⁷

Rückerts »Östliche Rosen«. In: Rückert-Studien I. Hg. von Helmut Prang. Schweinfurt 1964, S. 45–107; Golo Mann, Über Rückert, einen der lebenswertesten unter den deutschen Dichtern. 2. Aufl. Würzburg 1996; Annemarie Schimmel, Weltpoesie ist Weltversöhnung. Würzburg 1996; Hartmut Bobzin, Platen und Rückert im Gespräch über Hafis. In: August Graf von Platen. Leben. Werk. Wirkung. Hg. von Ders. und Gunnar Och. Paderborn u.a. 1998, S. 103–121.

²³ Friedrich Rückert, Gesammelte Gedichte. Bd. 2 [1836]. 3. Aufl. Erlangen 1839, S. 409–456. Rückert greift dabei auf Hammers Übersetzung in den »Schönen Redekünsten« zurück. Vgl. Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 168.

²⁴ Siehe Rückert, Gesammelte Gedichte. Bd. 2 (wie Anm. 23), S. 457–472.

²⁵ Ebd., S. 410.

²⁶ Vgl. Ders., Oestliche Rosen. Drei Lesen. Leipzig 1822, S. 1–3. Vgl. auch Ders., Gesammelte Gedichte. Bd. 4. Erlangen 1837, S. 69–192, hier S. 71f.

²⁷ Ebd., S. 154–192, hier S. 154, V. 20, 19 und 2.

Auch in seinen letzten Lebensjahren, ab 1858, übersetzt Rückert erneut Ghaselen des Hafis.²⁸

1820 lernt der Erlanger Student August Graf von Platen die persische und die arabische Sprache bei dem Orientalisten Johann Arnold Kanne (1773–1824); im selben Jahr tritt er in Kontakt mit dem gleichgesinnten Rückert.²⁹ Seit Anfang 1821 verfaßt Platen neben zu Lebzeiten ungedruckt gebliebenen freien Übersetzungen aus dem »Diwan« des Hafis auch eigene Ghaselen, die er in den folgenden zwei Jahren in rascher Folge publiziert: Noch im Frühjahr 1821 erscheint eine erste Sammlung »Ghaselen«, wenige Monate später eine zweite Sammlung in dem Buch »Lyrische Blätter«. 1822 folgt der ebenfalls noch 1821 entstandene »Spiegel des Hafis«. 1823 legt Platen als letzte größere Sammlung in dieser Form »Neue Ghaselen« vor. Platen überholt damit seinen Lehrer Rückert in der publizistischen Präsenz auf diesem Gebiet; doch erkennt Platen die Priorität Rückerts an, 1820 die ersten Ghaselen in deutscher Sprache vorgelegt zu haben, und er erweist dem älteren Dichter die Reverenz einer öffentlichen Widmung der zweiten Ghaselen-Sammlung von 1821.³⁰ Platen will »vom glühenden, formenreichen Oriente die Hülle« borgen »für die Fülle des Okzidents«.³¹ Vom überschwenglichen Selbstbewußtsein des Ghaselen-Dichters Platen zeugt das Motto der »Neuen

²⁸ Vgl. Bobzin, Platen und Rückert im Gespräch über Hafis (wie Anm. 22), S. 116–118.

²⁹ Zu Platens Ghaselen-Dichtung vgl. Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5); Jürgen Link, Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik. München 1971, S. 70–123; Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. 3: Die Dichter. Stuttgart 1980, S. 443–446; Hartmut Bobzin, »Der Orient sey neubewegt ...« Platens Studium des Persischen und seine Ghaselen-Dichtung. In: »Was er wünscht, das ist ihm nie geworden«. August Graf von Platen. 1796–1835. Ausstellungskatalog. Hg. von Gunnar Och. Erlangen 1996, S. 89–130; Johann Christoph Bürgel, Platen und Hafis. In: August Graf von Platen. Leben. Werk. Wirkung (wie Anm. 22), S. 85–102; Bobzin, Platen und Rückert im Gespräch über Hafis (wie Anm. 22); Dieter Burdorf, Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart/Weimar 2001, S. 223–266; Andrea Polaschegg, Unwesentliche Formen? Die Ghasel-Dichtungen August von Platen und Friedrich Rückerts: Orientalisierende Lyrik und hermeneutische Poetik. In: Lyrik im 19. Jahrhundert (wie Anm. 6), S. 271–294; Jürgen Brokoff, Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde. Göttingen 2010, S. 345–396 (auf Platens Lyrik insgesamt bezogen).

³⁰ Siehe August von Platen, Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluss des handschriftlichen Nachlasses. Hg. von Max Koch und Erich Petzet. Bd. 3. Leipzig [1910], S. 49.

³¹ Ebd., S. 51 (Vorwort zu den »Lyrischen Blättern«).

Ghaselen« von 1823: »Der Orient ist abgetan, / Nun seht die Form als unser an.«³²

Gerade mit dieser letzten Ghaselen-Sammlung überwindet Platen das Verhaftetsein der Form an das orientalische Dekor von Morgenrot, Wein, Schenke, Rosen und Nachtigallen und nutzt die Form zum Ausdruck moderner, zerrissener homoerotischer Liebe. Während Platen mit seinen Ghaselen beim späten Goethe durchaus auf Zustimmung trifft,³³ löst er bei anderen einflußreichen Zeitgenossen wie Goethes Freund Karl Ludwig von Knebel (1744–1834) Befremden aus. Der fast 80jährige schreibt dem jungen Dichter im Dezember 1823:

Wir sind keine Perser, und ein Volk, das noch halb in der Barbarei lebt und durchaus keine bildende Kunst hat, kann wohl einem Europäer nicht zum Muster der Kunst dienen. [...] Selbst sind die Formen dieser Poesie für uns nicht gefällig und die öftere Wiederholung desselben Rei-

³² Ebd., S. 101.

³³ So berichtet Eckermann von seinem Besuch bei Goethe am 21. November 1823 (also wenige Tage vor Knebels Brief an Platen): »Goethe [...] gab mir ein kleines Buch: *Ghaselen* des Grafen Platen. Ich hatte mir vorgenommen, sagte er, in Kunst und Altertum etwas darüber zu sagen, denn die Gedichte verdienen es. Mein Zustand läßt mich aber zu nichts kommen. Sehen Sie doch zu, ob es Ihnen gelingen will einzudringen und den Gedichten etwas abzuge-
winnen.«

Ich versprach, mich daran zu versuchen.

»Es ist bei den Ghaselen das Eigentümliche, fuhr Goethe fort, daß sie eine große Fülle von Gehalt verlangen; der stets wiederkehrende gleiche Reim will immer einen Vorrat ähnlicher Gedanken bereit finden. Deshalb gelingen sie nicht jedem; diese aber werden Ihnen gefallen.« (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters [= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Bd. 39 = II/12]. Frankfurt a.M. 1999, S. 77f.) Tatsächlich erscheint Eckermanns wohlwollende Besprechung von Platens »Neuen Ghaselen« im Heft IV/3 (1824) von Goethes Zeitschrift »Über Kunst und Altertum«: »Es haben uns diese Ghaselen schönen Genuß gewährt und es läßt sich von ihnen viel Gutes sagen.« (Johann Peter Eckermann, *Neue Ghaselen von August Graf von Platen*. In: Johann Wolfgang Goethe, *Ästhetische Schriften 1821–1824: Über Kunst und Altertum III–IV*. Hg. von Stefan Greif und Andrea Ruhlig [= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Bd. I/21]. Frankfurt a.M. 1998, S. 590f., hier S. 590) Goethe selbst hatte bereits zwei Jahre zuvor in derselben Zeitschrift Rückerts »Oestliche Rosen« besprochen, läßt seine wenig inspirierte Rezension jedoch in einem Lobpreis Platens kulminieren: »Und so kann ich denn *Rückert's* [...] Lieder allen Musikern empfehlen; aus diesem Büchlein, zu rechter Stunde aufgeschlagen, wird ihnen gewiß manche Rose, Narcisse oder was sonst sich hinzugesellt, entgegen duften; von blendenden Augen, fesselnden Locken, gefährlichen Grübchen, findet sich manches wünschenswerthe; an solchen Gefahren mag sich Jung und Alt gerne üben und ergötzen.

Obleich die *Ghaselen des Grafen Platen* nicht für den Gesang bestimmt sind, so erwählen wir doch derselben gern als wohlgefühlter, geistreicher, dem Orient vollkommen gemäßer, sinniger Gedichte.« (Johann Wolfgang Goethe, *Oestliche Rosen* von Friedrich Rückert. In: Ders., *Ästhetische Schriften 1821–1824*, S. 294f.) Die letzteren Eigenschaften gehen Goethes Urteil zufolge den Gedichten Rückerts offenbar ab.

mes und Verses, die als bloße Frage erscheint, dem Ohre unerträglich. Sollte die göttliche Muse, die uns zum Himmel erhebt, zu nichts Besserm einzuladen wissen als zu einer sinnlichen Wollust?³⁴

Gegen Kritiker wie Knebel wehrt sich Platen mit dem Spottgedicht »Klagen eines Ramlerianers«³⁵ sowie in dem (allerdings unveröffentlicht gebliebenen) Text »Polemische Promemoria an die Feinde der Ghase-len«:

Was das Technische und die, zwar kunstvollen, Reimformen der Orientalen, zumal der Perser betrifft, so möchten sie gleichwohl einer ausgebildeten modernen Sprache, zumal der deutschen, weit näher stehen als die prosodischen Formenverhältnisse der Griechen, welche in ihrer Reinheit und Vollkommenheit darzustellen, unsre Sprache durchaus unfähig erscheint.³⁶

Ein wohlmeinender Kritiker wie der mit Platen befreundete Konrad Schwenck (1793–1864), Gymnasiallehrer in Frankfurt am Main, sieht denn auch 1840 in Platens Ghase-len »wahre Poesie in vollkommener neuer Gestalt«,³⁷ wenngleich er den »begeisterte[n] Liebesausdruck für männliche Schönheit« darin als störendes »fremdes Element« kritisiert.³⁸ Dennoch gibt Platen nach den »Neuen Ghase-len« von 1823 seine Beschäftigung mit der Form fast vollständig auf und wendet sich anderen, antikisierenden oder romanischen lyrischen Formen zu. Das Interesse am Orient aber geht Platen auch in seiner späten Werkphase nicht verloren: In den Jahren 1828 bis 1830 schreibt er (in reimlosen Trochäen) sein Versepos »Die Abbassiden« nach Motiven aus »Tausendundeiner Nacht«, das erst in seinem Todesjahr 1835 erscheint.³⁹ Das Neu-Erzählen orientalischer Geschichten löst die Lyrik in orientalisierenden Formen ab. Eine ganz analoge Entwicklung wird der junge Hofmannsthal etwa 70 Jahre später durchlaufen.

³⁴ Zit. nach August von Platen, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 30). Bd. 9, S. 169f. (Kommentar).

³⁵ Ebd., S. 169–172. – Gemeint sind die Anhänger Karl Wilhelm Ramlers (1725–1798), des Berliner Aufklärungslyrikers.

³⁶ Ebd., Bd. 11, S. 144–146, hier S. 144.

³⁷ Konrad Schwenck, *Graf August von Platens Werke* [1840]. In: Ders., *Charakteristiken und Kritiken*. Frankfurt a.M. 1847, S. 245–269, hier S. 255.

³⁸ Ebd., S. 257.

³⁹ Vgl. Horst Thomé, *Platen und das Epos*. In: von Platen. *Leben. Werk. Wirkung* (wie Anm. 22), S. 63–83.

Doch was passiert in diesen sieben Jahrzehnten? Skeptiker wie Knebel erweisen sich zunächst als Vertreter einer überholten Position, welche vergeblich versucht, die deutsche Dichtung von orientalischen Einflüssen freizuhalten. Denn ab den 1830er Jahren verbreitet sich die Orientmode in der deutschen Literatur auf formalem wie auf inhaltlichem Gebiet immer weiter, zunächst durch zahlreiche Neuauflagen und Nachdrucke der Werkausgaben von Rückert und Platen. Hinzu kommen etliche weitere Übersetzungen, Nach- und Weiterdichtungen der persischen und anderer asiatischer Poesien, meist im Grenzbereich von Philologie und Literatur entstanden, in dem sich viele der genannten Autoren von Rückert und Platen bis hin zu Hofmannsthal bewegen. Ich nenne exemplarisch vier dieser Übersetzungen oder freien Nachbildungen: die von Daumer, Rosenzweig-Schwannau, Nesselmann und Meier.

Der Philosoph und Dichter Georg Friedrich Daumer (1800–1875) publiziert 1846 und 1852 zwei »Sammlungen persischer Gedichte« des Hafis in freien Nachbildungen, die noch 1912 in einer Jugendstil-Prachtausgabe im Diederichs Verlag und 1924 in einer danach abgebrochenen Werkausgabe Daumers neu gedruckt werden.⁴⁰ Die größte philologische Anstrengung unternimmt Hammer-Purgstalls Schüler, der österreichische Diplomat und Orientalist Vincenz von Rosenzweig-Schwannau (1797–1865), der nach einer Auswahl-Übersetzung Rumis (1838) in den Jahren 1858–1863 sein *Opus maximum* vorlegt: »Der Diwan des großen lyrischen Dichters Hafis im persischen Original herausgegeben, ins Deutsche metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen«, eine opulente zweisprachige Ausgabe und die einzige vollständige Hafis-Übersetzung in Versen seit Hammer.⁴¹ Allerdings hält Rosenzweig das

⁴⁰ Georg Friedrich Daumer, *Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Ländern und Völkern*. Hamburg 1846; Ders., *Hafis. Neue Sammlung*. Nürnberg 1852; *Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Ländern und Völkern*. Übertragen von Georg Friedrich Daumer. Buchausstattung von F.H.E. Schneider. Jena 1912; Georg Friedrich Daumer, *Gesammelte Poetische Werke*. Hg. von Leopold Hirschberg. Bd. 1: *Dichtungen des Morgenlandes*. Hafis. Mahomed und sein Werk. Die Weisheit Israels. Berlin 1924 [mehr nicht erschienen]. Hirschberg bezeichnet Daumer als einen der »größten« deutschen »Dichter, die nach Goethe lebten« (Vorbemerkung des Herausgebers, ebd., S. VII–X, hier S. VII). Zu Daumers Hafis-Adaption vgl. Tschersig, *Das Gasel* (wie Anm. 5), S. 197–200; Sebastian Donat, *Weltliteratur zwischen geistigem Handelsverkehr und Markenpiraterie*. Georg Friedrich Daumers Hafis-Dichtung und ihre russische Rezeption. In: *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*. Hg. von Anne Bohnenkamp und Matías Martínez. Göttingen 2008, S. 149–172.

⁴¹ *Der Diwan des großen lyrischen Dichters Hafis im persischen Original herausgegeben, ins Deutsche metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen* von Vincenz Ritter

wichtigste formale Element der Ghaselen, den Monoreim, ebenso wenig ein wie sein Lehrer.

1865 erscheint »Der Diwan des Schems-eddin Muhammed Hafis aus Schiras. Im Auszuge übersetzt« von dem Königsberger Mathematiker und Orientalisten Georg Heinrich Ferdinand Nesselmann (1811–1881). Nesselmann ist froh, daß er in seiner etwa ein Drittel des »Diwan« Hafis' enthaltenden Auswahlübersetzung die »unserem Geschmack widerstrebenden Partien«, insbesondere »die erotischen Lieder«, auslassen kann.⁴² Als Mathematiker hält er aber die Erhaltung der »der persischen Poesie eigenthümlichen Form« für »eine unabweisbare Forderung«.⁴³

Ghasele dichten nennt der Perser *Perlen aufreihen* [...]; die Schnur, auf welche die Perlen, d.h. die einzelnen Distichen, aufgereiht werden, ist der unverändert durchgehende gleiche Reim; nimmt man dem Liede den Ghaselenreim, so hat man keine Perlenschnur mehr, sondern eine wirre Anzahl von der Schnur abgeglittener Perlen.⁴⁴

Die 1869 aus dem Nachlaß des in Tübingen wirkenden Hebraisten und Orientalisten Ernst Heinrich Meier (1813–1866) veröffentlichte »Morgenländische Anthologie. Klassische Dichtungen aus der sinesischen, indischen, persischen und hebräischen Literatur« führt die asiatische Lyrik in einer großen Bewegung von Osten nach Westen an die deutschen Leser heran; in den Klassikerreihen des Bibliographischen Instituts findet sie bis in die 1890er Jahre hinein große Verbreitung. Meier setzt sich kritisch mit Nesselmanns Übersetzungen auseinander und begründet seinen eigenen Lösungsweg:

von Rosenzweig-Schwannau. 3 Bde. Wien 1858/63/64. Im Vorwort zum ersten Band hebt Rosenzweig hervor: »*Schönheit* ist [...] ein Haupterforderniss einer poetischen Übertragung, wenn auf der anderen Seite eine getreue Nachbildung der Gedanken, Formen und Wendungen der fremden Sprache nicht minder ein Hauptaugenmerk des Übersetzers sein muss [...]. Dessenungeachtet wird sich auch die prächtigste Übersetzung immer zum Originale nur wie ein gemalter Schmetterling zum wirklich lebenden verhalten.« (Bd. 1, S. X)

⁴² Georg Heinrich Ferdinand Nesselmann, Vorrede. In: Der Diwan des Schems-eddin Muhammed Hafis aus Schiras. Im Auszuge übersetzt von Ders. Berlin 1865, S. V–VIII, hier S. VI. Als Begründung führt Nesselmann an: »Es ist um die Liebe im muhammedanischen Orient ein eigen Ding. Bei der Abgeschiedenheit, in welcher dort das weibliche Geschlecht lebt, hat der jugendliche Dichter keine Gelegenheit geeignete Damenbekanntschaften [...] zu machen.« (Ebd., S. VI f.)

⁴³ Ebd., S. VII.

⁴⁴ Ebd., S. VIII.

Der im Persischen wie im Arabischen durchgehende *eine* Reim ist überall nachgebildet. Nur hat er für mein Ohr im Deutschen etwas Ermüdendes, Eintöniges. Außerdem kann man ihn oft nicht ohne Härte und Flickerei durchführen. Wo er sich leicht und natürlich ergab, habe ich ihn probeweise auch beibehalten [...]; sonst aber lieber freie deutsche Versarten gewählt, um den Sinn getreuer wiedergeben zu können.⁴⁵

Die deutschen Ghaselen des 19. Jahrhunderts beschränken sich indessen auch außerhalb der dominanten Werke von Rückert und Platen nicht auf Nachbildungen aus dem Persischen.⁴⁶ So schreibt der junge Emanuel Geibel (1815–1884) 1839 ein regelgerechtes »Gasel«, in welchem ausgerechnet die Hauptstadt des deutschen Klassizismus, Athen, besungen wird: »Zur Zeit, wenn der Frühling die Glut der Rosen entfacht in Athen, / Wie dämmert so lieblich alsdann die duftige Nacht in Athen!«⁴⁷

1872 legt der pensionierte Wiener Finanzbeamte und Freizeitdichter Franz Hermann von Hermannsthal (1799–1875) im Leipziger Reclam Verlag seine »Ghaselen, alte und neue« vor. In deren »Prolog« formuliert er programmatisch und formal korrekt zugleich:

Was hat den Sohn Jemin's berühmt gemacht?
Nicht etwa blos der Bilder Farbenpracht:
Gedankenwucht, Gefühles hoher Schwung,
In schöner Form, hat ihm den Kranz gebracht.
Du gehst in seiner Maske nur einher
Und spielst als Gaukler in erborgter Tracht,
Wölbt sich der Turban, der das Haupt dir deckt,
Nicht über goldigem Gedankenschacht,

⁴⁵ Ernst Meier, Anmerkungen. In: Morgenländische Anthologie. Klassische Dichtungen aus der sinesischen, indischen, persischen und hebräischen Literatur. Uebersetzt von Ders. Leipzig/Wien o.J., S. 243–254, hier S. 253.

⁴⁶ Eine umfassende Anthologie mit eigenen und von anderen Übersetzern stammenden deutschen Fassungen orientalischer Gedichte stammt von dem jüdischen Autor Heymann Jolowicz (1816–1875): Der Poetische Orient. Enthaltend die vorzüglichsten Dichtungen der Afghanen, Araber, Armenier, Chinesen, Hebräer (Althebräer, Agadisten, Neuhebräer), Javanesen, Inder, Kalmücken, Kurden, Madagassen, Malayen, Mongolen, Perser, Syrer, Tataren, Tscherkessen, Türken, Yeziden etc. (Polyglotte der orientalischen Poesie. In metrischen Übersetzungen deutscher Dichter mit Einleitungen und Anmerkungen von Ders.). Leipzig 1853. Auf den Bereich der persischen Dichtung ist folgende, ebenfalls umfangreiche und verschiedene Übersetzungen und Nachdichtungen kompilierende Anthologie konzentriert: Divan der persischen Poesie. Blütenlese aus der persischen Poesie, mit einer literarhistorischen Einleitung, biographischen Notizen und erläuternden Anmerkungen. Hg. von Julius Hart. Halle a.d.S. 1887.

⁴⁷ Emanuel Geibel, Werke. Bd. 1. Leipzig/Wien 1918, S. 102.

Ist dir kein heilig Feuer in der Brust
 Großartiger Gefühle angefacht.
 Nicht bloß zum Spiel für Liebe, Scherz und Witz
 Hat Ostens Tiefsinn diese Form erdacht:
 So klein das Schifflein ist, Ghasel genannt,
 Belad' es kühn, es trägt auch schwerste Fracht.
 Wär' ein Atom darin vom Geist Jemin's,
 Dies Büchlein bliebe nicht bedeckt mit Nacht.⁴⁸

Hermannsthal formuliert hier seinen Anspruch, mit seinen Ghaselen nicht bloß als ein »Gaukler« in orientalischer »Maske« aufzutreten, sondern seinen persischen Vorbildern in Gedankengewalt und Gefühlsreichtum in nichts nachzustehen.

Weitere wichtige Ghaselen-Dichter der Zeit⁴⁹ sind etwa Friedrich Bodenstedt (1819–1892), dessen vorgebliche Übersetzungen des tatarischen Gegenwartsdichters Mirza Schaffy zu den erfolgreichsten Büchern des 19. Jahrhunderts zählen,⁵⁰ Hermann Lingg⁵¹ (1820–1905) sowie der Schweizer Autor Heinrich Leuthold⁵² (1827–1879).

Dies ist die poetische und kulturelle Situation, in welche hinein der junge Hofmannsthal ebenfalls in Wien, dem Zentrum des Orientalismus in deutscher Sprache, seine Ghaselen schreibt: Faszination auf der einen Seite, Skepsis gegenüber der fremdartigen Form mit ihren vielfachen

⁴⁸ Franz Hermann von Hermannsthal, Prolog. In: Ders., Ghaselen, alte und neue. Leipzig [1872], S. 3. – Hermannsthal bezieht sich hier explizit in einer Fußnote auf Ibn' Jemin, einen persischen Dichter des 14. Jahrhunderts, dessen lehrhafte Kurzgedichte (*Mokathaât*) einige Jahre zuvor in deutscher Übersetzung erschienen sind: Ibn' Jemin's Bruchstücke. Aus dem Persischen von Ottokar Maria Freiherrn von Schlechta-Wssehrd. Wien 1852. Eine erste Sammlung »Gedichte« von Hermannsthal erschien bereits 1830.

⁴⁹ Vgl. als Überblick mit der Erwähnung zahlreicher anderer Ghaselen-Autoren Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 176–213.

⁵⁰ Die Lieder des Mirza-Schaffy mit einem Prolog von Friedrich Bodenstedt [1851]. 15. Aufl. Berlin 1869; Aus dem Nachlasse Mirza Schaffy's. Neues Liederbuch mit Prolog und erläuterndem Nachtrag von Friedrich Bodenstedt. 2. Aufl. Berlin 1875 [1. Aufl. 1874]. Von Bodenstedt liegt auch eine Hafis-Übersetzung vor, in der die Ghaselen und Rubâi zum Teil frei, zum Teil aber auch formgerecht wiedergegeben werden: Der Sänger von Schiras. Hafisische Lieder verdeutscht durch Friedrich Bodenstedt. Berlin 1877.

⁵¹ Hermann Lingg, Ausgewählte Gedichte. Hg. von Paul Heyse. Stuttgart/Berlin 1905; darin etwa die »Abendsternghaselen« (S. 91–93) und das Gasel »Dem Andenken Platen's. Zur Feier der Enthüllung seines Standbildes« (S. 104–106). Letzteres zeigt, wie das Gasel auch für die Gedenkkultur des 19. Jahrhunderts funktionalisiert werden kann.

⁵² Heinrich Leuthold, Gedichte. Mit Porträt und Lebensabriß des Dichters. 3. Aufl. Frauenfeld 1884 [1. Aufl. 1879], S. 117–138.

Reimwiederholungen sowie den erotischen Implikationen des Genres auf der anderen Seite.

III

Neben den 1890 veröffentlichten Ghaselen »Für mich ...« und »Gül-nare«, auf die noch zurückzukommen sein wird, hat Hofmannsthal um dieselbe Zeit ein weiteres Gedicht in dieser Form geschrieben, das jedoch erst 1934 postum in der »Nachlese der Gedichte« erschien. Es ist im Titel »Den Pessimisten« gewidmet:

Solang uns Liebe lockt mit Lust und Plagen,
Solang Begeist' rung wechselt und Verzagen,
Solange wird auf Erden nicht die Zeit,
Die schreckliche, die dichterlose tagen:
Solang in tausend Formen Schönheit blüht,
Schlägt auch ein Herz, zu singen und zu sagen,
Solang das Leid, das ew'ge, uns umflieht,
Solange werden wirs in Tönen klagen
Und es erlischt erst dann der letzte Traum,
Wenn er das letzte Herz zu Gott getragen!⁵³

Das Gedicht weist den korrekten Ghaselen-Reim ohne Überreim auf; die gereimten Endecasillabi wechseln sich mit ungereimten, ebenfalls auftaktig alternierenden Zehnsilblern ab. Auffällig ist das anaphorische »Solang(e)«, das sechs der zehn Versanfänge prägt. Das irdische Leben wird damit – durchaus abendländisch – unter den Vorbehalt der Vorläufigkeit gestellt. Der Text gehört nicht zur »Turban«-Poesie, wie sie Hermannsthal kritisch skizziert; orientalisierende Motive der Ghaselen-Dichtung wie Liebe, Schönheit, Gesang und Klage tauchen nur in sehr abstrakter Gestalt auf. In der Gattungstradition begründet aber ist die Grundstruktur des Wechsels, des Hin- und Hergerissenseins zwischen Gegensätzen, der Vielfalt. Dabei wird ein Primat der »Schönheit« in ih-

⁵³ SW II Gedichte 2, S. 24. Dieser Fassung gehen vier Entwürfe voraus (siehe den Kommentar ebd., S. 219–221), von denen der erste besonders aufschlußreich ist: »Dass uns der Dichtkunst heil'ger Schwung versagt / Hat er solang uns wortreich vorgeklagt / Bis wir (1) es (2) beschämt die Hände sinken lassen / Und uns zu Seite schleichen scheu verzagt« (ebd., S. 220). In diesem noch titellosen Entwurf in Form eines Rubâis wird wie auch im folgenden Ansatz (»Die Zeit, die ekle, hör ich euch beklagen« [ebd.]), aber viel deutlicher als in der letzten Fassung einer der »Pessimisten« angeklagt.

ren »tausend Formen« vor deren dichterischem Ausdruck angenommen. Eine optimistische, womöglich allerdings allein auf dem »Traum« basierende Weltsicht wird den »Pessimisten« trotzig entgegengehalten.

Wenig später, um 1891, hat Hofmannsthal eine Reihe von weiteren Ghaselen entworfen, von denen zwei erst 1940 in der »Corona« aus seinen nachgelassenen Papieren veröffentlicht wurden. Sie beginnen titellos mit den Worten »In der ärmsten kleinen Geige ...« und »Jede Seele, sie durchwandelt ...« 1988 wurden sie, ohne daß ein durchgehender handschriftlicher Zusammenhang besteht, in dem nach dem Tod Eugene Webers von Andreas Thomasberger verantworteten Band II der »Kritischen Ausgabe« mit formal abweichenden Texten und Fragmenten unter dem Titel »Ghaselen« zu einer problematischen Folge von sieben Texten zusammengestellt.⁵⁴ Unter den »Ideen zu Gedichten« finden sich dann noch die Stichwörter »Ghasel [Egoismus] [(Anwendung moderner Situationen)]«,⁵⁵ die – soweit man das dieser Abbrueviatur entnehmen kann – vom Geist Platens durchweht sein könnten.

Zu den poetologischen Gedichten Hofmannsthals gehört der aus vier sechshebigen, frei gefüllten Versen bestehende Text mit dem Titel »Verse«, der ursprünglich das zweite Ghasel der Reihe bildete, dann aber in der Folge der Handschriften durch »Jede Seele ...« ersetzt wurde und seiner Kurzform wegen eigentlich ein Rubâi ist:⁵⁶

Drum lieb ich die klingenden Verse, die plätschernden kleinen Quellen
Weil sie die Seele entführen auf ihren singenden Wellen,
Die Seele schliesst die Augen und lässt sich träumend gleiten
Und fühlt ein mystisches Sehnen, ein süß geheimes Schwellen.⁵⁷

Dem wiederholten, »klingenden« Reim wird hier in neuromantischer Manier explizit eine »mystische[]« Funktion zugeschrieben. Zugleich wird diese Reaktion des Augenschließens und der träumerischen Hingabe durch den massiven Einsatz klanglicher Mittel selbst erzeugt; zu dem Monoreim auf »Quellen« tritt eine Vielzahl von Assonanzen, Allite-

⁵⁴ Ebd., S. 44–47. Zu diesen Nachlaß-Ghaselen vgl. Jost Schneider, *Alte und neue Sprechweisen. Untersuchungen zur Sprachthematik in den Gedichten Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 248–251.

⁵⁵ SW II Gedichte 2, S. 67.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 248f. (Kommentar).

⁵⁷ Ebd., S. 44.

rationen und Wortwiederholungen. Das Gedicht ist damit nichts anderes als eine Evokation und Affirmation des bloßen Klangs.

Ausformuliert wird dieser Impuls in den beiden etwas längeren Texten aus diesem Komplex. Das Gedicht »In der ärmsten kleinen Geige ...« steht in beiden Handschriften an erster Stelle; in der ersten ist es »Aufgaben« überschrieben,⁵⁸ in der zweiten bleibt es titellos. Es umfaßt acht Verse und ist streng regelgerecht gebaut, ja, es enthält nach dem Monoreim auf »Alls« in den Versen 1, 2, 4, 6 und 8 als *radif* oder Überreim das Wort »verborgen«, das damit zum Schlüsselwort des Gedichts wird:

In der ärmsten kleinen Geige liegt die Harmonie des Alls verborgen
Liegt ekstatisch tiefstes Stöhnen, Jauchzen süßen Schalls verborgen;
In dem Stein am Wege liegt der Funke, der die Welt entzündet,
Liegt die Wucht des fürchterlichen, blitzesgleichen Pralls verborgen.
In dem Wort, dem abgegriff'nen, liegt, was mancher sinnend sucht:
Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtenden Krystals verborgen..
Lockt die Töne, sucht die Wahrheit, werft den Stein mit Riesenkräften!
Unsern Blicken ist Vollkomm'nes seit dem Tag des Sündenfalls verborgen.⁵⁹

Das Gedicht ist in im Deutschen ungewöhnlichen Langversen verfaßt, die auftaktlos alternierend (trochäisch) sind; die neunhebigen Anfangs- und Schlußverse rahmen sechs achthebige Verse. Die ersten drei Reimpaare antworten in anaphorischer Reihung und unter massiver Anwendung weiterer klanglicher Wiederholungsmittel auf die implizite Frage: Was steckt in den unscheinbaren Dingen? »Verborgen« sind, so die Antwort, in den scheinbar amorphen Zeichen der Natur, für welche der »Stein« (V. 3) steht, ebenso wie in den »ärmsten« Mitteln der Kunst (der kleinen Geige, dem abgegriffenen Wort) der umfassendste kosmologische Zusammenhang, die größte Schönheit und die höchste Wahrheit. Einem mystischen Pantheismus wird hier also das Wort geredet. Das Gedicht kulminiert in dem dreifachen Imperativ von Vers 7, der ein ungenanntes Kollektiv auffordert, »mit Riesenkräften« das Verborgene freizulegen, und der in Vers 8 noch einmal auf recht konventionelle Weise mit der Verhüllung alles Vollkommenen seit dem Sündenfall begründet wird.

⁵⁸ Ebd., S. 248 (Kommentar).

⁵⁹ Ebd., S. 44.

Ähnlich kosmologisch und menschheitsgeschichtlich breit setzt das noch etwas längere zweite Ghasel an, das durchgehend in achthebigen, meist auftaktlos alternierenden Versen verfaßt ist, mit einigen rhythmischen Unregelmäßigkeiten in der ersten Gedichthälfte.

Jede Seele, sie durchwandelt der Geschöpfe Stufenleiter:
Formentauschend, rein und reiner, immer höher, hell und heiter,
Lebt sie fort im Wurm, im Frosche, im Vampyr, im niedern Slaven,
Dann im Tänzer, im Poet, im Trunkenbold, im edlen Streiter..
Sehet: eine gleiche Reihe Seelenhüllen, Truggestalten
Muss der Dichtergeist durchwandeln, stets verklärter, stets befreiter:
Und er war im Werden Gaukler, war Vampyr und war Brahmane,
Leere Formen lässt er leblos und strebt höher, wahrer, weiter..
Aber wissend seines Werdens, hat er werdend auch erschaffen:
Hat Gestalten nachgebildet der durchlauf'nen Wesensleiter:
Den Vampyr, den niedern Slaven, Gaukler, Trunkenbold und Streiter.⁶⁰

Entgegen der Norm besteht das Ghasel aus elf Versen; der ohne Überreim auskommende Monoreim wird dabei zum Schluß ein sechstes Mal gebraucht, was aber das Prinzip des Verspaares durchbricht und Vers 11 zu einer Art resümierendem Couplet macht. Das Gedicht handelt von der Metamorphose der Natur, besonders aber von der Metempsychose der Seelen, die, wie es in locker variierender Anspielung an die hinduistische Weltsicht – und in einer zugleich poetologisch auf das Ghasel selbst beziehbaren Formulierung – heißt, »Formentauschend, rein und reiner, immer höher, hell und heiter,« die »Stufenleiter« der »Geschöpfe« durchwandeln, und zwar vom einfachen »Wurm« über Zwischenwesen wie den »Vampyr« bis hin zum »edlen Streiter«. Der »Poet« (V. 4) steht in dieser Folge in der Mitte der menschlichen Entwicklung: höher als der Tänzer, aber niedriger als der »Trunkenbold«, sofern man der Logik des Gedichts streng folgt. Zugleich kommt dem »Dichtergeist« (V. 6) eine zentrale Mittlerfunktion zu, muß er doch die Reihe der »Seelenhüllen, Truggestalten« (V. 5) nicht nur »durchwandeln« und dabei die »Leere[n] Formen« (V. 8) hinter sich lassen, sondern zugleich als Kreatur und Kreator in einer Person aus der Reihe der Seelenwanderung auch heraustreten. Die Reduplikation der Gestalten (unter denen übrigens der »Gaukler« die vormalige Stelle des »Tänzer[s]« besetzt), wie sie wohl ins-

⁶⁰ Ebd.

besondere der Theaterdichter als Mensch unter Menschen und als eine Art zweiter Schöpfergott betreibt, kommt hier in dem ghaselwidrigen Überters 11 zur Sprache. Auch in diesem Gedicht ist – wie in »Ob man auch Vers an Verse flicht ...« – der Einfluß von Nietzsches »Zarathustra« mit seinen »Verwandlungen« und rätselhaften menschlichen und tierischen Wesen deutlich spürbar.⁶¹

Die außer dem eingangs angeführten Sechszeler einzigen beiden Ghaselen, mit denen Hofmannsthal zu seinen Lebzeiten an die Öffentlichkeit trat, sind die Gedichte »Für mich ...« und »Gülnare« aus der »Schönen Blauen Donau« vom November und Dezember 1890, die danach erst wieder postum 1934 in der »Nachlese der Gedichte« erschienen.⁶² Sehen wir uns zunächst das Ghasel »Für mich ...« an.

Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche,
Mein Auge adelt mir's zum Zauberreiche:
Es singt der Sturm sein grollend Lied für mich,
Für mich erglüht die Rose, rauscht die Eiche.
Die Sonne spielt auf gold'nem Frauenhaar
Für mich, – und Mondlicht auf dem stillen Teiche.

⁶¹ Siehe vor allem den Text »Von den drei Verwandlungen« in Nietzsche, Also sprach Zarathustra (wie Anm. 3), S. 29–31.

⁶² Nicht zuletzt aufgrund der Eigen-Dekanonisierung durch die zu Lebzeiten des Dichters erschienenen und von ihm autorisierten Gedichtauswahlen hat dieser Bereich von Hofmannsthals früher Lyrik auch in der Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit erfahren. So beklagt Richard Alewyn geradezu, daß »die Herausgeber der Nachlese der Gedichte aus verschollenen Blättern eine Handvoll halbreifer Verse ausgegraben« hätten (Richard Alewyn, Hofmannsthals Anfang: »Gestern« [1949]. In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. 4. Aufl. Göttingen 1967, S. 46–63, hier S. 46). Werner Volke beschreibt diese Texte so: »Welt und Seele, Leben, Traum und Tod, die Natur – weniger die reale als vielmehr eine prächtige und kunstvolle Zauberwelt – fließen ins Gedicht. Alles ist noch Vorstufe.« (Werner Volke, Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt [1967]. 16. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 25) Mathias Mayer stellt fest: »Bis 1891 kann von einem epigonalen, wenn auch gekonnten Umgang mit literarischen Vorbildern gesprochen werden.« (Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 16) – In der zeitgenössischen Forschung finden die Ghaselen dagegen noch Anerkennung: »Daß dabei mehrfach die später, soweit ich sehe, von Hofmannsthal nicht mehr angewandte Form des Ghasels gebraucht ist, möchte ich auch darum nicht unerwähnt lassen, weil ihre wahrhaft musikalische Weichheit und Fülle diese Gedichte würdig neben die wohl lautendsten Ghaselen in deutscher Sprache stellen, die mir bekannt sind, neben die Heinrich Leutholds.« (Emil Sulger-Gebing, Hugo von Hofmannsthal. Eine literarische Studie. Leipzig 1905, S. 26; vgl. auch ebd., S. 17f.) Ähnlich sieht 1907 auch Tschersig in »Für mich« und den »Gülnare«-Gedichten einen späten Höhepunkt der Gattungsgeschichte: »Die Musik der Verse, der wunderbare Wohlklang der Sprache, stehen in der deutschen Gaselendichtung unerreicht da. In der Gesamtbewertung sind diese drei Gedichte [...] mit den besten Gaselen Platens und Leutholds zu vergleichen. Eine solche Vollendung haben deutsche Dichter in einer Form erreicht, von der noch am Ende des 18. Jahrhunderts selbst Herder nur andeutend sprach.« Tschersig, Das Gasel (wie Anm. 5), S. 214.

Die Seele les' ich aus dem stummen Blick,
 Und zu mir spricht die Stirn, die schweigend bleiche.
 Zum Traume sag' ich: »Bleib' bei mir, sei wahr!«
 Und zu der Wirklichkeit: »Sei Traum, entweiche!«
 Das Wort, das Andern Scheidemünze ist,
 Mir ist's der Bilderquell, der flimmernd reiche.
 Was ich erkenne, ist mein Eigentum
 Und lieblich locket, was ich *nicht* erreiche.
 Der Rausch ist süß, den Geistertrank entflammt,
 Und süß ist die Erschlaffung auch, die weiche.
 So tiefe Welten thu'n sich oft mir auf,
 Daß ich d'rein glanzgeblendet zögernd schleiche,
 Und einen gold'nen Reigen schlingt um mich
 Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche.⁶³

Das Ghasel ist regelgerecht gebaut; es umfaßt 20 Verse, von denen sich die geradzahligen Verse auf den Anfangsvers »Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche« reimen und als Endecasillabi gestaltet sind; Vers 20 ist in bezug auf das Wortmaterial mit Vers 1 identisch. Die ungeradzahligen Verse sind ebenfalls regelmäßig alternierende Zehnsilbler. Geschildert wird in zeittypisch neuromantischer Weise die poetisch-mystische Verklärung der Alltagswelt, die – so die Verse 9 und 10 – die Verwechslung von Traum und Realität mit sich bringt. Die Verse 11 und 12 thematisieren die poetischen Mittel des Transzendierens. Stets bleibt in diesen Zusammenfügungen von Kunst und Welt die Einheit des Ghaselen-Doppelverses erhalten; das Gedicht enthält keine Enjambements über die Grenze der *baitis* hinweg.

Am auffälligsten jedoch ist in diesem Ghasel die schon im Titel vorgegebene zentrale Position des artikulierten Ich. Im Text findet sich die Wendung »für mich« zunächst am Ende von Vers 3, dann in unmittelbarer Wiederholung zu Beginn von Vers 4 und in anaphorischer Wiederaufnahme am Anfang von Vers 6. Am Ende des vorletzten Verses wird es variiert zu »um mich«. Insgesamt begegnen das Personalpronomen »ich«

⁶³ SW I Gedichte 1, S. 10. Zu diesem Ghasel vgl. Peter Szondi, Lyrik und lyrische Dramatik in Hofmannsthals Frühwerk [1964]. In: Ders., Schriften II. Hg. von Jean Bollack u.a. Frankfurt a.M. 1978, S. 243–256, hier S. 251–253; Ders., Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hg. von Henriette Beese. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1975, S. 276–280. Rolf Tarot (Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen 1970, S. 25–40, hier S. 30f.) sieht das Ghasel im Kontext der »Gedichte des Jahres 1890«.

und das Possessivpronomen ›mein‹ mit ihren grammatischen Varianten in diesem Text nicht weniger als sechzehnmal. Der Effekt ist klar: Alle getroffenen Aussagen bleiben auf das Ich bezogen und damit auch auf dessen Perspektive beschränkt. Dabei ist dieses Ich von einer subjektiven Konturierung als ein konkretes Ich denkbar weit entfernt, es handelt sich um ein abstraktes Wahrnehmungs- und Aussage-Ich. Die von diesem behauptete souveräne Verfügung über Wirklichkeits- und Traumwelten geht dabei in der zweiten Hälfte des Textes nahezu vollständig verloren. Lautet Vers 13 noch in nahezu Fichteschem Allmachtsgestus: »Was ich erkenne, ist mein Eigentum«, so entgleitet dem Ich diese Souveränität gleich darauf völlig: »Und lieblich locket, was ich *nicht* erreiche.« Die Verse 15 und 16 kennen gar kein Ich mehr, sondern nur noch »Rausch« und »Erschlaffung«. Die letzten vier Verse führen schließlich ein Ich vor, das zum Objekt »tiefe[r] Welten« (V. 17) degradiert ist. Und die abschließende Wiederholung des Anfangs macht den diametralen Unterschied um so deutlicher: War dort von der Verwandlung des Alltags in ein »Zauberreich[]« die Rede, so fällt nun der Zauber sang- und klanglos in sich zusammen, und es bleibt nur der schöne Schein übrig.

Anders sieht es mit dem letzten der zu betrachtenden Gedichte, dem zweiteiligen Ghazel »Gülnare«, aus – wohl Hofmannsthals gelungenstes dichterisches Produkt in dieser Form:

I.

Schimmernd gießt die Ampel Dämmerwogen um Dich her,
 Leise kommt der Orchideen Duft geflogen um Dich her
 Aus den bunten, schlanken Vasen; und der Spiegel streut die Strahlen,
 Die er, wo der Schimmer hinfällt, aufgesogen, um Dich her.
 Auf dem Teppich, Dir zu Füßen, spielt der Widerschein des Feuers,
 Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um Dich her;
 Und die Uhr auf dem Kamine, die barocke, zierlich steife,
 Tickt die Zeit, die süßverträumte, wohlgewogen um Dich her.

II.

Und die Melodie der Farben und der reichen Formen Reigen
 Schlingt sich lautlos, schönheittrunken um Dein Träumen und Dein
Schweigen.
 Märchenhaft ist Deine Schönheit, märchenhaft und fremd und blendend,

Wie die gold'nen Arabesken, die sich funkelnd rings verzweigen,
 Und sie schwebt auf lichten Wolken, erdenfremd und sorglos lächelnd,
 Wie die Amoretten, die sich von der Decke niederneigen.
 Nur die Liebe fehlt dem Märchen, die das Schönste doch im Märchen:
 Laß' es mich zu Ende dichten, gib Dich, Märchen, mir zu Eigen.⁶⁴

Der Titel »Gülnare« nimmt einen orientalischen Frauennamen auf, der im Persischen etwa »Rose« oder »Blüte des Granatapfelbaums« bedeutet. Gülnare heißt in den »Märchen aus Tausendundeiner Nacht« eine Sklavin, die aufgrund ihrer Schönheit zur persischen Königin wird und in den prachtvollsten Gemächern wohnt.⁶⁵ Aufgrund der vielfach belegten Bedeutung, welche diese Erzählungssammlung für Hofmannsthal hatte, ist ein direkter Bezug des Gedichtpaares auf dieses Märchen wahrscheinlich. Im 19. Jahrhundert entstehen jedoch noch vielfältige andere Dichtungen, deren Protagonistinnen Gülnare heißen. So erscheint 1800 der aus dem Französischen übersetzte deutsche Text des komischen Singspiels »Gülnare oder die persische Sklavin«.⁶⁶ Tritt die schöne Sklavin hier in bieder-harmlosen Verwicklungen auf, so wird die erotisch anziehende Haremsdame Gülnare in Byrons »The Corsair« (1814) von Lord Conrad, dem Korsaren, in einem heroischen Akt gerettet. In Franz Grillparzers »dramatischem Märchen« »Der Traum ein Leben« von 1834 trägt die Tochter des Königs von Samarkand, die allerdings Teil der geträumten Handlung ist, den Namen Gülnare.⁶⁷ Mit einem Wort: Gülnare ist in der literarischen Imagination des 19. Jahrhunderts die schöne orientalische Frau schlechthin, die von der Sklavin zur Königin werden

⁶⁴ SW I Gedichte 1, S. 11.

⁶⁵ Die »Geschichte der Königin Gülnare vom Meere, des Prinzen Beder von Persien und der Prinzessin Gihare von Samandal« findet sich in einem von Hofmannsthals frühen Lieblingbüchern: Dalziels's illustrierte Tausend und Eine Nacht. Sammlung persischer, indischer und arabischer Märchen. Leipzig u.a. o.J., S. 254–280. Auf einer der Illustrationen (ebd., S. 271) sitzt Gülnare »träumend in ihrem Zimmer« (SW I Gedichte 1, S. 122 [Kommentar]). In der Ausgabe »Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen« von Christian Maximilian Habicht u.a. (Breslau 1825) wird das Märchen in den Nächten 261 bis 280 erzählt. Zur Bedeutung der Sammlung allgemein vgl. Schwarz, Der Orient (wie Anm. 6), S. 78–117.

⁶⁶ Gülnare oder die persische Sklavin. Ein komisches Singspiel in einem Aufzuge. Nach dem Französischen des [Benoît-Joseph] Marsollier [des Vivetières] frey übersetzt von [Friedrich Karl] Lippert. Die Musik ist von Herrn Fran Xav[er] Süßmayer [...]. Wien 1800.

⁶⁷ Die Reihe läßt sich fortsetzen: Bei Paul Heyse (1830–1914) etwa taucht der Name gleich mehrfach auf, so in »Die glücklichen Bettler. Morgenländisches Märchen in drei Akten. Frei nach Carlo Gozzi für die Bühne bearbeitet« (1867) oder in der zeitkritischen Versnovelle »Das Feenkind« (1870).

kann, aber auch zahlreichen Gefahren ausgesetzt ist, aus denen sie durch einen tapferen Mann gerettet werden muß.

Der erste Teil besteht aus acht außerordentlich langen Versen, die jeweils acht Trochäen umfassen; nur im ersten Vers fehlt ein Trochäus. Wie in dem Ghaseel »In der ärmsten kleinen Geige ...« ist hier ein *radif* oder Überreim realisiert: Dem fünfmaligen Reim auf »Dämmerwogen« ist jeweils das Syntagma »um Dich her« angehängt. Wiederum, wie schon in »Für mich ...«, wird dadurch eine ganze Welt um ein einziges Erfahrungssubjekt herum errichtet. Denkbar ist, daß hier bereits die Namengeberin des Gedichts unmittelbar angesprochen wird; vorstellbar ist aber auch eine Selbstanrede des Sprechers. Eine Welt des großbürgerlichen Interieurs wird als geschlossener Raum um das angesprochene Du herum aufgebaut; das Ich tritt völlig zurück. Die evozierten Dinge – Ampel, Orchideen, Vasen, Spiegel, Teppich, Kamin – sind keine, die primär durch ihren Gebrauchszweck definiert wären, sondern solche, die vor allem schön sein sollen, dabei aber undeutliche Reflexe, betörende Düfte und träge-meditative Stimmungen erzeugen. Diese schönen Einrichtungsgegenstände können aus dem Orient kommen oder den Vorstellungen, die sich das bürgerliche späte 19. Jahrhundert vom Orient macht, nachgebildet sein; sie passen aber hervorragend in das großbürgerliche Wohnzimmer, das sich eben um diese Zeit gern Dinge aus der ganzen Welt, besonders aus dem Nahen und Mittleren Osten, einverleibt. Daß wir uns nicht in einem prächtig ausgestatteten Harem, sondern eher in einem Wiener Herrenhaus befinden, zeigen die letzten beiden Verse, die mit der tickenden barocken Uhr die abendländische Vanitas-Vorstellung evozieren und uns damit – allen »süßverträumte[n]« Bemühungen zum Trotz – aus dem orientalischen Dämmerzustand herausholen.

In dem zweiten Teil des Ghaseels, der wiederum aus acht achthebigen, trochäischen Versen besteht, wird auf den Überreim verzichtet; wir finden nur noch den wiederholten Reim auf »Reigen« – ein Wort, das auch schon am Schluß von »Für mich ...« begegnet und als Hinweis auf die tanzartige Geschlossenheit der Ghaseelen-Form gelesen werden kann.⁶⁸ Was im ersten Teil noch in einzelne Möbelstücke auseinander-

⁶⁸ Am Schluß seines Essays über Oscar Wilde, »Sebastian Melmoth« von 1905, wird Hofmannsthal dieses Motiv mit explizitem Bezug auf den ersten großen persischen Ghaseelen-Dichter wieder aufgreifen: »Es ist überall alles. Alles ist im Reigen. / Wundervolles Wort des Dschellaledin Rumi, tiefer als alles: ›Wer die Gewalt des Reigens kennt, fürchtet nicht den

fällt, wird hier zusammengeführt zu einem synästhetischen Bild, in dessen Mittelpunkt das angeredete Du in seiner märchenhaften Schönheit steht: Alles ist »schönheitstrunken«. In Vers 5 wird die Schönheit der Adressatin zur dritten Person »sie« objektiviert; in Vers 6 wird sie mit der abendländischen Schönheit der »Amoretten« verglichen, die unsere Aufmerksamkeit für einen Augenblick wieder auf den Deckenschmuck der bürgerlichen Wohnung lenken. Die Verse 7 und 8 haben den Charakter einer abschließenden Sentenz: »Nur die Liebe fehlt dem Märchen, die das Schönste doch im Märchen: / Laß' es mich zu Ende dichten, gib Dich, Märchen, mir zu Eigen.« Der bis zu diesem Punkt ziemlich objektivistisch-beschreibende Duktus des Gedichts wird nun ins Subjektive gezogen; das hier, im letzten Vers, erstmals artikulierte Ich stilisiert sich zum selbstbewußten Sprecher von Dichtungen, der Vollendung anstrebt und sich dabei auch das angeredete Märchen einverleibt. Das heißt, in einer autoreflexiven Wendung versucht der Sprecher, das Du, das zuvor noch für die persische Sklavin-Königin stand, in den Text des Märchens selbst hineinzuziehen (gerade im letzten Vers drängt sich die erotisierende Fehllesung »gib Dich, Mädchen, mir zu Eigen« auf – es bleibt aber eine Fehllesung). Dabei wird die Liebe aufgerufen, die ja nicht nur im Märchen, sondern auch in der Ghaselen-Tradition ein zentraler Inhalt ist. Das Ich scheint anzukündigen, den Mangel an Liebe in seinen künftigen Dichtungen zu beheben. Realisiert wird das aber nicht mehr.

In ihrem Bezug aufeinander entfalten die beiden Hälften des Ghasels »Gülhare« eine geschlossene Welt des Interieurs einerseits und eine im Entstehen begriffene Welt der schönen Literatur andererseits, bei deren Vollendung das im letzten Vers selbstbewußt auftretende Ich eine zentrale Funktion innehat. In diesem Vorgang wird die Märchenkönigin zum Märchen selbst.

Tod. Denn er weiß, daß Liebe tötet.« (SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 62–65, hier S. 65) Vgl. den Kommentar dazu in ebd., S. 344–353, hier S. 352, wo darauf hingewiesen wird, daß Hofmannsthal das Zitat vermutlich – in charakteristischer Weise abgewandelt – aus Erwin Rohdes »Psyche« (1893) entnommen hat; dort heißt es, den Zweck der Derwisch-tänze habe »im geistigsten Ausdruck der furchtloseste der Mystiker, Dschelaleddin Rumi«, verkündet mit seinem – bei Rohde ohne Quellenangabe angeführten – Ausspruch: »Wer die Kraft des Reigens kennt, wohnt in Gott; denn er weiß wie Liebe töte.« (Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. 2 Bde. [1893]. 5.–6. Aufl. Tübingen 1910, Bd. 2, S. 27) Rumi wird von Hofmannsthal ferner erwähnt in dem Plan zu den fiktiven »Unterhaltungen mit Herrn Waldemar« (1923): »Über chinesische Gärten – sowie jenes Citat aus Dschellaledin Rumi« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 204). Mutmaßlich ist dasselbe, von Rohde übernommene Zitat gemeint.

Hofmannsthals frühe Ghaselen sind nicht durchgehend gelungen und innovativ. Sie sind dann am nichtssagendsten, wenn sie bloß tautologisch die poetische Funktion der Verssprache beschwören und zugleich vorführen. Sie sind jedoch dort am stärksten, wo sie welthaltig sind und sich zu ihrem Status als Poesie des späten 19. Jahrhunderts bekennen, am eindrucksvollsten in dem Doppelgedicht »Gülnare«.

Dennoch rückt Hofmannsthal, lange bevor er die Lyrik als Ganze aufgibt, von der Ausdrucksform des Ghasels ab. Zu sehr ist es ihm vermutlich in den Formtraditionen und poetischen Welten seiner Jugendzeit verhaftet; die existentiell orientierten, modernen Experimente August von Platens sind für Hofmannsthal offenbar nicht maßgebend. Die umstrittene erotische Komponente spielt in Hofmannsthals Ghaselen ohnehin nur eine untergeordnete Rolle; die fehlende Liebesdimension wird nur angedeutet, nicht ausgeführt. Seit der Begegnung mit Stefan George im Dezember 1891 nimmt Hofmannsthals Lyrik eine neue Wendung: Die Fülle der Dinge, die er in den Jahren 1890/91 unter anderem mit Hilfe der Reihungs- und Rekurrenztechnik des Ghasels zu gestalten versuchte, wird nunmehr ausschließlich in europäische, vor allem romanische Formen gebannt; neben das schon zuvor erprobte Sonett tritt etwa die Terzine.

Das Ghasel ist für Hofmannsthal – so läßt sich vermuten, denn explizite Äußerungen dazu sind von ihm nur äußerst rar überliefert – eher Ausdruck des Kolonialismus und des Orientalismus des 19. Jahrhunderts denn ein Medium der Jahrhundertwende. Das ist eigentlich überraschend, denn die persische Form, welche eine Wiederkehr des Gleichen, nur begrenzte Variationsmöglichkeiten, die Tendenz zur Statik ohne Telos sowie eine Flächigkeit des poetischen Gebildes nahelegt, scheint große Affinitäten zur Ornamentästhetik des Jugendstils und der Wiener Moderne sowie zur »Vergötterung des Teppichs«⁶⁹ als Ideal aller Künste aufzuweisen. Doch Hofmannsthal findet im Gefolge Georges ab 1892 eher in den romanischen Gedichtformen für ihn adäquate Ausdrucksformen, denn das Sonett wie die Terzine verbinden strenge Formvorgaben und eine festgesetzte Länge (Sonett) bzw. die Möglichkeit eines definitiven Abschlusses (Terzine) mit großen Möglichkeiten zu Variation

⁶⁹ Schwarz, *Der Orient* (wie Anm. 6), S. 246. Vgl. den Zusammenhang ebd., S. 231–274; ferner Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne* [1995]. Stuttgart/Weimar 2007, S. 140–143.

und Dynamisierung im Inneren, während das Strukturmuster des Ghaseles nun tendenziell als ein Ableiern des Immergleichen ohne formal erkennbaren Abschluß wahrgenommen wird. Konsequenterweise weitet sich Hofmannsthals Blick nach Osten durchaus zeittypisch bis hin nach Ostasien (»Der Kaiser von China spricht«, 1897).

IV

Doch damit ist die Geschichte nicht zu Ende. Der Orient bleibt lebenslang ein zentraler Bezugspunkt in Hofmannsthals kultureller Vorstellungswelt; mit der Reise nach Marokko 1925 wird er für den Dichter auch zu einem realen Erfahrungsraum. Hofmannsthals orientalisierende Dichtungen sind von der Lyrik in die Erzählung (»Das Märchen der 672. Nacht. Geschichte eines jungen Kaufmannssohns und seiner vier Diener« [1895]), den Reisebericht (»Reise im nördlichen Afrika« [1925]) und die Operndichtung (»Die ägyptische Helena« [1928]) gewandert, besonders aber in den Essay. 1906 verfaßt er für den Insel Verlag die »Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte«, die 1907 im ersten Band der von Felix Paul Greve besorgten vollständigen deutschen Ausgabe der Sammlung erscheint. Hofmannsthal findet in den orientalischen Märchen Ganzheit und Vielfalt zugleich versammelt:

Hier ist ein Gedicht, woran freilich mehr als einer gedichtet hat; aber es ist wie aus einer Seele heraus, es ist ein Ganzes, es ist eine Welt durchaus. Und was für eine Welt! Der Homer möchte in manchen Augenblicken daneben farblos und unnaiv erscheinen. Hier ist Buntheit und Tiefsinn, Überschwang der Phantasie und schneidende Weltweisheit; hier sind unendliche Begebenheiten, Träume, Weisheitsreden, Schwänke, Unanständigkeiten, Mysterien; hier ist die kühnste Geistigkeit und die vollkommenste Sinnlichkeit in eins verwoben. [...] Es ist ein Irrgarten, aber ein Irrgarten der Lust.⁷⁰

Was Hofmannsthal selbst 15 Jahre zuvor mit nicht zu seiner vollständigen Zufriedenheit geratenen Ergebnissen versucht hat: die Vielfalt der Welt in einer orientalischen lyrischen Form zu bannen – hier, im epischen, orientalischen Original findet er es erreicht, und zwar, wie er

⁷⁰ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 121–126, hier S. 121f. und 126.

ketzerischerweise sagt, in einem sogar noch höheren Maße, als es dem abendländischen Archetypus des Epischen, Homer, gelungen ist.

Wiederum für ein Editionsprojekt, die vom Berliner Ullstein Verlag vorbereitete Ausgabe der sämtlichen Werke Goethes, deren Bände durch namhafte Schriftsteller der Zeit eingeleitet werden sollten, verfaßt Hofmannsthal im Sommer 1913 eine Einleitung zu Goethes »Divan«. Der geplante Band erscheint aufgrund des Weltkrieges erst 1923, Hofmannsthals Essay jedoch separat schon 1913. Die im Band XXXIV der »Kritischen Ausgabe« nunmehr zugänglichen Entwürfe Hofmannsthals zu diesem Essay datieren zum Teil schon in das Jahr 1912, also vor der Übernahme des Ullstein-Auftrages. So heißt es unter dem Datum des 9. April 1912:

Neue Überlieferung der Welt des Orients: menschlicher, frischer, obwohl älter als die occidentalische: Goethe regeneriert durch die Phantasie, sich in dieses Leben einzuleben. Ein reifer Mann nicht ärmer sondern reicher als das Kind und der Jüngling.⁷¹

Und 1913 exzerpiert Hofmannsthal aus dem Abschnitt »Allgemeinstes« der »Noten und Abhandlungen«:

Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutsche *Geist* nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden [...]. Der Geist gehört vorzüglich dem Alter, oder einer alternden Weltepoche. [...] Jene Dichter haben alle Gegenstände gegenwärtig und beziehen die entferntesten Dinge leicht auf einander, daher nähern sie sich auch dem was wir Witz nennen; doch steht der Witz nicht so hoch, denn dieser ist selbstsüchtig, selbstgefällig, wovon der Geist ganz frey bleibt, deßhalb er auch überall genialisch genannt werden kann und muß.⁷²

Hofmannsthal macht sich diesen Gedankengang Goethes zu eigen und bezieht ihn im ersten Satz des Essays auf den Urheber und dessen Werk selbst: »Dieses Buch ist völlig Geist [...].«⁷³ Im weiteren Verlauf des Textes setzt er vom seiner selbst und seiner Zeit nicht bewußten »Jüngling« den »Mann« ab, den »die Vergangenheit« herausfordere und auf den »das unabsehbare Gegenwärtige« sich werfe »wie ein verworrener Traum, der reingeträumt werden muß, ein wüster Schall, der zum Ton

⁷¹ SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 538–569, hier S. 543 (Kommentar).

⁷² Goethe, Divan (wie Anm. 17), S. 181f. Vgl. SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 548.

⁷³ Ebd., S. 86.

sich runden muß«, ⁷⁴ Wie Goethe in seinem freien Umgang mit den Formen der orientalisierenden Dichtung, so gewinnt auch Hofmannsthal in der gleichschwebenden Distanz des Essays eine Haltung der Freiheit und Gelassenheit gegenüber der vorangehenden Dichtungstradition. Der noch nicht 40jährige entwirft damit auch seine eigene Theorie des Alterswerks. Sich in den Strudel der Wiederholungen und Reimzwänge rückhaltlos hineinziehen zu lassen oder aber diese aus mitteleuropäischer Arroganz heraus als zu fremdartig abzulehnen – beide Extreme werden von Hofmannsthal verworfen.

Schließlich sieht sich Hofmannsthal auch durch seine Freunde veranlaßt, auf sein lyrisches Frühwerk zurückzublicken. Während Harry Graf Kessler das im Zusammenhang des gemeinsamen, dann nicht realisierten Projekts einer Herausgabe der »Frühesten Schriften« Hofmannsthals 1905 auf charmanteste Weise tut, ⁷⁵ äußert sich Rudolf Borchardt anläßlich des Erscheinens der »Gedichte und Kleinen Dramen« 1911 gewohnt brachial:

Immer noch vermisste ich in diesem Bande vieles zur Completion und kann mir nicht gut vorstellen, welch launige Gründe Sie zur Ausschliessung herrlicher Stücke veranlasst haben, die man doch kennt und hier zu finden erwartet. [...] Und wann werden die Jugendgedichte, Ghaselen, Lüge [recte: Sünde] des Lebens, und anderes, was früher oder später doch im Schutze der Werke sein Licht empfangen und behalten wird, von Ihnen in diesen Schutz gelassen werden? ⁷⁶

Doch Hofmannsthal läßt sich in seiner ablehnenden Haltung gegenüber seinen frühen Ghaselen zeitlebens nicht beirren. Sie spricht auch noch aus dem Brief vom 20. Januar 1929 an den Germanisten Walther Brecht, der Vorlesungen zu Hofmannsthals Frühwerk vorbereitet: Diese frühesten Gedichte haben für den Dichter »keine Bedeutung«, da sie »alle nicht aus der tieferen Schicht« kommen. ⁷⁷

⁷⁴ Ebd., S. 87.

⁷⁵ »Bücher müssen wie Feste sein [...], leicht und reich und hell innen und außen. Und deine Kindheit paßt in dieses Gold. Wir müssen Etwas machen, das für alle Zeiten sechzehn Jahre alt ist und voller Geist, oder siebenzehn und schwermütig, bläßlich und immer voller Licht auf der Seite.« (Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal, 21. Mai 1905, BW Kessler, S. 104) Zu diesem Projekt vgl. Übersicht und Textliste in SW I Gedichte 1, S. 434f. und 445f.

⁷⁶ Rudolf Borchardt an Hugo von Hofmannsthal, 7. Dezember 1911, BW Borchardt (1994), S. 79–85, hier S. 80f.

⁷⁷ Hugo von Hofmannsthal an Walther Brecht, 20. Januar 1929. In: Hugo von Hofmannsthal und Walther Brecht, Briefwechsel. Mit Briefen Hugo von Hofmannsthals an Erika Brecht.

Dagegen ist Hofmannsthal für Kanonisierungsprozesse außerhalb seines eigenen Werks durchaus offen. So schreibt er über Borchardts höchst ungewohnte Akzente setzende Anthologie »Ewiger Vorrat Deutscher Poesie« 1926 an den mit beiden befreundeten Brecht:

Die Borchardt'sche Anthologie, so eigenwillig sie ist, gewährt doch unendliche Freude. Es sind wunderbare Gedichte darin, die mir völlig fremd waren; Rückert tritt mir zum ersten Mal in voller Größe entgegen.⁷⁸

Von Rückert enthält Borchardts Anthologie unter anderem das Ghasel »Vom künftigen Alter«, wie von Platen das Ghasel »Es liegt an eines Menschen Schmerz ...«. ⁷⁹ Über Borchardts Vermittlertätigkeit kehrt Hofmannsthal also spät, 35 Jahre nach seinen eigenen Versuchen in dieser Form, zur deutschsprachigen Ghaselen-Tradition zurück.⁸⁰

V

Nach Hofmannsthal begegnen uns nur noch vereinzelt Ghaselen in deutscher Sprache. Eines findet sich – neben zahlreichen parodistischen Terzinen in der Schreibweise Hofmannsthals – in einer Reihe nachgelassener Lyrik-Parodien von Friedrich Gundolf (1880–1931), dem Germanisten aus dem Kreis um Stefan George:

Den ich gebaut zum Schutz vor jedem froste mir
Betrügt mich nun und dient nicht mehr zum troste mir [...]

Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005, S. 170–172, hier S. 170. Dagegen äußert sich Hofmannsthal wenige Monate vorher, am 5. November 1928, in einem Brief an die Ehefrau des Germanisten, Erika Brecht, weitaus aufgeschlossener gegenüber dem Projekt: »In jenen Jugendgedichten steht sicherlich Manches, das Einzelnen immer wieder viel aufschließen wird [...]«. Ebd., S. 164f., hier S. 164.

⁷⁸ Hugo von Hofmannsthal an Walther Brecht, 1. Juli 1926. In: Ebd., S. 95f., hier S. 96.

⁷⁹ Ewiger Vorrat Deutscher Poesie. Besorgt von Rudolf Borchardt. München 1926, S. 380f. und 426.

⁸⁰ In welchem Maße und in welchen Phasen sich Hofmannsthal mit Platen beschäftigt hat, ist trotz einiger Hinweise von Rudolf Hirsch noch nicht hinreichend erforscht. So zitiert Hirsch ein undatiertes Notat: »[...] alle guten Gedichte haben Kraft in sich, Vitalität (z.B. George, auch Eichendorff, Platen) in irgendeinem Punkt eine Überlegenheit, Bewältigung des Lebens. Dies ist die *conditio sine qua non*.« (Rudolf Hirsch, Zu zwei Tanzdichtungen Hofmannsthals [1971], Hirsch, S. 61–70, hier S. 69f., Anm. 5) Und über das frühe Nachlaßgedicht »Schönheit« heißt es: »Aber abgestreift sind schon jene Einflüsse, welche die frühe Lyrik mitbestimmten: Lenaus, Baumbachs und Eichendorffs Weltbilder ohne Reflexion in blaue Traumferne gesprochen, die Metren der ›Abassiden‹ von Platen und des ›Atta Troll‹ von Heine.« Ders., Zwei Gedichte Hofmannsthals [1978], Hirsch (1998), S. 568–573, hier S. 568.

So spielt das Leben, freudiges verheisst es uns
Verkehrt es schnell wie sich die Lust verboste mir.⁸¹

Die existentiell-modernistische Wendung des Ghasels durch Platen wird hier auf kongeniale Weise verballhornt.⁸²

Da Gundolfs Ghasel-Parodie erst 2006, mehr als 100 Jahre nach ihrer Niederschrift, veröffentlicht wurde, konnte sie auf nachfolgende Autoren nicht wirken. Doch es ist bezeichnend, daß auch aktuellere Experimente mit der Form abermals parodistisch ausfallen. So transkribiert Andreas Thalmayr (d.i. Hans Magnus Enzensberger) in seinem »Wasserzeichen der Poesie« Platens Ghasel »Es liegt an eines Menschen Schmerz ...« unter anderem in barocke, Klopstocksche und Bauhaus-Orthographie sowie in zwei unterschiedliche Lautschriften.⁸³ Eine formvollendete neue »Ghasele« variiert (wie sieben andere Formen, unter ihnen die Hofmannsthalsche Terzine) Bertolt Brechts Buckower Elegie »Der Radwechsel«: »Schon wieder Stau! Was das für ein Tumult ist! / Ob dieser DKW da vorn dran schuld ist?«⁸⁴

⁸¹ Friedrich Gundolf, Einige Gedichte über den Wechsel der wärmenden Dinge. Im Tone dessen von 1899. In: Sandra Pott, Parodistische Praktiken und anti-parodistische Poetik. Friedrich Gundolf über Goethe, Hölderlin, Platen, Heredia und Hofmannsthal (mit einem Abdruck unveröffentlichter Texte). In: Euphorion 100/2006, S. 29–77, hier S. 60–64, Zitat S. 62.

⁸² Leider verkennt die Herausgeberin die Ghaselen-Form völlig und liefert daher mit ihrem Kommentar selber eine unfreiwillige Parodie: »Gundolfs ›Platen‹ stellt sich auf den ersten Blick als Sonett petrarkistischer Herkunft dar: als Komplex aus zehn Versen, im maschinenschriftlichen Skript nach dem dritten und siebten Vers durch Leerzeilen geteilt und durch identische Reime verbunden. Doch bereits die Reimstruktur (aaba cad aca) zeigt, daß die Kennzeichnung des Textes als Sonett nur teilweise zutrifft. Dem Sonett fehlt nicht nur ein Quartett, sondern die Verse sind auch – untypisch für das Sonett – in Trochäus und Daktylus [sic!] gehalten. Mit Ausnahme der sechsten Zeile bestehen sie darüber hinaus aus zwölf Silben. Damit lehnt sich ›Platen‹ an die asklepiadeische Odenstrophe an, die Platen vor allem in seinen frühen Gedichten (etwa in ›An die Sänger des Altertums‹, 1813) gebraucht. Aber Gundolf bildet nicht die asklepiadeische Odenstrophe konsequent nach, führt Platens Ton nicht ganz auf die Formen Pindars [sic!] zurück. Mit Sonett und Ode verknüpft Gundolf zwei bekannte Gedichtformen; er zitiert die beiden formalen Kontexte, die er mit Platen verbindet. Aber durch die Verknüpfung der Formen nimmt er ihnen zugleich die Bedeutung, trivialisiert sie zu einem formalen Patchwork. Gundolfs Platen produziert weder petrarkistische Liebeslyrik noch pindarische Heldengesänge; er begnügt sich mit Kunstgewerblichem.« (Ebd., S. 44f.) Eines eindrucksvolleren Beweises, in wie geringem Maße das Ghasel in der heutigen Germanistik bekannt ist, bedarf es nicht.

⁸³ Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen. In hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von Andreas Thalmayr [d.i. Hans Magnus Enzensberger]. Frankfurt a.M. 1990 [zuerst 1985], S. 423–428.

⁸⁴ Ebd., S. 296–303, hier S. 298.

Das ernsthaft gemeinte Ghasel in deutscher Sprache scheint mit dem Ende des deutschen und des österreichischen Kaiserreichs untergegangen zu sein. Die Geschichte der Form umfaßt im wesentlichen nur ein Dreivierteljahrhundert. Wie die Ghaselen Platens einen frühen Höhepunkt der Formgeschichte bilden, so demonstriert der junge Hofmannsthal am Ende der Gattungsentwicklung und am Anfang seines eigenen dichterischen Werks noch einmal die Ausdrucksmöglichkeiten des Ghasels.

Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals »Der Tod des Tizian«

Hofmannsthals frühe Gedichte und lyrische Dramen sind durchsetzt mit Evokationen vergangener Ereignisse und Zustände. Gleichzeitig handelt es sich um Reflexionen des Übergangs gegenwärtiger – und in ihrer Gegenwart vergänglich – Momente in vergangene. Angesprochen sind Zeitmomente, Passagen, in denen Vergänglichkeit in den Fokus der dichterischen Auseinandersetzung rückt. Am einprägsamsten wohl in der Terzine »Über Vergänglichkeit«. Vergänglichkeit ist die Prämisse dafür, daß es Vergangenes und somit, das Disparate zusammengefaßt, Vergangenheit gibt. So gesehen, gehören die beiden Aspekte Vergänglichkeit und Vergangenheit strikt zusammen.

Letztere, die Vergangenheit, ist Effekt oder zumindest Folge der ersteren, der Vergänglichkeit. Vergangenheit gibt es nur dort, wo es einmal Vergängliches gab – und wo es nach wie vor Vergängliches gibt. Allerdings darf das Vergängliche, wenn es erinnert werden können soll, nicht derart vergänglich sein, daß es gänzlich vergeht und somit auch die Möglichkeit seiner Erinnerung vollständig verschwände. Vergangenheit ist als bemerkte und als reflektierte Vergangenheit stets vergegenwärtigte oder zumindest (noch) gegenwartsoffene Vergangenheit. Die Rede von einer »gegenwartsoffenen Vergangenheit« impliziert, daß das Vergangene, indem es sich in irgendeiner Weise – als Erinnerung, als Dokument oder auch nur als Spur – noch erhalten hat, weiterhin gegenwärtig bleiben oder werden kann, wenn auch vielleicht nur als Möglichkeit: in der Imagination, dem Eingedenken, der Rekonstruktion.

Von sich aus ist diese Möglichkeit allerdings kraftlos. Es bedarf einer Gegenwart, die sich dem Vergangenen zuwendet oder sich von ihm als betroffen erweist, damit es sprechend, damit es wirklich werden kann. Es bedarf also einer abermaligen Vergänglichkeit, jener der Gegenwart, damit das vergängliche und seinerseits der Vergänglichkeit entsprungene Vergangene nicht schlechthin vergangen bleibt, sondern erkennbar werden

kann, wenn auch vielleicht nur, wie Walter Benjamin dies zu beschreiben versucht hat, blitzhaft.¹ Vergangenheit ist, anders gesagt, keine fraglose Gegebenheit, sondern allenfalls eine Aufgabe, etwas, das in Erinnerungen und Spuren als Möglichkeit, gelegentlich als drängende, traumatische Möglichkeit im Empfindungs- und Denkraum einer Gegenwart insistiert, seinerseits aber nur *in* einer solchen Gegenwart Aussicht darauf hat, wirklich und wirksam zu werden.²

Folgt man diesen Überlegungen, das heißt dem Versuch, Vergangenheit in ihrem Bezug zur Gegenwart theoretisch zu fassen, dann gibt es drei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten einer Gewichtung des Vergangenen im Verhältnis zur Gegenwart. In seinen unterschiedlichen Konzeptionen erscheint das Vergangene, das heißt das *nicht ganz* Vergangene, entweder 1. als übermächtig im Verhältnis zur Gegenwart und darüber hinaus auch zur Zukunft, oder es erscheint 2. als gleichberechtigt oder 3. als gänzlich an seine Zukunft ausgeliefert. Die Art und Weise, *wie* – und das heißt auch: in welchen Mischformen, Überlagerungen und Differenzierungen – eine derartige temporale Machtverteilung implizit oder explizit vorausgesetzt wird, schlägt sich nieder in den Zeitauf-

¹ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972, Bd. I.2, S. 691–704, hier S. 695: »Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«

² Die Unterscheidung zwischen dem Gegebenen und dem Aufgegebenen, zwischen Gegebenheit und Aufgabe, ist nicht nur für Benjamin elementar; sie prägt das Zeitdenken des frühen 20. Jahrhunderts von den Neukantianern (Hermann Cohen) über die Formalisten (Viktor Šklovskij) bis hin zu Georg Lukács und Michail Bachtin. Erörtert sind diese Zusammenhänge in Sylvia Sasse, Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010, S. 27–32. Für Hofmannsthal ist diese Unterscheidung wohl nicht explizit, aber implizit von Bedeutung, indem die Ansprüche an die Gegenwart als Aufgaben aus dem Fundus der Vergangenheit bestimmt werden. Es ist, mit anderen Worten, die vergangene Zukunft, die das Aktuelle, die Gegenwart, mit der Vergangenheit verbindet; umgekehrt wird die Gegenwart von vornherein als künftige Vergangenheit bestimmt. In der Terzine »Über Vergänglichkeit« ist dieser Bezug der Zeiten mit dem befremdlichen Herübergleiten des »Ich« aus einem »kleinen Kind« (hin zum erwachsenen Ich) und in der folgenden Beobachtung, daß dieses »Ich« (in Gestalt der »Ahnen«) »auch vor hundert Jahren war«, angesprochen und gleichzeitig als ein zeitdurchgreifender Modus von Subjektivität bestimmt (SW I Gedichte 1, S. 45). Gezeigt werden könnte von hier aus, wie Hofmannsthal diesen – grundsätzlich prekären – Modus von Subjektivität insbesondere in den mittleren und späten Texten durch seine Auseinandersetzung mit der Psychiatrie einerseits, der Mystik andererseits weiter präzisiert und reflektiert. Näheres zu diesem Zusammenhang ist neuerdings zu erfahren in: Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg i.Br. u.a. 2010.

fassungen, die in einer Kulturtheorie, einer Geschichtskonzeption, einer Zeitphilosophie oder auch einer Poetik am Werk sind.³

Hofmannsthals frühe Lyrik und die lyrischen Dramen sind auf den ersten Blick Ausdruck oder Effekt einer regelrechten Vergangenheitsobsession. Als Spätfolge des historistischen Paradigmas, an dessen Schwelle zur Überwindung Hofmannsthal steht, erscheint Vergangenheit auf der Ebene ihrer diskursiven, aber auch ihrer lebensweltlichen Präsenz schlicht als Größe, mit der man zu rechnen, mit der man einen Umgang zu finden hat. Zu sagen, das geht mich nichts an, ist keine Option. Auch für Hofmannsthal nicht. Um so schärfer stellt sich die Frage nach dem *Wie* des Vergangenheitsbezugs: Wie soll man sich verhalten angesichts der als drückend wahrgenommenen Last des Vergangenen? Welche Lebensentwürfe lassen sich unter dem Eindruck einer solchen Last noch realisieren? Und welche Kunstauffassung könnte einem solchen Vorhaben entgegenkommen?

Das sind die Fragen, auf die sich Hofmannsthals Gedichte und ihre impliziten poetischen Programme sowie auch jene der lyrischen Dramen als Antworten lesen lassen. Doch wie lauten die Antworten? Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, am Leitfaden von Hofmannsthals »Prolog« zur ersten, im Eröffnungsband der von Stefan George gegründeten »Blätter für die Kunst« publizierten Fassung des frühen lyrischen Dramas »Der Tod des Tizian« von 1892 zu zeigen, wie Hofmannsthal dem Problem einer gerade in diesem Text – mit der Figur des sterbenden Tizian – als übermächtig apostrophierten Vergangenheit, angesichts deren die Gegenwart – im Text: Der Kreis der Jünger – zur bloßen Rezeption verdammt scheint, poetologisch zu begegnen sucht. Das Problem kehrt im übrigen, leicht verschoben, auch auf der Ebene der Interpretation dieses Textes wieder, gehört »Der Tod des Tizian« und der »Prolog« im besonderen in der Hofmannsthal-Forschung inzwischen doch bereits zu den recht häufig und gut interpretierten Texten. Man hat es also auch hier mit einer Überlieferungssituation zu tun, zu der man sich als Spätling in irgendeiner Weise zu verhalten hat.

Leitend ist im Folgenden die These, daß die im »Prolog« zum »Tod des Tizian« skizzierte spezifische Umgangsform mit dem Problem der

³ Weiter ausgeführt ist diese Systematik, unabhängig von Hofmannsthal, im Kapitel »Entführungen« meines Buches: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*. München 2012, S. 209–238, bes. S. 213f.

Überlieferung nicht nur für den Prolog selbst und den anschließenden Damentext von Bedeutung ist, sondern für Hofmannsthal's literarische Produktion zu dieser Zeit insgesamt – also auch und gerade für die Gedichte dieser Zeit, wobei die Dramatisierung, das Sprechen in Figuren, die Form bezeichnet, in der die Reflexion, das heißt die Verhandlung des Problems, stattfindet. Lyrik, anders gesagt, wird im Medium einer dramatischen Form, die das Lyrische wiederum einschließt, reflektiert.⁴

Dabei steht der »Prolog« an der Schwelle eindeutiger Gattungszuordnungen. Traditionell der Lyrik nahestehend und gereimt, so etwa in Goethes »Faust«, ist der Prolog im »Tod des Tizian« gerade nicht gereimt, zudem schließt er implizit den Dialog ein, indem die Figur des sprechenden Pagen, die selbst »Prolog« genannt und somit zur Allegorie der Textform wird, ein Gespräch mit dem befreundeten Dichter erinnert und wiedergibt. Im »Prolog«, gelesen als Textsignal und als Name für die sprechende Figur, artikuliert sich ein narzißtisches Begehren, aber wollte man dieses Begehren umstandslos »lyrisch« nennen, so müßte man doch sehr davon abstrahieren, daß der »Prolog« sich in den gesuchten und gefundenen Ähnlichkeitsbeziehungen ziemlich zerstreut: Stimmungen werden weniger generiert und transportiert als vielmehr zitiert, sie werden aufgerufen, aber allenfalls am Rand, um in ihnen zu schwelgen, vielmehr eher, um sie in einer zur Schau getragenen Nonchalance reflexiv abzukühlen und als Produkte von Dichtung zu analysieren.

Der Narzißismus des »Prologs« verfehlt sich auf der Ebene dessen, was er zutage fördert, und ist eben deshalb aufschlußreich für das Drama der Analyse von Dichtung, das in ihm greifbar wird, und zwar auf einer recht grundsätzlichen Ebene, die den folgenden Damentext nur noch abstrakt zu berühren scheint. Dieser wiederum ist im Unterschied zum Prolog nicht nur durchgängig gereimt, es zeigt sich in ihm auch ein Primat der Stimmungskundgabe durch wechselnde lyrische Einlagen, die in sich weniger gebrochen als die Stimme des Prologs scheinen. Reflexion gibt es hier vornehmlich im Zusammenspiel und im Kontrast jeweils recht eigensinnig daherkommender und -sprechender Figuren.

⁴ Der Begriff des lyrischen Dramas ist geeignet, gerade diese reflexive Dimension des Lyrischen im Dramatischen zu verdeutlichen. Als Gattungsbezeichnung wurde er bereits von Hofmannsthal selbst verwendet, so etwa in den Bänden der »Gesammelten Werke« von 1924. Den »Tod des Tizian« rechnete Hofmannsthal in früheren Ausgaben sogar noch ganz der Lyrik zu, so etwa in der Ausgabe »Die Gesammelten Gedichte« von 1907.

Peter Szondi spricht in diesem Zusammenhang von einer »im Grund monologische[n] Aussageweise, die nur insofern am Drama teilhat, als sie an eine dramatische Situation, die Erwartung von Tizians Tod, gebunden ist.«⁵ Am Übergang zu all diesen Verwerfungen, das heißt dem Drama in lyrischem Ton und der scheinbaren Lyrik im Modus der Dramatisierung, steht der Prolog, der diese Verwerfungen initiiert und auch mitvollzieht. Der Prolog macht deutlich, wie sich das eine, die Lyrik, im Medium des anderen, des Dramas, spiegeln läßt – und umgekehrt, und zwar auch jenseits tatsächlicher Aufführungen: Das Spiel läßt sich auch als Lektüretheater denken und ist an einigen Stellen, als ein entferntes Echo auf die Platonischen Dialoge, auch markiert so angelegt.⁶

Daß der »Prolog« zum »Tod des Tizian« sich allenfalls auf einer recht grundsätzlichen poetologischen Ebene als Hinführung zum Dramentext lesen läßt, erschließt sich bereits aus der Entstehungsgeschichte des Textes: Hofmannsthal konzipiert den »Prolog« als durchaus eigenständigen Text, sieht ihn zeitweise sogar als Vorspann zu einem anderen Dramentext vor, der früheren dramatischen Studie »Gestern«;⁷ und in der schließlich umgearbeiteten zweiten Publikation vom »Tod des Tizian« anlässlich der Böcklin-Gedenkfeier von 1901 streicht er ihn sogar gänzlich und ersetzt ihn durch einen neuen Prolog. Doch auch unabhängig von diesen entstehungsgeschichtlich bedeutsamen Faktoren, die durch die Begegnung mit George zudem eine existentielle Aufladung erfahren, enthält der Prolog in poetologischer Hinsicht eine programmatische Komponente, die über den anschließenden Dramentext, der, als »Bruch-

⁵ Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a.M. 1975, S. 235 (mit Bezug auf Hofmannsthals spätere Rede von der »direkte[n] Mitteilung der Existenz« der Figuren).

⁶ Daß »Der Tod des Tizian« »viel eher ein Dialog in der Manier des Platon aus Athen als ein Theaterstück« sei, bemerkt Hofmannsthal selbst in seinem Brief vom 5. Oktober 1892 an Alfred Freiherr von Berger (SW III Dramen 1, S. 39 [Zeugnisse]). Im Text wiederum deutet der Umstand, daß der Page (der Prolog) schon ganz zu Beginn das Stück als von ihm *gelesen* ankündigt (»Das Stück [...] / Hab ich gelesen«, ebd.), auf die Möglichkeit einer Lektüre des Textes als Lektüretheater hin. Juliane Vogel weist außerdem auf die Beiläufigkeit dieser Lektüre (des Pagen) hin: Der Page gibt sich nicht als Kenner des Stückes aus, sondern als Liebender all dessen, was ihm selbst ähnlich ist. Dadurch unterminiert er auch die Funktion des Prologs: »Das kleine Amt der Überleitung vernachlässigend, gibt er sich einem kontemplativen Narzißmus, einer zeremoniösen Selbstversunkenheit hin.« Juliane Vogel, *Schattenland des ungelebten Lebens*. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal. In: HJb 1/1993, S. 165–181, hier S. 169.

⁷ Vgl. SW III Dramen 1, S. 333.

stück« deklariert, selbst nur Prologcharakter hat,⁸ ebenso wie über die biographischen Verstrickungen weit hinausweist.

Die zu Beginn des Prologs gezeichnete Szenerie legt bereits das Grunddilemma offen: Der Protagonist, der Page, schildert die Situation, wie er in seinem Schloß von alten Bildern umstellt ist, Bildern, die noch die Zukunft stillzustellen und tödlich zu konservieren scheinen. Denn ausgerechnet das Bild des früh verstorbenen Infanten ist es, dem auch der Page ähnlich sehen soll:

Ich stieg einmal die große Treppe nieder
In unserm Schloß, da hängen alte Bilder
Mit schönen Wappen, klingenden Devisen,
Bei denen mir so viel Gedanken kommen
Und eine Trunkenheit von fremden Dingen,
Daß mir zuweilen ist, als müßt ich weinen ...

Da blieb ich stehn bei des Infanten Bild –
Er ist sehr jung und blaß und früh verstorben ...
Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – [...].⁹

Keine rosigen Aussichten, würde man meinen. Die Vergangenheit ist in ihrer Übermacht lähmend. Hinweise auf einen Funken Leben sucht man vergebens. Lebendiges vermodert im Stillstand der Kunst. In einer derartigen Umgebung findet sich der Page, also der Prolog, wieder. Daß er sich kurz darauf *liebend* dem Bild – und also, als Narziß, indirekt sich selbst liebend – zuwendet, ist eine Operation, die noch genauer zu studieren bleibt.

Vorderhand ist der Hinweis wichtiger, daß die letztlich doch als prekär zu bezeichnende Ausgangssituation nicht nur als diejenige des Pagen geschildert wird, sondern auch als diejenige des befreundeten Dichters. Von ihm wird der Page als »Zwillingsbruder« bezeichnet. Der Dichter wird also, über die explizit gemachte Erinnerung des Pagen, als Figur

⁸ Hofmannsthal selbst stellt in einem Brief an Walther Brecht im Hinblick auf den »Tod des Tizian« fest: »[...] das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel.« (SW III Dramen 1, S. 335) Weiter ausgeführt ist Hofmannsthals Poetik des Prologs, die in dem Maße, wie sie eine im Grunde aus der Mode gekommene dramatische Form wiederbelebt, das Leben selbst als ein immer erst noch bevorstehendes ausweist, in: Vogel, Schattenland des ungelebten Lebens (wie Anm. 6).

⁹ SW III Dramen 1, S. 39. Zu den möglichen Bildvorlagen (Velázquez, »Don Baltasar Carlos« bzw. Böcklin, »Bildnis Karl Altgraf Salm«) vgl. näher Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i.Br. 2000, S. 163–166.

eingeführt, die diesem, auch und gerade was die klaustrophobisch anmutende Welt des Bilder-Schlusses angeht, nahesteht. Außerdem erweitert sich das Feld verwandter Zwillingserscheinungen noch dadurch, daß das Wort »Zwillingsbruder« bekanntlich Teil eines recht dichtgewebenen Netzes an intertextuellen Bezügen ist: »Zwillingsbruder« ist nicht nur das Wort, das George verwendet, um in seinem frühen Bekenntnisbrief vom Januar 1892 Hofmannsthal anzusprechen,¹⁰ auch »Der Infant« im gleichnamigen George-Gedicht, auf das Hofmannsthal wiederum im »Prolog« anspielt, wird »Zwillingsbruder« genannt. Das Feld der Zwillingsbrüder, so kann man folgern, konstituiert sich hier über all jene, die gewillt sind oder scheinen, sich im Bild des »jungen Ahnen« wiederzuerkennen.¹¹

Entscheidend ist dabei, daß über die im Prolog selbst bereits hergestellten Ähnlichkeitsbeziehungen das Schicksal des Pagen – oder des Infanten oder des Dichters – nicht als Einzelschicksal ausgewiesen wird, sondern als kollektives. Es geht hier nicht nur um den Pagen, sondern es geht um mehr. Der Narzißmus fällt nicht auf den Pagen allein zurück, sondern er öffnet sich, willentlich oder nicht, gegenüber all jenen, die in der Lage sind, zwischen sich und den vorgeführten Figuren Ähnlichkeiten zu erkennen. Hier legt jemand Lektüreköder aus, und der Dichter ist derjenige, der zusammen mit dem Pagen als Figur inszeniert wird, die dem narzißtischen Begehren eine Legitimation zu geben verspricht.

Der Dichter ist derjenige, von dem angeblich auch das Stück stammt, unter dessen Lektüreindruck der Page während seiner Rede noch steht; und es ist der Dichter, dem die Begegnung mit dem Pagen seinerseits, indem er diesen aus seiner Versunkenheit in der vergegenwärtigten Bildervergangenheit aufschreckt, Anlaß zum Schreiben des Stücks gewesen sein soll. Schließlich ist es der Dichter, der dem Pagen unmittelbar nach dessen Erwachen aus der Versunkenheit im Bild einen in poetologischer Hinsicht wichtigen Hinweis auf eine mögliche

¹⁰ BW George (1953), S. 13: »– o mein zwillingsbruder –«. Der Brief selbst ist nicht datiert, seine Niederschrift dürfte aber auf den 9. bzw. 10. Januar 1892 fallen.

¹¹ Daß im Wort »Ahnen« die Ähnlichkeit schon aufscheint, führt Schneider weiter aus: »Das etymologische Wortspiel legt offen, wie hier die Kette der sich wechselseitig zitierenden Ähnlichkeiten in die vom »Ahnen« eröffnete Leerstelle eintritt.« (Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 195) In diese Kette gehört von Anfang an nicht nur das Verhältnis Page-Infant, sondern – in der vorausdeutenden Einschätzung des Pagen – auch die Anlage des angekündigten Stückes: »Doch mir gefällt's, weil's ähnlich ist wie ich: / Vom jungen Ahnen hat es seine Farben«. SW III Dramen 1, S. 40.

Umgangsform mit der Last der Überlieferung gibt. So zumindest erfährt man davon im Bericht des Pagen, der im Moment des Aufschreckens durch den Dichter noch ganz eingehüllt ist in den Traum, er wäre tatsächlich selbst der Infant:

So träum ich dann, ich wäre der Infant,
Der längst verstorbne traurige Infant ...

Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,
Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter.
Und küßt mich seltsam lächelnd auf die Stirn
Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:
»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,
Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen
Und dich verachten, die dich nicht verstehen,
Doch ich versteh dich, o mein Zwillingsbruder.«
Und seltsam lächelnd ging er leise fort,
Und später hat er mir sein Stück geschenkt.¹²

»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume«: Das ist nun nicht allein als gönnerhafte Beruhigungsfloskel zu lesen, sondern als ganz präzise Einschätzung der Lage insgesamt und des Prozesses im besonderen, aus dem der Dichter den Pagen herausreißt. Der Traum ist nicht nur der Modus, in dem die Übermacht des Vergangenen erfahren, sondern er ist auch – etwas abweichend vom Credo der Psychoanalyse – der Modus, in dem diese Übermacht gebrochen werden kann, sofern er tatsächlich als Modus der Produktion, als Prozeß der Erfindung, als Ort der Kreativität begriffen und ernstgenommen wird.

Schauspieler selbstgeschaffener Träume zu sein bedeutet, daß man auch historisches Material als Material fürs eigene Schaffen begreifen kann und daß man neben der Autorfunktion gleichzeitig die Funktion des Schauspielers innerhalb der geschaffenen Welten wahrzunehmen in der Lage ist. Auf dieser abstrakten Ebene gibt die Rede von den selbstgeschaffenen Träumen auch einen Wink auf das Kompositionsprinzip des anschließenden Dramentextes: Augenscheinlich handelt es sich um ein Stück, das mit historischen Figuren, insbesondere mit Tizian als dem großen Abwesenden operiert, gleichzeitig liegt es auf der Hand, daß das historische Material als Vorwand benutzt wird, um mit ihm zu arbeiten,

¹² Ebd., S. 39f.

um an ihm nicht zuletzt die Frage durchzuspielen, was angesichts übermächtiger Vorbilder zu tun übrigbleibt.

Kennzeichnend für die Poetik des Prologs ist hingegen der Umstand, daß mit der Figur des Pagen nicht nur das Moment des Träumens, der Erfindung, der Dichtung starkgemacht wird, sondern über die Figur des Dichters auch das Moment der Unterbrechung, die zur Reflexion anhält. Die im Prolog vorgeführte und reflektierte Form des Narzißmus impliziert eine Poetik, die zumindest die Möglichkeit bietet, ganz und gar offensiv und transgressiv zu sein, indem die Ähnlichkeit nicht das Ziel des poetischen Begehrens bildet, sondern nur das Mittel zur Etablierung einer Struktur, innerhalb deren Differenz das Spiel bestimmen darf. Wo das Vergangene als bedrückend erfahren wird, heißt dies: Nicht die differenzlose Wiederkehr wird angesteuert, sondern der Punkt, an dem das Vergangene erneut als vergänglich begriffen und durch selbstgeschaffene Träume ergänzt oder sogar konterkariert werden kann; und wo dem Vergangenen als verschwundenem Glück nachgetrauert wird, heißt dies: Die Poesie kann zwar das Glück nicht wiederherstellen, aber sie kann der Trauer durch die Simulation einer ihrerseits vergänglichen Sprache wenigstens eine Form zu geben versuchen, etwa die der Elegie.

In beiden Spielarten der Vergangenheitsadressierung wird Vergänglichkeit zum Differenzkriterium dafür, ob es sprachlich gelingt, Erfindungsprozesse als momentane vorzuführen und kenntlich zu machen – oder ob dies nicht gelingt und möglicherweise auch gar nicht angestrebt wird. Hofmannsthal stellt seine Arbeit in den frühen Gedichten und lyrischen Dramen dezidiert in den Dienst eines solchen Interesses, eines solchen Strebens, das der poetischen Wertschätzung von Vergänglichkeit als Anlaß ebenso wie als aufgesuchtem Einsatzpunkt für Erfindungen – selbstgeschaffene Träume – zugute kommen soll. Entsprechend läßt sich auch die im Prolog zum »Tod des Tizian« über den Pagen eingeführte Liebe zum Bild des Infanten und also zu sich selbst als Liebe zur eigenen Kraft der Erfindung lesen, die, indem sie auf anderes als bloße Selbstbespiegelung aus ist, über das narzißtische Selbstverhältnis ebenso hinausweist wie über die historischen Festlegungen, die ihr allenfalls noch als Kulissen der Imagination dienen.

Allenfalls: Denn auch diese Kulissen sind nicht aus Stein gemeißelt, sondern vergänglich, zumal wenn sie im Medium der Literatur erschei-

nen und sich also selbst als abhängig von ihrer sprachlichen Inszenierung erweisen. Auch sie können ganz und gar in den Hintergrund treten, und genau dies geschieht im folgenden Dramentext, dem »Tod des Tizian«, zumindest an einigen Stellen. Hervorzuheben ist hier insbesondere der lyrische Monolog des jungen Gianino, von dem es in der Figurenbeschreibung zu Beginn heißt: »[E]r ist 16 Jahre alt und sehr schön.«¹³ Gianino – *alter ego* des Pagen ebenso wie vermutlich von Hofmannsthal selbst – führt mit seinem Monolog ganz einfach vor, was es heißen kann, lyrisch aus der Kulisse der Historie ebenso wie des Dramas zu treten. Was Gianino da spricht, hat mit der scheinbar historischen Umgebung ebenso wie mit der innerhalb des Dramas aufgebauten Spannung hin zum erwarteten Tod des Meisters kaum noch etwas zu tun: »Mir war, als ginge durch die blaue Nacht, / Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.«¹⁴

Gianino vernimmt, doch bereits im Modus des Irrealis, jene Töne und gibt sie wieder, die es ihm möglich machen, die Bedrückung seiner Umgebung abzulegen und in einen, aber eben als Fiktion ausgewiesenen, vom überlieferten Bildbestand her geschichtlichen oder nachgeschichtlichen, poetisch hingegen vorgeschichtlich konnotierten Naturraum einzutreten.¹⁵ In diesem Raum, und darin gerade ist Gianino als einziger dem sterbenden Tizian nahe, ist Kunst lebendig, ohne daß diese Lebendigkeit als Kontrast zu einem wirklichen Leben gefaßt werden müßte.¹⁶ Gianino wird als sprechende Figur mit einer semiotischen Begabung und einem daraus hervorgehenden intuitiven Wissen über seine eigene spezifische

¹³ Ebd., S. 38.

¹⁴ Ebd., S. 43.

¹⁵ Die in der Forschung bislang forcierte Unterscheidung zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, dem Lebendig-Gegenwärtigen und dem Geschichtlich-Toten sowie dem wahren Künstlertum Tizians und dem Ästhetizismus seiner Schüler wird durch Hofmannsthal's poetische Verfahren – und durch Gianinos Monolog im besonderen – gerade unterlaufen. Die Unterscheidbarkeit wird als solche in Frage gestellt. Wichtige Aspekte der diesbezüglichen Debatte in der Forschung gibt wieder: Gregor Streim, *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996, S. 149.

¹⁶ Daß Tizian selbst, der große Abwesende im Stück, sich seine »alten« Bilder bringen läßt (SW III Dramen 1, S. 42), um in Kontrast zu diesen sein letztes Bild zu malen, weist ihn selbst als Künstler aus, der nicht allein nach der Natur, sondern mindestens so sehr im (kritischen) Verhältnis zu seiner eigenen (früheren, vergangenen) Kunst schafft. Tizian steht also, mit anderen Worten, selbst vor dem Problem eines Epigonen­tums (seiner selbst). Zum Vorbild wird er allerdings dadurch, daß er bereit ist, sich von dieser (seiner eigenen) Vergangenheit zu lösen. Diese Option steht allerdings auch seinen Schülern offen. Gianino dient in diesem Zusammenhang als Wegweiser; und Hofmannsthal selbst führt im Medium der Literatur vor, inwiefern er die indirekt an Tizian selbst exemplifizierte Absetzung vom Vergangenen als poetisches Programm für sich selbst reklamiert.

Sprachbedingtheit vorgeführt. Gianino *ist* als Sprachwesen, wie man mit den Worten der dritten Terzine sagen könnte, »aus solchem Zeug, wie das zu Träumen.«¹⁷ Oder mit Shakespeares Prospero aus »The Tempest« gesprochen:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.¹⁸

Gianino bespielt eben jenen Raum, der, um im Bild nun des früh verstorbenen Infanten zu bleiben, durch die historisch abgetöteten Zukunftsperspektiven leer, dadurch aber auch frei und offen geblieben ist. Er bewegt sich im Bereich einer poetisch entfaltbaren Vorgeschichte, zu der es eine Geschichte noch gar nicht gibt und wohl auch nicht unbedingt geben soll.¹⁹

Dabei ist es die Lyrik im engeren Sinne, die gebundene Rede, die aus dem Raum der dramatischen Kulisse und der darin stillgestellten Historie einen Ausweg weist. Lyrik, als deren Verkörperung Gianino auftritt, ist gleichzeitig aber auch die Form, die den Ansatzpunkt für eine Überwindung der traditionellen Gattungszuordnungen bildet: Lyrik ist hier nicht nur ohne ihre theatralische Rahmung (inklusive Rollenspiel) nicht zu denken, sie wird durch die szenische, an Gianino gerichtete Regieanweisung »er steht erzählend auf«²⁰ auch als Medium der Narration kenntlich gemacht. In dem Maße, wie die Lyrik hier aus ihren traditionellen Festlegungen im einzelnen gelöst scheint, ohne daß der Bezug zu diesen Festlegungen geleugnet würde, in dem Maße gewinnt sie Kontur als eine sprachliche Form der Freiheit. Im Prolog ist diese poetologische Perspektive erst skizziert, aber immerhin schon angesprochen. Dabei bildet die Szene mit dem Bild des Infanten, dem Traum und dem Auf-

¹⁷ SW I Gedichte 1, S. 48.

¹⁸ William Shakespeare, *The Tempest*. In: *The Norton Shakespeare*. Based on the Oxford Edition. Hg. von Stephen Greenblatt. New York/London 1997, S. 3047–3107, hier S. 3095 (Akt 4, Szene 1, V. 156–158).

¹⁹ Von daher erklärt sich auch nochmals die Verbindung der Gattungsbezeichnung »Bruchstück«, d.h. des betont Fragmentarischen der Form, mit dem Prologcharakter nicht nur des Prologs im engeren Sinne, sondern auch des folgenden Dramentextes. »Bruchstück« verweist in diesem Fall nicht, oder zumindest nicht so sehr, auf die vergangene Ganzheit einer Form, sondern vielmehr und zunächst auf die Gegenwarts- und Zukunftsoffenheit des Verbliebenen, das selbst einen vorgeschichtlichen Index trägt und also offen für mögliche Geschichten ist.

²⁰ SW III Dramen 1, S. 44.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!²¹

schrecken daraus für eine Lektüre, die auf die in diesem Text angelegten programmatischen Impulse achtgibt, nicht den einzigen Hinweis. Das poetologische Modell der selbstgeschaffenen Träume *im* Kontext einer historischen Überlieferungsproblematik wird zum Schluß des Prologs noch einmal ins Spiel gebracht.

Diesmal läuft der Bezug zur Vergangenheit und zu den an diesem Bezug exemplifizierten möglichen poetischen Umgangsformen einerseits über die Evokation und gleichzeitige Kontrafaktur eines älteren Textes, eines der berühmtesten Gedichte des 19. Jahrhunderts: Baudelaires »À une passante«. Andererseits läuft der Bezug zur Vergangenheit über das in dem Vorgängergedicht selbst bereits thematisierte und durchgespielte

²¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Frankfurt a.M. 1966, S. 158. In der Prosaübertragung von Friedhelm Kemp: »An eine, die vorüberging / Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften Saum; / Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber trank, im Krampf wie ein Verzückerter, aus ihrem Auge, einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet. / Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, unter deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiederssehen? / Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte!« Ebd., S. 159.

Wie man zuweilen beim Vorübergehen
Von einem Köpfchen das Profil erhascht, –
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,
Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen

(Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,
Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie noch) –
Inzwischen malt man sich in hellen Träumen
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,

Und drinnen duftig zwischen rosa Seide
Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,
Vielleicht ganz falsch, was tut's ... die Seele will's ...

So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt
Mit unerfahrenen Farben des Verlangens
Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt.²²

Problem des Bezugs zum Vergangenen: zum gerade Vergangenen, der Vergänglichkeit also, die mit dem Vorbeigegangensein der Passantin angesprochen ist, ebenso wie zur Vergangenheit, die existentiell als nicht abgeschlossene und weiterhin drängende thematisch wird.

Der Hinweis auf diesen Intertext oder Subtext von Baudelaire ist in der Hofmannsthal-Forschung gewiß nicht neu. Allerdings scheint es bislang keine Studie zu geben, die sich ausführlicher mit der Art auseinandersetzt, *wie* Hofmannsthal den Bezug zu Baudelaire gestaltet, handelt es sich doch keineswegs nur um eine Anspielung oder gar eine Verwandtschaftsdemonstration, sondern eher, wie zu zeigen sein wird, um eine poetologisch ausgefeilte Replik, ja an einigen Stellen sogar um eine durchtriebene Kontrafaktur.

Zunächst fällt auf, daß die Replik wie die Vorlage aus genau 14 Zeilen besteht. Hofmannsthals Replik ist zwar der Form nach nicht – wie oben im Sinne eines Zeilenexperiments dargestellt – ein Sonett: Es fehlen in der Replik nicht nur Ansätze zu einer Strophengliederung, auch ein entsprechendes Reimschema wird man nicht finden. Daß es sich ohne Zweifel um eine Auseinandersetzung mit Baudelaire handelt, erschließt

²² SW III Dramen 1, S. 40; im Unterschied zum Original als Quasi-Sonett dargestellt.

sich dennoch über eine ganze Reihe von – hier erneut den Einsatzpunkt der poetischen Arbeit bildenden – *Ähnlichkeitsbeziehungen*: Das Thema des Vorübergehens, für das die Passantin bei Baudelaire als Allegorie einsteht, die Tatsache, daß die vorübergehende Frau und nur kurzzeitig Erblickte eine Unbekannte ist, daß sie ein Liebesgefühl zu erwecken vermag – und schließlich, daß die Szene eine große Ungewißheit über all das, was aus dieser Begegnung folgen soll, mit sich bringt.

Das alles gehört zum Reservoir an geteilten Bildversatzstücken und Bewegungsabfolgen. Das alles macht zudem deutlich, inwiefern der bloße Umstand, daß die Figur der Passantin bereits *vor* Baudelaire – etwa bei Mercier, Nerval oder Hugo – die Literatur zu faszinieren beginnt, noch nicht ausreicht, um auch für Hofmannsthal interessant zu werden.²³ Hofmannsthal setzt eben bei jener Konstellation von fragmentierter Wahrnehmung, flüchtiger Bewegung, Blick, erotischer Faszination und bleibender Irritation an, für die Baudelaire die Vorlage geliefert hat. Aus demselben Grund seien hier die bereits vielfach diskutierten Anspielungen auf George – Hofmannsthals Gedicht, das er George als »einem, der vorübergeht« gewidmet hat,²⁴ die verständliche Verstimmung,²⁵ die bei George daraufhin einsetzte, schließlich die Rückaneignung²⁶ der Bezeichnung durch George und nicht zuletzt auch die Tatsache, daß George Baudelaire's Gedicht ja auch selbst übersetzt²⁷ hat – nur erwähnt und nicht weiter ausgeführt. In methodischer Hinsicht stellt sich in diesem Zusammenhang ohnehin die Frage, ob man das von Hofmannsthal in-

²³ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, »...zuweilen beim Vorübergehen...« Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne. In: HJb 1/1993, S. 235–262.

²⁴ BW George (1953), S. 7: »Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht.«

²⁵ Ebd., S. 8: »[...] bleibe ich für Sie nichts mehr als »einer, der vorübergeht.«

²⁶ Ebd., S. 13: »Einer der vorübergeht« (Selbstbezeichnung Georges).

²⁷ Vgl. Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen. Umdichtungen von Stefan George. Berlin 1901, S. 137 (»EINER VORÜBERGEHENDEN«). Im Gedicht »VON EINER BEGEGNUNG« aus den »Hymnen« (1890) hat George selbst bereits eine eigenständige Replik auf Baudelaire formuliert, die Hofmannsthal bekannt gewesen sein wird. George ist es auch, der im Unterschied zu Baudelaire den (fast) vergeblichen Versuch der Erinnerung an die eher angedeutete als beschriebene Begegnung und somit den darauf rekurrierenden Prozeß des Dichtens bereits in der Metapher des *Malens* faßt – eines *Malens* allerdings, dessen Ergebnisse keinen Bestand haben, da diese sich als augenblicklich gebleicht erweisen. Simon folgert daher im Hinblick auf Georges Gedicht: »Das Malen von Bildlichem wird der Zuständigkeit des Poetischen entrissen. Es »bleicht, was mühevoll ich male« (V. 17).« Ralf Simon, Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke. München 2011, S. 264. Hofmannsthals Replik auf Baudelaire wiederum verhält sich, wie zu zeigen sein wird, entspannter gegenüber der Metapher des *Malens*, da diese gar nicht erst mit dem Begehren eines Festhaltenwollens assoziiert wird.

szenierte Spiel in der Provokation und Reflexion von Ähnlichkeitsbeziehungen einfach mitspielen möchte oder zum Anlaß einer Analyse der in diesem Spiel gerade auf der Grundlage von Ähnlichkeiten hervorgehobenen Differenzen nimmt.²⁸

Das gilt allerdings auch und zunächst für das Verhältnis der Replik Hofmannsthals auf Baudelaire. Die Differenzen springen um so mehr ins Auge, je mehr man die unzweifelhaften Berührungspunkte im Blick behält. Nicht nur wissen wir bei Hofmannsthal nicht mehr, wer sich eigentlich bewegt, die Frau oder das Ich – beides kann mit der Wendung »beim Vorübergehn« gemeint sein. Die Konturen beginnen überhaupt zu schwimmen: Ist das Ich bei Baudelaire noch klar benannt und als Erfahrungs- und Sprechinstanz in aller Intensität kenntlich gemacht, verflüchtigt sich dieses Ich bei Hofmannsthal in ein »Man«, das einen größeren Allgemeinheitsanspruch in sich trägt. Noch viel wichtiger ist jedoch der Umstand, daß der wichtigste Moment in Baudelaire's Gedicht, die Erwidern des Blicks durch die Frau, bei Hofmannsthal schlicht fehlt. Jedenfalls erfährt man davon nichts. Es geht bei Hofmannsthal nicht um den von Baudelaire dramatisierten existentiellen Schock, der dadurch entsteht, daß das sprechende Ich die Blickerwidern nicht *ad acta* zu legen vermag, weil sie ihm für immer entzogen bleibt und gleichzeitig als allumfassend bedeutend, als überlebenswichtig erscheint. Sondern es geht schlicht darum, daß »man« den flüchtigen Bildimpuls, der im einseitigen Blick bereits abgemildert daherkommt und keine grundsätzliche Krise bewirkt, als Projektions-, nein als Malfläche zu nutzen versteht.²⁹

Genau ein solches Malen, das heißt Übermalen und also auch Verdecken im Medium der Sprache wird in der rhetorischen Ausgestaltung der Szene bei Hofmannsthal selbst vorgeführt: Die Passantin ist gar keine Passantin mehr, sie *geht* nicht mehr, sie geht nicht auf ihren Füßen, nicht von selbst, sondern sie erscheint getragen, sie bewegt sich, scheinbar passiv, in einer Sänfte durch den Raum. Sie wird, wenn man so sagen kann, besänftigt,

²⁸ Grundlegend für jede weitere Beschäftigung mit dem Verhältnis von George und Hofmannsthal im »Tod des Tizian« ist der Aufsatz von Bernhard Böschstein, Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum »Tod des Tizian«. In: »Verbergen des Enthüllens«. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Hg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg 1995, S. 277–287.

²⁹ Zwar kommt später noch eine Ich-Stimme ins Spiel, aber eben erst später und im Sinne eines reflektierenden und zugleich auf das folgende vorausweisenden Kommentars: »So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt«.

indem ihr ein beweglicher Umgebungsraum hinzugedichtet, hinzugemalt wird. Man könnte auch sagen: Indem die Frau hinübergetragen wird, erscheint sie bei Hofmannsthal als ein Bild, oder genauer, als eine Allegorie auf das Prinzip der Metapher, der Bewegung der Metaphorisierung also, die in der Gesamtmetaphorik der Passage dann als Allegorie (fortgesetzte Metapher) auf die dichterische Produktionsweise lesbar wird.

Die metaphorische Komponente – die Tatsache also, daß Wörter oder auch Bilder aus einem durch die Tradition bestimmten Bereich in einen anderen, den der aktuell jeweils hervorgebrachten Dichtung, übertragen werden – bildet allerdings nur den einen Teil der impliziten Bestimmung von Dichtung, die in der vergegenwärtigten Szene mit der Frau lesbar wird. Der andere Teil wird in dieser Szene als Prozeß des Übermalens bestimmt, als Prozeß also, der darin besteht, daß das in den Bereich der Literatur Hinübergetragene nicht einfach als Versatzstück (Zitat) stehen gelassen, sondern bearbeitet wird, indem es übermalt wird.

Weiß, rosa, blond, das sind die bei Baudelaire noch gänzlich fehlenden Farben, die nun angerührt und dick aufgetragen werden. Dabei läßt sich in der expliziten, mehrmaligen Betonung des Farbauftrags auch eine Anspielung auf Tizian und seine insbesondere im Spätwerk entwickelte Kunst des Kolorits, der Farbgebung also, vermuten. In dem wichtigsten überlieferten Bericht über die späte Malweise Tizians, der Beschreibung von Giorgio Vasari, wird ausdrücklich betont, daß Tizian »wieder und wieder« mit der Farbe über seine Gemälde »gegangen« sei. Die »ultima maniera fatta di macchie«, ³⁰ der »späte fleckige Stil«, sei eben Effekt dieser spezifischen Form des wiederholten Farbauftrags. Auf der Ebene der zitierten Bildelemente und ihrer Farbgebung hingegen (»die hübsche weiße Sänfte«, die »rosa Seide«, das »blonde Köpfchen«) erinnert die literarisch-szenische Bildevokation augenscheinlich an Rokoko-Malereien, ³¹ so daß man es an dieser Stelle nicht nur mit der schrittweisen Evokation eines gegenwärtigen, nach und nach mit Farbe besetzten poetisch-imaginären Tableaus, sondern gegenläufig dazu mit einer Überlagerung unterschiedlicher historischer Zeitschichten zu tun hat. ³² Übertragung

³⁰ Giorgio Vasari, Das Leben des Tizian (ital. 1568). Neu übers. von Victoria Lorini, kommentiert und hg. von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 47 bzw. 8.

³¹ Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Juliane Vogel.

³² Zu diesen Zeitschichten gehören nicht nur die Renaissance (Tizian) und das mittlere 18. Jahrhundert (Rokoko), sondern ebenso das 19. Jahrhundert (Doré) und die Gegenwart (Böcklin). Der Hinweis auf Gustave Doré findet sich in einer nach Niederschrift des Stückes

und Übermalung sind die literarischen Verfahren, die das Präsenz der Bildevokation mit Momenten der Tradition derart durchsetzen, daß das Zeitfeld der Gegenwart selbst als Spannungsgefüge zitierter Vergangenheitsreste erscheint. Die diachronen Momente bestimmen, auch auf dieser Ebene, den Modus der Gegenwart und der literarischen Vergewärtigung dezidiert mit. Allerdings ist die spezifische Form dieser Mitbestimmung selbst Teil einer Inszenierung.

Im Bild der Frau werden beide Aspekte, die Übertragung und die Übermalung, zusammengeführt und als Modus dichterischer Produktion lesbar gemacht. Dabei ist es erneut der Traum, der als weitere Metapher für die spezifische Form der künstlerischen Produktion herangezogen wird. Helle Träume sind es. Träume, die den Bezug zu den »selbstgeschaffnen Träumen« aus der geschilderten Szene davor mit dem Bild des Infanten deutlich machen, und zwar in dem Sinne, daß es hier wieder, im sprachlich gefertigten und im Moment der Übermalung vorgeführten *tableau vivant* der Frau, darum geht, sich in eine durch Übertragung bzw. Überlieferung bestimmte Situation zu versetzen, die man dann, künstlerisch, durch Erfindung, zu bewältigen in der Lage sein sollte; und auch hier geht es darum, diesen Prozeß selbst, in seiner Vergänglichkeit, explizit zu machen und vorzuführen. Außerdem werden an dieser Stelle alle Trümpfe der *sprachlichen* Bildevokation derart ausgespielt, daß das in Prolog und Stück gleich mehrfach aufgerufene Konkurrenzverhältnis zwischen Malerei und Dichtung fast eindeutig zugunsten letzterer entschieden scheint.³³

festgehaltenen Beobachtung Hofmannsthals: »[...] ob die Farbengebung in Tod des Tizian nicht Gustave Doré ist?« Zit. nach Renner, »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 9), S. 168 (ebd., S. 161, auch die treffende Beschreibung der poetischen Verfahren als »Bildfusionen« und »Bildfiktionen«).

³³ Die sprachliche Potenz erscheint im »Tod des Tizian« fast grenzenlos. Am deutlichsten wird dies dadurch, daß nicht nur der im Titel angekündigte Protagonist des Stückes – der Maler Tizian – abwesend ist, auch dessen Gemälde werden nur, wenn überhaupt, sprachlich umschrieben: »Tizians letztes Bild existiert nur als Erzählung.« (Gabriele Brandstetter, Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikturale Beziehungen in Texten [bei E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hofmannsthal]. In: Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten. Hg. von Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier. Freiburg i.Br. 2000, S. 223–236, hier S. 235) Brandstetter macht außerdem darauf aufmerksam, daß es die »*Theatralisierung* des Bildes im Text ist« (ebd., S. 232), durch die sich bei Hofmannsthal die Auseinandersetzung mit Bildern und dem Bildlichen vollzieht. Damit ist auch gesagt, daß es nicht nur die Sprache und nicht nur die Narration ist, durch die hindurch sich die Bilder in Hofmannsthals Text dynamisch konstituieren. Es sind darüber hinaus – und auf sie hin – die Gesten und körperlichen Umsetzungen, auf die hin die Sprache – unabhängig davon, ob der Damentext tatsächlich aufgeführt wird – ausgelegt ist.

Der Unterschied zur *notabene* ebenfalls ausschließlich im Medium der Sprache evozierten Szene mit dem Infanten besteht im sprachlichen Bild der Frau bloß darin, daß das Moment der Reflexion, der Unterbrechung des Traums, nun nicht über eine externe Figur, den Dichter, eingeführt wird, sondern vom Pagen selbst bereits in seine Rede integriert wird. Als Schauspieler seiner selbstgeschaffenen Träume übt er nicht nur seine Rolle aus, er steht – im Moment der Reflexion – auch neben sich. Es handelt sich um eine implizite Form der Parekbase, des Heraustretens aus der Rolle.³⁴ Ist es zuvor noch der Dichter, der dem Pagen sagen muß, er verstehe ihn und wisse darum, daß er ein Schauspieler seiner »selbstgeschaffnen Träume« sei und daß es Menschen gebe, die ihn deshalb »Lügner« nennen und verachten, so ist dieses Wissen nun bereits in die implizite Kommentarfunktion der Rede selbst, deren Sprecher der Page ist, eingewandert: »Vielleicht ganz falsch« sind – unumwunden eingestanden – all die Ausmalungen, die der Page hier vorführt, doch »was tuts ... die Seele wills«.

Von Baudelaire ist man an diesem Punkt – wie im übrigen bereits bei der bloßen *Möglichkeit* einer metaphorischen Interpretation der flüchtigen weiblichen Figur – meilenweit entfernt: Daß es einem egal sein könnte,

Verlegt man hingegen die Aufmerksamkeit auf das spannungsvolle Verhältnis von Bild und Begriff, dann wird erklärbar, warum Hofmannsthal sich in seinen Texten gleichwohl verstärkt nicht etwa auf die Philosophie, sondern auf die Malerei bezieht, ist in letzterer doch zumindest von einem ähnlich kritischen Vorbehalt gegenüber der Sprache des Begriffs auszugehen. Näher ausgeführt und mit entsprechenden Belegstellen rekonstruiert ist der Aspekt »Bild contra Begriff« beim jungen Hofmannsthal in: Ethel Matala de Mazza, *Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 90–116. Daß die Differenz zwischen Bild und Begriff wiederum als Einsatzpunkt für die spezifische Konzeption von Zeit bei Hofmannsthal genommen werden kann, wird aufgezeigt im Kapitel »Zeit als Differenz von Bild und Bedeutung« in Uwe C. Steiner, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München 1996, S. 61–64.

³⁴ Nur vordergründig erinnert dieses Heraustreten aus der Rolle an den frühromantischen Begriff der Ironie als permanenter Parekbase (Friedrich Schlegel). Historisch aufschlußreicher dürfte die Vermutung sein, daß man es hier mit einer Art Vorform des Brechtschen V-Effektes zu tun hat. Denn was der Page durch seine Reflexion betont, ist weniger die prinzipielle Unzuverlässigkeit seiner Aussagen als vielmehr die Tatsache, daß diese Aussagen unter einem Vorbehalt stehen, einer Art Einklammerung, durch die der Umstand offengelegt wird, daß man es im Stück insgesamt mit einer Inszenierung und nicht mit einem »natürlichen« Vorgang zu tun hat. Im Unterschied zur Brechtschen Theaterkonzeption dient die Reflexion des Inszenierungscharakters allerdings nicht dazu, die Illusion zu brechen. Eher geht es darum, die Illusion durch ihre implizite Reflexion noch zu potenzieren. Eine erste Bestandsaufnahme möglicher Parallelen in den Verfremdungsverfahren bei Hofmannsthal und Brecht formuliert Wolfgang Monecke, Hugo von Hofmannsthal und Bertolt Brecht. Zur Genesis des Verfremdungseffekts. In: *Orbis Litterarum* 20/1965, H.1, S. 32–51.

ob die sprachlichen Bilder nun einer Realität entsprechen oder nicht, ist im Binnenraum der Baudelaire'schen Schockerfahrung völlig undenkbar. Ebenso wäre es undenkbar, daß bereits der Initialmoment der flüchtigen Wahrnehmung ein doppeltes »Wer weiß« und ein »Vielleicht« nach sich zieht – Worte, mit denen auch die Zuspitzung auf den Moment gekappt und entschärft wird zugunsten einer abwägenden Dauerhaftigkeit und Dehnung des Ausdrucks. Wo es bei Baudelaire eine Gewißheit über die Unentrinnbarkeit der Situation gerade aufgrund ihrer beklagten Vergänglichkeit gibt, wird bei Hofmannsthal, verhältnismäßig entspannt, die Vergänglichkeit träumerisch als Chance für den poetischen Akt begriffen, der sich, im Prinzip immer wieder neu, von seinen scheinbaren Festlegungen freimachen kann.

Das trifft sich mit den Überlegungen, die Hofmannsthal im Zuge seiner ungefähr gleichzeitigen Auseinandersetzung mit Nietzsche zu Papier brachte und die ihn dazu veranlaßten, die offenkundig nur scheinbare Lüge, die im Vorwurf des träumerischen Schaffens laut wird und im Prolog als unberechtigter Vorwurf der nichtverstehenden Masse kenntlich gemacht wird, gegenüber einer tatsächlichen Lüge abzugrenzen, die Hofmannsthal selbst Gott vorzuhalten wagt: »Göttlicher sein als Gott«, ³⁵ das ist der Anspruch, den Hofmannsthal während seiner Arbeit am »Tod des Tizian« und im Zuge seiner gleichzeitigen Nietzsche-Lektüre zu Papier bringt; und dieser Anspruch speist sich aus dem Vorwurf, daß »Gott, [...] als er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab[,] damit Lüge (Festes Starres Gewordenes = Lüge) begieng«. Aus dieser Perspektive erscheint das Streben einer betont auf Vergänglichkeit setzenden poetischen Imagination und impliziter Reflexion als Ausdruck nicht von Todessehnsucht, sondern von Lebensbejahung – wobei sich das eine mit dem anderen zuweilen durchaus berührt.

Führt man sich diese poetologischen Implikationen und Komplikationen einmal vor Augen, dann wird schnell ersichtlich, daß die eigentliche Erklärung, die Hofmannsthals Replik auf Baudelaire zu geben verspricht, eine ungeheuer anspruchsvolle und differenzierte ist. Die Klammerkonstruktion lautet: »Wie man zuweilen beim Vorübergehen / Von einem Köpfchen das Profil erhascht« – Gedankenstrich, und dann kommen die

³⁵ Hier und im folgenden: SW III Dramen 1, S. 352 (Varianten). Zum weiteren Kontext von Hofmannsthals Nietzsche-Lektüren vgl. Schneider, Verheißung der Bilder (Anm. 11), S. 183–186.

ganzen Reflexionen – »So, dünkt mich, ist das Leben hier« – gemeint ist das folgende Dramenstück – »gemalt.« Die Klammern sowie die gehäuft vorkommenden Gedankenstriche und Auslassungspunkte führen bereits in die Satzstruktur des Erklärungsvorhabens Öffnungen und Verzweigungen ein, die dieses Vorhaben selbst in den Modus der Suggestion und der geschwächten, sich selbst ins Wort fallenden Annahme versetzen. Mit anderen Worten: Die Erklärung wird zwar durch Eingangs- und Zwischenmarker (»Wie« – »so«) der Form nach in Aussicht gestellt. Tatsächlich ist sie aber selbst höchst erklärungsbedürftig, muß man doch, um ihr folgen zu können, zuerst verstehen, was mit dem »Wie« überhaupt gemeint sein kann.

Oder muß man das nicht? Tatsächlich schließen sich hier (mindestens) zwei Lektüreooptionen an. Die eine davon kennzeichnet den Weg, den die Literaturwissenschaft zu gehen geneigt ist, wenn sie dem Erklärungsversprechen des Textes in einem ersten Schritt folgt, um in einem zweiten Schritt zeigen zu können, wie abgründig und trickreich dieses Versprechen und seine implizite Poetik selbst zu einer Form von Poesie werden. Die andere Option läuft darauf hinaus, die potentielle Komplexitätssteigerung des Textes im Zustand der Potenz zu belassen – absichtlich oder unabsichtlich: durch frei eingeräumte Zurückhaltung oder durch Naivität. Daß in Hofmannsthals Text diese beiden Optionen gleichermaßen – und zwischen diesen eine ganze Bandbreite von denkbaren Graduationen – entsprechende Rezeptionsweisen motivieren können, die sich vom Gelesenen (oder Gesehenen und Gehörten) her jeweils auf unterschiedliche Weise als angesprochen und gemeint erfahren können, wird man schließlich für ein Qualitätsmerkmal des Textes selbst halten können.

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

Verse, auf eine Banknote geschrieben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ SW II Gedichte 2, S. 28f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Ebd.

derne ihr kritisches Potential«¹² schöpft. Die Stimmung kommt zwar von außen, das Gedicht aber wird als eine Schöpfung aus nichts beschrieben, die sich nicht auf Realien zurückführen läßt. Die sichtbare Musik der Bilder bleibt das Abwesende, von dem Lied ist zudem in irritierend konventioneller Bildlichkeit und Rhetorik die Rede, und es scheint der Beschreibung nach, »geziert mit flimmernd buntem Reim«, eher dem zu ähneln, was Nietzsche in »Also sprach Zarathustra« im Kontext einer grundsätzlichen Kritik der Dichter, »der alten und der neuen«,¹³ abfällig als »Harfen-Klingklang«¹⁴ einer Dichtung bezeichnet hatte, die »nicht genug in die Tiefe«¹⁵ geht und deshalb nichts von der leidenschaftlichen Hingabe weiß, die sich in Tönen objektiviert. Die Rede davon, durchsetzt mit Leerstellen, wird entsprechend als Tand in ihrer Bedeutung herabgewürdigt. Darauf aber reimt sich Pfand. Was in der Schrift festgehalten wird, ist womöglich nicht die Poesie selbst, sondern eine Option darauf.

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

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

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

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

¹⁴ Ebd., S. 189.

¹⁵ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Vogl, Kapital (wie Anm. 8), S. 7.

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

²⁰ Ebd., S. 215.

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

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

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

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

²¹ Ebd.

²² GW RA III, S. 317.

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

²⁴ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ SW I Gedichte 1, S. 10.

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

Stefan George in Paris Rekonstruktion einer literarischen Szene

Der jüngeren George-Forschung ist mit wenigen Ausnahmen das hier aufgegriffene Thema fremd geworden. Nachdem von geisteswissenschaftlicher Seite mit dem Buch von Enid Lowry Duthie 1933 ein beachtlicher Anfang gemacht war, Georges Anknüpfung an den französischen Symbolismus zu erhellen,¹ und die sorgfältige Studie von Claude David 1952 die von Duthie aufgeworfenen Fragen vertieft, erweitert und für längere Zeit auch abschließend beantwortet hat,² ist es nur Bernhard Böschstein in einer Reihe einzelner Studien gelungen, auch Georges Spätwerk zu poetologischen Positionen der französischen Dichtung um 1890 in Beziehung zu setzen: Georges Mallarmé-Rezeption zu seinem Blick auf Hölderlin, ein Gedicht aus dem »Neuen Reich« zu einem Text von Francis Vielé-Griffin von 1889.³ Das im Stefan George Archiv gesammelte, Georges Biographie betreffende Quellenmaterial hat Robert Boehringer 1967 weitgehend ausgewertet,⁴ einiges hat der Ausstellungskatalog »Stefan George und der Symbolismus« von Werner Paul Sohnle 1983 hinzufügen können,⁵ die brillant geschriebene George-Biographie von Thomas Karlauf baut für Georges Paris-Beziehungen auf diesem Material auf.⁶ Einen etwas weiteren Horizont markiert Robert E. Norton, indem er die politischen, zumeist dem Anarchismus zuneigenden

¹ Enid Lowry Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les »Blätter für die Kunst« de 1892 à 1900*. Paris 1933 (Nachdruck Genf 1974).

² Claude David, *Stefan George. Son œuvre poétique*. Lyon/Paris 1952, deutsch: Stefan George. Sein dichterisches Werk. München 1967.

³ Bernhard Böschstein, *Von Paris nach München. Grundzüge deutscher Dichtung um 1900 am Beispiel Georges und Rilkes*. Vortrag vor den Freunden der Monacensia e.V. (soll erscheinen in deren Jahrbuch 2011); Ders., *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*. In: *Euphorion* 58/1964, S. 375–395; Ders., *Hofmannsthal, George und der französische Symbolismus*. In: *Arcadia* 10/1975, S. 158–170.

⁴ Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*. Textband. 2., erg. Aufl. Düsseldorf/München 1967.

⁵ Werner Paul Sohnle, *Stefan George und der Symbolismus*. Stuttgart 1983 (Ausstellungskatalog der Württembergischen Landesbibliothek).

⁶ Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie*. München 2007.

Haltungen der meisten von Georges Pariser Bekannten in seine Darstellung einbezieht.⁷ Insgesamt aber legt er so wenig wie Karlauf einen Schwerpunkt auf diese frühen Jahre des Dichters. In jüngster Zeit hat Ludwig Lehn in einer Pariser Thèse die Beziehung zwischen George und Mallarmé noch einmal aufgerollt.⁸ Wie stark Lehn auf sein spezifisches Thema fokussiert ist, erkennt man schon daran, daß Georges weitere Pariser Freunde nur marginal behandelt werden und Verlaine auf knapp 700 Seiten mit keinem Wort erwähnt wird. Zu Lehns wichtigsten Quellen zählen neben Mallarmés Korrespondenz die »Divagations«, ein Titel, unter dem Mallarmé in seinen späten Jahren die meisten seiner in mehreren Jahrzehnten zusammengekommenen und zumeist an abgelegenen Stellen gedruckten kleinen Prosaschriften zusammenfaßte. Demgegenüber treten die Versdichtungen mit Ausnahme der »Héroïdes« in den Hintergrund. Georges »Lobrede auf Mallarmé« von 1893 setzt die Akzente deutlich anders, wenn auch zumindest die »Poèmes en prose« nicht gänzlich übergangen werden.⁹ Zieht man in Betracht, in welchem Maß der junge George um 1890 mit Problemen des Verses und der Strophe, überhaupt wesentlich mit der Sprachgestalt befaßt war, dann ist Lehns Buch dafür wenig ergiebig. Hingegen beleuchtet er, aus dem Blickwinkel Mallarmés, das Geflecht der Diskurse, die über Fragen der Prosodie hinaus unter den Symbolisten geführt wurden: die Diskussionen um den Scientismus René Ghils, um die Rolle des »mystère« in der Poesie, um Richard Wagner. Und schließlich auch den eher impliziten als expliziten, jedenfalls verborgenen und immer anfechtbaren Interpretationen ausgesetzten utopistischen Horizont der symbolistischen Poesie oder doch zumindest der Mallarméschen.

Die wichtigste Ergänzung des Quellenbestandes zu Georges Paris-Beziehungen ist Jörg-Ulrich Fechner zu verdanken.¹⁰ Seine Dokumentation

⁷ Robert E. Norton, *Secret Germany. Stefan George and his circle*. Ithaca/London 2002, S. 43–56.

⁸ Ludwig Lehn, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*. Paris 2010; Ders., *Politik der Dichtung: George und Mallarmé. Vorschläge für eine Neubewertung ihres Verhältnisses*. In: *George-Jahrbuch* 4/2002, S. 1–35.

⁹ Stefan George, *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. Sämtliche Werke*. Bd. 17. Stuttgart 1998 (künftig abgekürzt GSW mit römischer Band- und arabischer Seitenangabe), S. 47 mit Bezug auf »Plainte d'automne« und »Frisson d'hiver«.

¹⁰ Jörg-Ulrich Fechner (Hg.): »l'âpre gloire du silence«. Europäische Dokumente zur Rezeption der Frühwerke Stefan Georges und der »Blätter für die Kunst« 1890–1898. Heidelberg 1998.

der Aufnahme von Georges Frühwerken in Pariser Zeitschriften zwischen 1890 und 1898 erspart viel Sucharbeit und setzt auch einige neue Akzente wie die Erhellung der Bekanntschaft zwischen Albert Mockel und George, die in Paris geschlossen wurde, aber die Tür öffnete zum französischsprachigen belgischen Bereich.¹¹

Dank der Initiative der Bibliothèque Nationale de Paris ist die Epoche des Symbolismus in Frankreich elektronisch gut erschlossen. Eine große Anzahl von Primärquellen, darunter schmale Lyrikbände, die oft nur in geringer Auflage gedruckt worden sind, auch wichtige theoretische Texte sind leicht über das Internet zu erreichen. Hinzu kommt eine weitere günstige Konstellation. Sowohl dem Stefan George Archiv der Stefan George Stiftung in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart als auch der Bibliothek Hugo von Hofmannsthal im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., und der ebendort befindlichen Redaktion der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe hat der Verfasser zahlreiche Hinweise zu verdanken. Ohne diese beiden Zentren einer Symbolismus-Forschung in Deutschland stünde die deutsche Forschung hinter der französischen weiter zurück, als es heute der Fall ist.

Die Rive Gauche fand zu ihrem Selbstverständnis, indem sie sich gegenüber der Rive Droite als antibürgerlich absetzte und antibürgerlich lebte. Diejenigen, die dichterische Ambitionen hegten, entwickelten innerhalb dieses jugendlichen Viertels ihre besondere Identität, indem sie Paul Verlaine, der unter ihnen lebte, und Stéphane Mallarmé zu ihren Leitbildern erkoren. Diese Gruppe erwies sich als hinreichend integrationsfähig, so daß Hinzukommende aus den europäischen Nachbarländern oder aus den Vereinigten Staaten leicht an sie Anschluß fanden: Albert Mockel aus Belgien, Stefan George aus Deutschland, Waclaw Rolicz-Lieder aus Polen, die Franko-Amerikaner Stuart Merrill und Francis Vielé-Griffin aus den Vereinigten Staaten, auch zahlreiche bildende Künstler gehörten dazu. Ohne daß dadurch ihre Basis im Quartier Latin geschwächt worden wäre, waren die Künstler und Intellektuellen der Rive Gauche international vernetzt.

30 Jahre nach seinem ersten Paris-Aufenthalt hat sich George im Gespräch über diese Phase seines Werdens geäußert:

¹¹ Ebd., S. 23–25.

Er sprach nun über das, was ihm Paris gewesen: der einzige Ort in der Welt, wo man enthusiastisch war für Dichtung. Was das für die jeunesse alles war: ein Vers! Er gab ein Bild von Mallarmé, wie er im vierten Stock der Rue de Rome wohnte. Er hätte alle Zeitungen haben, hätte reich sein können, aber er schrieb nichts, als was er für gut hielt. Was Verlaine, der von Spital zu Spital zog, für ein Lumpenleben führte. Es war eine Blütezeit.¹²

Ausgangspunkt dieses Gesprächs ist das Gedicht »Franken«, das, um 1900 geschrieben, unter den »Zeitgedichten« im »Siebenten Ring« 1907 gedruckt wurde.¹³ In ihm ist Paris mit wenigen Strichen skizziert, die »jeunesse«, das ist die »jugend / Im taumel aller dinge die mir teuer«, eingeschlossen die »freunde[n] [...] die dort noch singen«; Verlaine und Mallarmé werden, neben Villiers de l'Isle-Adam, namentlich genannt. Eines allerdings unterscheidet die Gesprächsnotiz vom Gedicht: Sie nimmt nicht Bezug auf die verzweifelte Situation des sprechenden Ich, von der sich die emphatischen Verse auf Paris abstoßen.

I

Ende April 1889 aus London angereist, nahm Stefan George, einer Empfehlung seines Darmstädter Französischlehrers Dr. Gustav Lenz folgend, ein Zimmer im Hôtel des Américains, gelegen in der Rue de l'Abbé-de-l'Épée inmitten des Quartier Latin. Dieses sehr preiswerte Hotel war besonders beliebt bei Künstlern, Schriftstellern, Intellektuellen, so daß der junge Paris-Reisende sogleich in eins der zahlreichen kleinen geistigen Zentren der Rive Gauche gelangte und schon in seinen ersten Pariser Tagen einige für ihn später wichtig werdende Bekanntschaften schloß. Sieben Jahre später stieg Max Dauthendey im selben Hotel ab, 1913 gab er eine Beschreibung:

In dem ruhigen Gasthof stiegen meistens ausländische Künstler ab und einige ältere französische Studenten, die Prüfungsarbeiten machten. Zur Frühstück- und Abendessensstunde sah man kluge, ernste, gedankenvolle Köpfe in dem schmalen Eßsaal. Dieser Saal war schmal wie ein Hausflur. Durch die Verglasung seiner einen Längsseite sah man in den kleinen dreieckigen

¹² Edith Landmann, Gespräche mit Stefan George. Düsseldorf/München 1963, S. 76. Eintrag zu »10. Juli bis Mitte August 1919 Matten«.

¹³ GSW VI/VII, S. 18f.

Hausgarten, der mit hohen, dichtverwachsenen Efeumauern und einem grünen Rasen eine wohltuende Oase für das Auge war, wenn man ermüdet vom Weltstadtlärm und aus der wüsten pariser Lebensjagd, aus der Innenstadt, heimkehrte und sich zur Mahlzeit niedersetzte.¹⁴

Auch sonst schildert Dauthendey die Straße und das Areal als sehr still: »[A]m Gassenende stand eine alte Kirche, die mit Abend- und Morgenläut die klösterliche Friedlichkeit noch erhöhte.« Die erwähnte Kirche, Saint-Jacques-du-Haut-Pas, liegt an einem Ende der Rue de l'Abbé-de-l'Épée, Ecke Rue Saint-Jacques, während das andere auf den Boulevard Saint-Michel stößt, den man nur zu überqueren braucht, um in den Jardin du Luxembourg einzutreten. Noch einmal 15 Jahre später gibt Albert Saint-Paul einen ganz ähnlichen Eindruck wieder: Stefan George

débarquait à Paris venant de Londres. Nous nous rencontrâmes dans une pension de famille située rue de l'Abbé-de-l'Épée, dans la partie de cette rue comprise entre la rue Saint-Jacques et le boulevard Saint-Michel. C'était alors un vrai coin de province, charmant et tranquille, égayé de jardins et d'oiseaux, et sur les toits duquel les cloches de Saint-Jacques-du-Haut-Pas laissaient tomber leurs larmes de bronze.¹⁵

Über die Gäste weiß Saint-Paul mitzuteilen:

On pouvait y rencontrer Jean Moréas qui y écrivit le *Pèlerin passionné*; Adolphe Retté qui venait de ressusciter la *Vogue* avec Gustave Kahn; Paul Souday, aujourd'hui critique littéraire du *Temps*; Raymond de la Tailhède qui, avec Ernest Raynaud et Maurice du Plessys, suivait la nouvelle Formule de Moréas, l'École romane; Édouard Dubus, Dauphin Meunier, Georges Dumas, d'autres encore.¹⁶

¹⁴ Max Dauthendey, Gedankengut aus meinen Wanderjahren. Bd. 2. München 1913, S. 141.

¹⁵ Albert Saint-Paul, Stefan George et le Symbolisme français. In: Revue de l'Allemagne et des pays de langue allemande 1928, Nr. 13/14 (Numéro consacré à Stefan George), S. 397. »Als Stefan George in Paris ankam, kam er von London. Wir begegneten uns in einer kleinen Pension in der Rue de l'Abbé-de-l'Épée, in jenem Teil der Straße gelegen, der von der Rue Saint-Jacques und dem Boulevard Saint-Michel begrenzt wird. Damals war das eine provinzielle Ecke, allerliebste und ruhig, aufgeheitert von Gärten und Vogelgezwitscher, und über die Dächer ließen die Glocken von Saint-Jacques-du-Haut-Pas ihre ehernen Tränen fallen.«

¹⁶ Ebd., S. 396f. »Man konnte Jean Moréas treffen, der hier seinen »Pèlerin passionné« verfaßte; Adolphe Retté, der mit Gustave Kahn die »Vogue« wieder aufleben ließ; Paul Souday, heute Literaturkritiker des »Temps«; Raymond de la Tailhède, der gemeinsam mit Ernest Raynaud und Maurice du Plessys dem neuen Programm von Moréas anhing, der École romane; Édouard Dubus, Dauphin Meunier, Georges Dumas und noch andere.«

Einige weitere Namen wären noch anzufügen. So der von George geschätzte Franko-Amerikaner Francis Vielé-Griffin, ferner Achille Delaroché, der als einer der ersten wenige Jahre später Gedichte Georges ins Französische übertragen wird, und André Fontainas, dem wir einen Bericht über eine Begegnung Georges mit Paul Verlaine verdanken.¹⁷

Die Verbindung zwischen George und Saint-Paul hatte noch Lenz hergestellt, da jedoch George selbst ausgezeichnet französisch sprach und nicht kontaktscheu war, konnte er sich ganz der Führung des bald eng mit ihm befreundeten Franzosen überlassen. Im Garten der Pension lernte George durch Saint-Paul Albert Mockel kennen, den Herausgeber der Zeitschrift »La Wallonie«.¹⁸

II

Vom Blickpunkt dieses Pariser Viertel dürfte das Stadtbild bestimmt sein, das George in dem Gedicht »Franken« skizziert:

Und in der heitren anmut stadt· der gärten
Wehmütigem reiz· bei nachtbestrahlten türmen
Verzauberten gewölbs [...].¹⁹

Die Stadt hat hier wenig zu tun mit jener »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«, wie sie Walter Benjamin genannt und analysiert hat.²⁰ Vom Getriebe der modernen Großstadt, die so viele deutsche Intellektuelle in jenen Jahren anzog, ist wenig zu spüren, obwohl Paris doch auch einer der »wimmel-orte«²¹ ist wie Berlin oder München. Mit diesem Paris haben sich die zahlreichen deutschen Schriftsteller, die dorthin reisten, ebensowenig befaßt – mit einer Ausnahme: Rilke. Sie kamen nicht mehr als siegreiche Offiziere wie noch 1870/71 Detlev von Liliencron, sondern voller Hoffnung, in der Berührung mit der Literatur und Kunst des

¹⁷ Vgl. Duthie, *L'influence du symbolisme français* (wie Anm. 1), S. 36; Boehringer, *Mein Bild von Stefan George* (wie Anm. 4), S. 209.

¹⁸ Vgl. Albert Mockel, *Quelques souvenirs sur S. George*. In: *Revue de l'Allemagne* 1928, Nr. 13/14, S. 385–396, hier S. 386f.

¹⁹ GSW VI/VII, S. 18

²⁰ Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M. 1961, S. 185–200.

²¹ Stefan George an Sabine Lepsius, Mai 1902. In: Sabine Lepsius, *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft. Mit zwölf Bildnissen, einem Gedicht und dreizehn Briefen in Faksimile als Beilage*. Berlin 1935 (6. Brief).

Nachbarlandes neue Inspirationsquellen zu finden. Max Dauthendey lebte ebenso wie Rilke hier viele Jahre, Hofmannsthal kam im Frühjahr 1900, etwas früher Gustav Vollmöller, den es in späteren Jahren noch oft dorthin zog, Heinrich Mann, der 1893 zum ersten Mal Paris besuchte. Hingegen teilten die Naturalisten diese Vorliebe nicht: Richard Dehmel reiste erstmals 1908 nach Paris, Gerhart Hauptmann nur kurz 1893, um die französische Uraufführung von »Hanneles Himmelfahrt« mit vorzubereiten; und im Gegensatz zu seinem weit jüngeren Freund Hofmannsthal zeigt auch Arthur Schnitzler sich als Dichter von Paris nur wenig beeindruckt. Im April und Mai 1897 war er dort.²² Rilke hat sich, vom dritten Teil des »Stundenbuchs« über das »Buch der Bilder«, die »Neuen Gedichte« und den »Malte Laurids Brigge« bis zur fünften der »Duineser Elegien« kontinuierlich an Paris abgearbeitet:

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
 wo die Modistin, *Madame Lamort*,
 die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
 schlingt und windet und neue aus ihnen
 Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden,
 künstliche Früchte –, alle
 unwahr gefärbt, – für die billigen
 Winterhüte des Schicksals.²³

Ganz anders George. Während Berlin gelegentlich in seinen Gedichten berührt wird, spiegelt sich Paris, die Großstadt, die er doch in den ersten zehn Jahren seines Schaffens am besten kennengelernt hat, nur ganz punktuell im poetischen Werk. Und das ist um so bemerkenswerter, als sich keine europäische Hauptstadt um 1890 an Modernität mit der französischen Metropole messen kann. Erst im halben Jahrhundert zuvor hatte Baron Georges Eugène Haussmann als Präfekt von Paris das mittelalterliche Stadtbild beinahe gänzlich beseitigt,²⁴ hatte den großen äußeren Boulevard-Ring angelegt und die Sichtachsen auf den Arc de Triomphe geschaffen. Die großen Grünanlagen, der Jardin du Luxembourg, der Bois de Boulogne, erhielten ihr heutiges Aussehen. Es ent-

²² Vgl. BW Schnitzler, S. 135f. und 356. Für den Hinweis danke ich Katja Kaluga.

²³ Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Werkausgabe. Bd. 2. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1975, S. 704f.

²⁴ Vgl. dazu Benjamin, Illuminationen (wie Anm. 20), S. 197f.; eine faire Würdigung von Haussmann in Christian Beutler, Paris und Versailles. 2., rev. Aufl. Stuttgart 1979, S. 24–27.

standen Les Halles, die Markthallen zur Versorgung der zwei Millionen Einwohner, und die großen Kaufhauspassagen wie das Samaritaine. Es entstand das Paris, an dem Walter Benjamin seine Gedanken zum Fetisch Ware entwickelt.²⁵ In diesem Paris fanden zwischen 1855 und 1937 sechs Weltausstellungen statt. Gerade 1889, in Georges ersten Pariser Monaten, wurde wieder eine eröffnet, und der junge Deutsche scheint sie in Begleitung von Lenz besucht zu haben, ebenso wie den damals zwar noch nicht vollendeten, aber doch schon eingeweihten Eiffelturm und die Place de la Bastille mit der Juli-Säule zu Ehren der in der Juli-revolution 1830 umgekommenen Bürger von Paris.²⁶ George hat das wie eine Pflichtübung absolviert, die er seinem Lehrer schuldig zu sein glaubte. Seine Präferenzen lagen anderswo, etwa im Louvre, dessen Saal mit den frühen italienischen Malern er lieber mit Saint-Paul als mit Lenz aufsuchte, und zwar mehr als einmal.

III

Während das rechte Seineufer mit dem Hôtel de Ville und zahlreichen anderen Regierungsgebäuden, den Kaufhäusern, den Banken, den repräsentativen Bühnen, den großen Zeitungsverlagen und nicht zuletzt dem Münster Notre-Dame die Machtzentren beherbergte und das politische und ökonomische Leben bestimmte, war das linke Seineufer, die Rive Gauche, seit alters jener Teil der Stadt, den die Intellektuellen beherrschten. Zwar hatte er seit der Französischen Revolution seinen alten Mittelpunkt, die Sorbonne, verloren, sie erstand erst 1896 von neuem. Aber es mangelte nicht an zahlreichen hohen Schulen, und am Rande des Viertels residierte die Académie Française, die damals wie heute ihren Sitz im Collège des Quatre-Nations, gegenüber dem Louvre auf der linken Seineseite hatte. Von der Vorgängergeneration der Symbolisten, den Parnassiens, hatten 1890 schon zwei den Sprung unter die Unsterblichen geschafft: François Coppée 1884 und Leconte de Lisle 1886; 1894 folgte ihnen noch José Maria de Hérédia sowie 1896 der dem Parnass nahestehende Anatole France.

²⁵ Vgl. Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente. Frankfurt a.M. 1969, S. 58–60.

²⁶ So berichtet Saint-Paul in der Revue d'Allemagne 1928, Nr. 13/14, S. 398.

Hingegen bewegten sich die Symbolisten, Georges frühe Pariser Bekannte, in den informellen Gruppen, die sich auf der Rive Gauche gebildet hatten. Man traf sich in den zahlreichen Cafés und Bierhäusern des Viertels, ein überwiegend junges Publikum, in dem sich Studenten der verschiedenen Hochschulen mit Leuten mischten, die niemals eine Hochschule von innen gesehen hatten, eine intellektuelle Bohème, die ihre eigenen Idole verehrte, vor allem den unter ihnen beinahe wie ein Clochard lebenden Paul Verlaine. Es verwundert nicht, daß der große Lyriker von der Académie abgelehnt wurde, als er sich 1893 um den Sitz des verstorbenen Hippolyte Taine bewarb, aber daß er nicht eine einzige Stimme erhielt, ist doch bezeichnend: Klarer hätte der Graben zwischen der Szene auf der Rive Gauche und dem kulturellen Establishment nicht markiert werden können. Anatole France zeigt sich 1886 erstaunt, daß Jean Moréas für sein »Manifest des Symbolismus« als Publikationsforum den »Figaro« gewählt hatte, ein bürgerliches Blatt von der Rive Droite, dem der Ruf anhaftete, monarchistisch und ultramontan ausgerichtet zu sein: »Un journal, qui reçoit d'ordinaire les manifestes des princes.«²⁷

Der Journalist und Editor der symbolistischen Zeitschrift »L'Ermitage« Henri Mazel hat im Alter lebhaft und nicht ohne Ironie eine der Veranstaltungen beschrieben, zu denen sich die junge Szene traf, eine Dichterlesung, wie sie der Herausgeber der Zeitschrift »La Plume« regelmäßig veranstaltete; da Mazel und Léon Deschamps Konkurrenten waren, wird man einige Abstriche machen müssen, vor allem dürfte das Bild Deschamps', eines der einflussreichsten Kulturmanager jener Jahre, ziemlich verzeichnet sein.

À son appel, tous les poètes chevelus du quartier latin, se rendraient deux fois par mois, le samedi, dans les sous-sols du café du Soleil d'Or, place Saint-Michel [...]. Ces sous-sols étaient alors terriblement encombrés, et plus terriblement encore enfumés. La première fois que je m'y hasardai, je faillis tomber à la renverse; on aurait dit une descente dans un four à chaux; à peine si, en toussant et en pleurant, on pouvait apercevoir, au fond de la sale,

²⁷ In: Le Temps vom 26. September 1886; wieder in Léon Vanier (Hg.), Les premiers ans du Symbolisme. Paris 1889. Nach dem elektronischen Text im Internet, hier S. 12 [www.bmli.sieux.com/curiosa/smbol01.htm; Stand: 31.10.2012]. »Eine Zeitung, die gewöhnlich öffentliche Erklärungen von Fürsten abdruckt«. – Vgl. hierzu auch Wolfgang Langes Rezension von Jörg-Ulrich Fechners Buch »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10). In: George-Jahrbuch 3/2000-01, S. 206.

le digne Léon Deschamps à sa petite table présidentielle annonçant de sa voix zézayante que »notre cer camarade« le poète X. allait dire des vers.

La foule était énorme, joyeuse et juvénile. Aucune gloire compassée de la Rive Droite, mais d'innombrables futures grands hommes de la Rive Gauche, poètes, étudiants, rapins, anarchistes, sans oublier les amis personnels de Léon Deschamps ni les compagnes non moins personnelles de tous ces messieurs, qui vivaient joyeusement dans la fumée épaisse comme si, en un existence antérieure, elles eussent été jambons de Mayence ou saucisses de Francfort. Peu à peu, ces réunions souterraines et fumigènes, tout en gardant leur caractère bon enfant, prirent, de par la qualité des récitants et des écoutants, un meilleur cachet littéraire. À côté des chansons et des monologues, qui d'ailleurs ne tombèrent jamais dans la vulgarité des café-concerts boulevardiers, on put entendre de nobles poèmes dits par leurs auteurs; Tailhade et Moréas ne dédaignèrent pas d'y clamer des vers heroïques, et la silhouette faunesque de Verlaine se laissa deviner derrière les nuages de fumée épaisse.²⁸

Anfangs hatten die Lesungen im Café de Fleurus, jenseits des Jardin du Luxembourg und unmittelbar an ihn angrenzend, stattgefunden; der unerwartete Zuspruch veranlaßte dann Deschamps, sein Stammcafé zu verlassen und eine Lokalität zu wählen, in der zuvor Émile Goudeau die lebensreformerische Gruppe der Hydropathen um sich versammelt hatte. Die Lesungen im Soleil d'Or hielten sich über den Tod Léon Des-

²⁸ Henri Mazel, *Aux beaux temps du Symbolisme 1890–1895*. Paris/Brüssel [1943], S. 17f. »Auf seinen Aufruf hin begaben sich sämtliche langhaarigen Dichter des Quartier latin zweimal im Monat, am Samstag, in die Keller des Cafés Soleil d'Or an der Place Saint-Michel [...]. Diese Keller waren dann schrecklich überfüllt und noch schrecklicher verraucht. Als ich mich zum ersten Mal dorthin verirrte, wäre ich beinahe auf den Rücken gefallen; man könnte sagen: ein Abstieg in einen heißen Ofen; kaum daß man vor Husten und Weinen in der Tiefe des Saals den würdigen Léon Deschamps bemerken konnte, der an seinem kleinen Präsidententisch mit seiner lispelnden Stimme ankündigte, daß nun »notre cer camarade«, der Dichter X. Verse vortragen würde. – Die Menge war riesig, heiter und jugendlich. Keine steifleinene Berühmtheit der Rive droite, aber unzählige künftige große Leute der Rive gauche, Dichter, Studenten, Sudler, Anarchisten, nicht zu vergessen die persönlichen Freunde von Léon Deschamps noch die nicht weniger engen Freundinnen all dieser Herren, die munter in dem dichten Rauch lebten, als wenn sie in einer früheren Existenz Mainzer Schinken oder Frankfurter Würstchen gewesen wären. Allmählich gewannen diese unterirdischen und rauchgezeugten Versammlungen, ohne ihren gutmütigen Charakter abzulegen, durch die Qualität der Rezitierenden und der Zuhörenden eine bessere literarische Prägung. Neben Chansons und Monologen, die jedoch nie in die Vulgarität der Tingeltangel des Boulevards abglitten, konnte man gute Gedichte hören, vorgetragen von ihren Autoren; Tailhade und Moréas waren sich nicht zu schade, hier heroische Verse zu rezitieren, und hinter den Wolken von dichten Rauchschwaden konnte man die faunische Silhouette von Verlaine erahnen.« – Norton, *Secret Germany* (wie Anm. 7), S. 46, schreibt, George habe »several of these occasions« im Soleil d'Or wahrgenommen, was wahrscheinlich, wenn auch nicht dokumentiert ist.

champs' und über die Jahrhundertwende hinaus, sie überlebten die symbolistische Phase, so daß noch Guillaume Apollinaire von 1903 an hier Bekanntschaft mit vielen Schriftstellern schloß.

Während die Lesungen für jedermann zugänglich waren, mußte eine zweite, nicht weniger erfolgreiche Initiative Deschamps' wählerischer verfahren: die Bankette, die zumeist im Café Voltaire, nahe am Odéon-Theater stattfanden.²⁹ Sie waren auf jeweils etwa 40 Teilnehmer berechnet, wurden zu Ehren eines lebenden Künstlers oder eines soeben erschienenen bedeutenden Werkes veranstaltet und standen unter der wechselnden Präsidentschaft angesehener Schriftsteller. Deschamps richtete sie drei- bis viermal im Jahr aus: für Paul Gauguin im März 1891, für Paul Verlaine im April 1893, für Puvis de Chavannes im Februar 1895, für Stéphane Mallarmé im Februar 1897, um nur die bekannteren Namen zu nennen. Legendär wurde das Bankett zu Ehren von Jean Moréas am 2. Februar 1891. Soeben war die Gedichtsammlung »Le Pèlerin passionné« erschienen. Dieses Bankett fand ausnahmsweise nicht im Café Voltaire, sondern im Hôtel des Sociétés Savantes in der Rue Danton statt, wenige Schritte vom Café Voltaire entfernt. Francis Vielé-Griffin hat davon in den »Entretiens politiques et littéraires« berichtet,³⁰ Henri Mazel in seinem Erinnerungsbuch,³¹ und der »Mercure de France« gibt in seinem März-Heft 1891 eine genaue Beschreibung des Ablaufs und listet die Teilnehmer sämtlich namentlich auf. Verfaßt hat sie der Lyriker Raoul Gineste (1849–1914). Den Vorsitz hatte Mallarmé inne, er brachte auch den ersten Toast aus:

À Jean Moréas, qui, le premier, a fait d'un repas la conséquence d'un livre de vers, et uni, pour fêter le *Pèlerin passionné*, toute une jeunesse aurorale à quelques ancêtres. Ce toast, au nom du cher absent Verlaine, des Arts camarades et de plusieurs de la Presse, au mien, de grand cœur.³²

Unter den etwa 80 Teilnehmern sind beinahe alle vertreten, die in Stefan Georges Werk ein Echo gefunden haben, von Mallarmé bis zu Albert Saint-Paul, aber auch der noch ganz junge und unbekannte André

²⁹ Eine Einladung zu einem Bankett im Stefan George Archiv. Vgl. Sohnle, Stefan George und der Symbolismus (wie Anm. 5), S. 95. Es handelt sich um das neunte, dessen Präsidium Francis Maynard, der Direktor des »Figaro«, innehatte und das am 11. Mai 1893 stattfand.

³⁰ Entretiens politiques et littéraires, Nr.11 vom Februar 1891.

³¹ Mazel, Aux beaux temps du Symbolisme (wie Anm. 28), S. 60f.

³² Mercure de France vom März 1891, in der Rubrik »Echos divers et communications«.

Gide und die bildenden Künstler Gauguin, Redon, Rops, Seurat und Signac. Ausdrücklich entschuldigt hatten sich unter anderen Théodore de Banville, der wenige Wochen später verstarb, und de Hérédia. Achille Delaroche brachte einen Toast auf die symbolistische Poesie und im speziellen auf Mallarmé aus (»longs applaudissements«), frenetischen Beifall erhält ein Trinkspruch auf den ebenfalls anwesenden Octave Mirbeau. In Mallarmés Toast spiegelt sich die Absicht, die Léon Deschamps mit der Etablierung der Bankette – außer natürlich, daß sie zum höheren Ruhm von »La Plume« beitragen sollten – im Sinn hatte: ältere, bereits anerkannte Autoren mit jüngeren zusammenzubringen. Das gelang vollkommen. Gide lernte an diesem Abend Vielé-Griffin und Henri de Régnier kennen, mit beiden wird ihn eine langjährige Freundschaft verbinden.³³

Intimer noch waren die Treffen der einzelnen Gruppen zu festen Terminen in den Cafés. So traf sich im Voltaire jeden Montagabend ein engerer Freundeskreis der Symbolisten. Nach dem Feuilleton von Ernest Raynaud im »Mercure de France«³⁴ versammelten sich hier Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Jean Moréas und Albert Saint-Paul, auch Stuart Merrill gehörte zu diesem Kreis, ebenso Achille Delaroche. Das Wort führte in der Regel Moréas, aber auch der einflußreiche Theoretiker des Symbolismus, Charles Morice, nahm an den Treffen teil. Die Rue de l'Abbé-de-l'Épée erreicht man von hier in zehn Gehminuten.

Seltener fanden Treffen in Privatwohnungen statt. Émile Zola empfing die ihm befreundeten Anhänger des Naturalismus in seinem Haus in Medan bei Paris, Paul Verlaine seine Freunde zeitweilig in seinem Hotelzimmer in der Rue Royer-Collard. In seinen letzten Lebensjahren wechselte er in dem Dreieck zwischen der Rue Vaugirard, der Rue Saint-Jacques und der Rue Descartes von einer ärmlichen Wohnung in die nächste,³⁵ häufig zusammen mit der Prostituierten Eugénie Krantz, die ihn einerseits betreute, andererseits das Ihre zu seiner finanziellen Misere beitrug. Teils wegen wirklicher Erkrankung, teils aber auch aus materieller Not verbrachte er viele Monate des Jahres in Hospitälern und

³³ Vgl. Henry de Paysac (Hg.), André Gide. Correspondance avec Francis Vielé-Griffin 1891–1931. Lyon 1986, S. IXf.

³⁴ Mercure de France vom März 1891, S. 139.

³⁵ Zwei der Wohnungen beschreibt Harry Graf Kessler, der 1895 Verlaine in der Rue Saint-Victor und in der Rue Descartes besuchte. Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Bd. 2: 1882–1897. Hg. von Günter Riederer u.a. Stuttgart 2004, S. 373f. und S. 413.

Asylen – ein Gegenbild zur bescheidenen, aber gesicherten Stabilität, in der das Leben seines Freundes Mallarmé verlief. Ein Foto in Georges Nachlaß zeigt Verlaine im Café François I^{er}, einem der von ihm bevorzugten Plätze am Boulevard Saint-Michel.

Dem Freund Saint-Paul und vielleicht auch Albert Mockel verdankt George, daß er zum intimsten Kreis Zutritt erlangte, der Runde, die sich zu den »mardi«, den Dienstagabenden, in der Wohnung von Mallarmé traf.³⁶ Es gab diese Abende seit 1880, und zwar ziemlich weit abgelegen vom Quartier Latin, in der Rue de Rome Nr. 87. Stets willkommen war Paul Verlaine, zu den regelmäßigen Teilnehmern zählten Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin und Stuart Merrill, etwas später kamen André Gide und Paul Valéry hinzu. Gern gesehen waren Gäste von auswärts wie Maurice Maeterlinck und Émile Verhaeren, auch Georges Freund Waclaw Rolicz-Lieder, der seit 1889 für einige Jahre in Paris lebte. Die schlichte und ungezwungene Gastlichkeit, die hier herrschte, hat George beeindruckt, und er hat sie sich später selbst zueigen gemacht. Außer Mallarmé sprach kaum jemand, man trank Tee und bediente sich vom Tabak, der in einem Gefäß von der Deckenlampe hing. Themen waren ausschließlich Fragen der Kunst, deren Diskussion sich auf dem langen Heimweg zu Fuß von den Batignolles zum Quartier Latin fortsetzte.

Das Leben der Dichter in Paris, an das George so schnell Anschluß fand, schlug sich nicht nur in gedruckten Werken, sondern auch in geselligen Lebensformen nieder, die sich bis ins Private erstreckten. Im September 1892 reist George nach Bellay (Ain), um an der Hochzeit des Freundes Albert Saint-Paul teilzunehmen. Schon im August 1889 hatte er gemeinsam mit vielen anderen Philippe-Auguste Villiers de l'Isle-Adam zu Grabe getragen. Als Verlaine am 8. Januar 1896 verstarb, war George nicht in Paris. Rolicz-Lieder benachrichtigte ihn, und er ehrte den großen Lyriker mit den zwei Gedichten »Erinnerung an Paul Verlaine« aus der Feder des befreundeten Polen, die das März-Heft 1896 der »Blätter für die Kunst« eröffnen. In Paris folgten Tausende am 10. Januar dem Trauerzug quer durch die Stadt vom Quartier Latin zum Cimetière des Batignolles. Wie bei Villiers de l'Isle-Adam führte auch in diesem Fall

³⁶ In der George-Literatur gehen Boehringer, *Mein Bild von Stefan George* (wie Anm. 4), S. 31, und Mockel, *Quelques souvenirs sur S. George* (wie Anm. 18), S. 389, auf den Charakter dieser Abende ein.

Mallarmé den Zug an, in der Februar-Nummer von »La Plume« wurde der Text seiner Ansprache gedruckt.

IV

Zwischen dem ersten Besuch 1889 und dem letzten 1908 hielt sich George zumindest neun-, vielleicht zehnmal in Paris auf, am längsten 1889 und 1892.³⁷ Obwohl er noch keine Zeile veröffentlicht hatte, öffnete ihm Saint-Paul nicht nur Zugang zu den verschiedenen Treffpunkten der literarischen Bohème, sondern auch zu wesentlichen Medien der Szene und deren führenden Köpfen. Folgt man den Spuren, die diese Medien in den »Blättern für die Kunst« hinterlassen haben, so sind in erster Linie die Zeitschriften »La Plume«, »L'Ermitage« und der »Mercure de France« zu nennen. Alle drei waren junge Gründungen und unter den Multiplikatoren der symbolistischen Generation zwischen 1885 und 1900 die wichtigsten.³⁸ »La Plume«, »unsere geehrte schwester«, wie sie im ersten Heft der »Blätter« genannt wird,³⁹ war dem Ursprung nach ein charakteristisches Produkt der Szene.⁴⁰ Ihr Gründer, Léon Deschamps, war damals 26 Jahre alt, ein junger Mann aus dem Poitou, den die Hoffnung auf schriftstellerischen Erfolg nach Paris getrieben hatte. Studiert hatte er nicht, vielmehr sich mit untergeordneten Positionen im Buchhandel durchgeschlagen. Hinter seiner Gründung stand denn auch weder ein potenter Verlag noch eine offizielle Institution noch eine politische Partei, sondern ein kleiner Kreis persönlicher Freunde von Deschamps, junge Enthusiasten, die ihr Ersparnis zusammenlegten. Am 15. April 1889 erschien die erste Nummer, acht zweispaltig bedruckte Seiten in einem einfachen gelben Umschlag. Anfangs schränkte man sich nicht auf die Literatur ein, sondern lehnte sich auch stark an Lebensreformer wie die Hydropathen und andere Naturapostel an. Aber schon bald traten die Künste ganz in den Vordergrund, neben der Literatur auch die bildende

³⁷ Die Angaben folgen dem Werk von Hans-Jürgen Seeckamp/Raymond C. Ockenden/Marita Keilson, Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam 1972.

³⁸ Hierzu Duthie, *L'influence du symbolisme français* (wie Anm. 1), S. 301–308; Karlauf, Stefan George (wie Anm. 6), S. 89–93.

³⁹ Blätter für die Kunst 1/1892, S. 32.

⁴⁰ Vgl. zu La Plume: Jean-Michel Nectoux (Hg.), *La Plume 1889–1899. Une revue »Pour l'art«*. Paris 2007 (Ausstellungskatalog).

Kunst und die Musik, ohne daß man sich auf eine Richtung festlegte. Es gab Sonderhefte zu einzelnen Persönlichkeiten und Schulen, der Umfang wuchs an, Illustrationen lockerten den Satzspiegel auf. Der rasche Erfolg führte dazu, daß bereits nach zwei Jahren, im Sommer 1891, die Junggesellenbude Deschamps' am Boulevard Arago nicht mehr ausreichte und man in größere Räume in der Rue Bonaparte umsiedeln mußte. Um die nun angesehene Zeitschrift und die weiteren Aktivitäten von Deschamps wirtschaftlich abzusichern, wurde im Januar 1892 die »Société Anonyme *La Plume*« gegründet, die mit 400 Anteilseignern ein Grundkapital von 40 000 Francs zusammenbrachte.⁴¹ »La Plume« konnte inzwischen auf einen Kreis angesehener Autoren verweisen: Jules Laforgue, Léon Bloy, Jean Moréas, Stuart Merrill und andere. Eine Sondernummer im Februar 1896 bringt Gedichte aus dem Nachlaß von Verlaine, Mallarmés Ansprache bei der Trauerfeier und seine Antwort auf eine Rundfrage zur Bedeutung der Poesie des Verstorbenen.⁴² Mallarmés erster Beitrag für »La Plume« war bereits 1893 erschienen, das Sonett »Salut«,⁴³ mit dem er das von ihm präsiidierte 7. Bankett der Zeitschrift im Januar 1893 eröffnet hatte. Am 15. Januar 1895 wurde eine Sondernummer Puvis de Chavannes gewidmet, in der Mallarmés Sonett »Hommage« den Maler feiert.⁴⁴ Dasselbe Heft verweist auf einen weiteren Dienst, den der Dichter Léon Deschamps leistete. Auf dessen Initiative hin hatte sich schon 1892 ein Komitee »Le Tombeau de Charles Baudelaire« gebildet, das das Ziel verfolgte, die Mittel für ein Denkmal zusammenzubringen. Beauftragen wollte man damit Auguste Rodin. Nach dem Tod von Lecomte de Lisle hatte Mallarmé den Vorsitz übernommen, und es waren in dem Ausschuß neben zahlreichen französischen Dichtern auch ausländische vertreten: Maeterlinck, Verhaeren, Swinburne. Damals, 1892, war Georges Ansehen in der Szene schon so groß, daß er als einziger Deutscher um seinen Beitritt gebeten wurde. Mit einem für seine Verhältnisse nahezu begeisterten Brief an Deschamps nahm er an.⁴⁵ Geplant

⁴¹ Vgl. ebd., S. 12.

⁴² Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry. [Paris] 1970, S. 510f. (mit Kommentar S. 1585f.) und 873 (mit Kommentar S. 1639).

⁴³ Ebd., S. 27 (mit Kommentar S. 1406f.). Das Gedicht erschien am 15. Februar 1893 in »La Plume«.

⁴⁴ Ebd., S. 72 (mit Kommentar S. 1497).

⁴⁵ Abgedruckt in *La Plume* vom 15. August 1892 (4. Jg., Nr. 80); wieder in Georg Peter Landmann, Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie. Mit der Hilfe von Gunhild Günther erg. und nachgeführte 2. Aufl. Hamburg 1976, S. 15, Nr. 10.

war ein Band mit poetischen Beiträgen der Kommissionsmitglieder und weiterer Dichter, dessen Erlös dem geplanten Zweck dienen sollte. Bevor das Buch 1896 tatsächlich erschien, druckte »La Plume« im Januar 1895 Mallarmés Sonett »Le Tombeau de Charles Baudelaire«, ⁴⁶ seinen Beitrag zum inzwischen schon weit fortgeschrittenen Sammelband.

Er erschien 1896⁴⁷ und brachte von George die zwei Baudelaire-Übertragungen »Der Duft« und »Das Bild«. ⁴⁸ Verleger war wiederum Léon Deschamps, der schon 1890 für Autoren seiner Zeitschrift die »Bibliothèque Artistique et Littéraire« gegründet hatte. Die Erträge dieser bibliophilen Buchreihe wurden vollständig an die oftmals sehr bedürftigen Autoren ausgeschüttet. Verlaine verhalf dem angehenden Verleger zu einem guten Start: Sein erstes Buch waren dessen »Dédicaces«. ⁴⁹

»La Plume« brachte 1892 einen Hinweis auf das soeben erschienene erste Heft der »Blätter für die Kunst« und im Folgejahr zwei Beiträge von Georges treuem Adlatus Carl August Klein. ⁵⁰ Zehn Jahre später sollte noch eine weitere Initiative von Deschamps bei George Früchte tragen. Als in der ersten Hälfte des Jahres 1903 zwischen George und Hofmannsthal über eine Auswahl Hofmannsthalscher Gedichte im »Verlag der Blätter für die Kunst« verhandelt wurde, schrieb der Dichter aus Bingen am 16. Juni 1903: »Ich gedenke die von Grasset entworfene Schrift zu verwenden die bei uns noch ziemlich unbekannt ist und sich vorzüglich eignen wird.« ⁵¹ Im Oktober desselben Jahres kam der Band dann mit dieser Schrift heraus. Eugène Grasset gehörte zu den von Deschamps besonders geförderten Künstlern. 1894 hatte der Herausgeber von »La Plume« damit begonnen, in seinen Räumen in der Rue Bonaparte regelmäßig Kunstausstellungen unter dem Namen »Salon des Cent« zu veranstalten. ⁵² Hier wurden Künstler wie Maurice Denis, Henri de Toulouse-Lautrec und die Vertreter des Art Nouveau Alfons Mucha und

⁴⁶ Mallarmé, *Œuvres* (wie Anm. 42), S. 70 (mit Kommentar S. 1494f.).

⁴⁷ *Le Tombeau de Charles Baudelaire*. Hg. von Alexandre Ouroussoff unter Mitwirkung von Stéphane Mallarmé. Paris 1896.

⁴⁸ GSW XIII/XIV, S. 51 und 53.

⁴⁹ Paul Verlaine, *Dédicaces*. Paris 1890.

⁵⁰ Landmann, Stefan George und sein Kreis (wie Anm. 45), S. 17, Nr. 17 und 21, Nr. 31 und 32. Die letzteren Nummern vollständig bei Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 73–76.

⁵¹ BW George (1953), S. 193 (Brief von George an Hofmannsthal, 16. Juni 1903).

⁵² Vgl. Nectoux, *La Plume* (wie Anm. 40), S. 30–36.

Eugène Grasset präsentiert. Zur Zeit der Grasset gewidmeten Ausstellung 1894 war George in Paris, aber auch wenn er die Ausstellung nicht gesehen haben sollte, Grasset ist ihm mit Sicherheit im Umkreis von »La Plume« als Illustrator und Buch- und Plakatgestalter mehr als einmal begegnet.⁵³ 1897 und 1898 organisierte »La Plume« drei Wettbewerbe unter Zeichnern und Graphikern, in der Jury saßen Mucha und Grasset neben Deschamps. Als dieses Organisations- und Werbegenie der symbolistischen Generation am 28. Dezember 1899 verstarb, ging mit ihm die anregende Kraft von »La Plume« dahin. Die Zeitschrift existierte noch bis 1913, aber die Ausstellungen und Bankette nahmen sogleich ein Ende, ebenso versiegte eine der wichtigsten Einnahmequellen des Unternehmens, der Verkauf von künstlerisch hochwertigen Plakaten.

Eine weitere von den damals aus dem Boden schießenden, zumeist recht kurzlebigen Zeitschriften der Rive Gauche, zu der George intensive Beziehungen pflegte, war die »Ermitage«. In ihr verbanden sich poetologische und kritische Intentionen mit politischen, denn eine der Säulen des Blattes war der Franko-Amerikaner Stuart Merrill. Wegen seiner sozialistischen und anarchistischen Neigungen hatte ihn sein Vater enterbt, aber dank der Zuwendungen seiner Mutter blieb er einer der wenigen Wohlhabenden unter den Bohémiens des Quartier Latin, was ihm stets eine ansehnliche Entourage sicherte. Die Zeitschrift erschien monatlich von April 1890 bis Mitte 1906, ihr erster Direktor war Henri Mazel. Mazel, wie Deschamps 1864 geboren, hat in seinem Erinnerungsbuch die Entstehung und die ersten sechs Jahre, in denen er selbst die Leitung innehatte, in lebhaften Farben beschrieben.⁵⁴ Wie seine Urteile über Mallarmé und mehr noch über Rimbaud verraten, war sein eigenes Verständnis für Lyrik begrenzt, und auch was Verlaine betrifft, kommt er über Anekdotisches kaum hinaus.⁵⁵ Aber er verstand es, kundige Mitarbeiter zu gewinnen, offenbar beraten von Georges Freund Saint-Paul. Sicher im Einverständnis mit seinem Schriftleiter Merrill, der weiter links stand als sein Direktor, richtete die Zeitschrift an zahlreiche Künstler, darunter auch Stefan George, im Jahr 1893 die Frage:

⁵³ Zu Eugène Grasset als Buch- und Schriftgestalter vgl. Lexikon des gesamten Buchwesens. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 1991, Bd. 3, S. 242.

⁵⁴ Vgl. Mazel, *Aux beaux temps du Symbolisme* (wie Anm. 28), S. 7–13.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 46–49, 41–44 und 35–41.

Quelle est la meilleure condition du Bien social, une organisation spontanée et libre, ou bien une organisation disciplinée et méthodique? Vers laquelle de ces conceptions doivent aller les préférences de l'artiste?

George antwortete kurz und bündig: »Mon cher Mazel. On décidera votre question selon âge, fortune, domicile, ce qui change. Pour l'artiste elle est secondaire«.⁵⁶ Das klingt anders als fünf Jahre zuvor im Brief vom Januar 1889 an den Freund Artur Stahl, in dem George sich als »Socialist, Communard, Atheist« bezeichnet.⁵⁷ Schon im ersten Heft der »Blätter für die Kunst« im Oktober 1892 heißt es im Editorial: unsere Veröffentlichung

kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein anderes gebiet gehören als das der dichtung.⁵⁸

Es war daher kaum eine andere Antwort zu erwarten.

In der ersten Nummer der »Ermitage« hatte Mazel in einem programmatischen Artikel die Tendenzen der Epoche in sozialer, religiöser, philosophischer, literarischer und künstlerischer Hinsicht skizziert und dabei schon angedeutet, daß man für alle diese Gebiete offen sei,⁵⁹ und so ist denn auch »L'Ermitage« mehr eine allgemeine Kulturzeitschrift, die sich *auch* der Literatur widmet, als wie die »Blätter für die Kunst« eine reine Literaturzeitschrift geworden. Es finden sich hier Artikel über die Lage von Arbeiterinnen, über Philo- und Antisemitismus, über Malerei und Skulptur, über das Theater, und es gibt feststehende Rubriken, die die verschiedenen Bereiche kritisch beleuchten. Von den Dichtern sind außer Paul Verlaine Vielé-Griffin, de Rénier und Moréas von Anfang an vertreten, Stuart Merrill als ständiger Mitarbeiter ebenfalls.

Es war Albert Saint-Paul, der in »L'Ermitage« erstmals Stefan George einführt, und zwar mit der Übertragung der Gedichte »Verwandlungen«

⁵⁶ L'Ermitage 4/1893, H. 7 (Juli), abgedruckt bei Landmann, Stefan George und sein Kreis (wie Anm. 45), S. 22, Nr. 36. »Welche Voraussetzung ist besser für die soziale Wohlfahrt, eine spontane und freie Organisation oder eine disziplinierte und methodisch vorgehende? Welches der beiden Konzepte sollte der Künstler bevorzugen?« – »Mein lieber Mazel. Ihre Frage wird man nach Alter, Vermögen, Wohnsitz entscheiden, und die wechseln. Für den Künstler ist sie sekundär.«

⁵⁷ Boehringer, Mein Bild von Stefan George (wie Anm. 4), S. 30.

⁵⁸ Blätter für die Kunst (wie Anm. 39), S. 10.

⁵⁹ Abgedruckt bei Mazel, Aux beaux temps du Symbolisme (wie Anm. 28), S. 10–13.

und »Strand« aus den im Herbst 1890 erschienenen »Hymnen«. Vorausgeschickt ist eine knappe Einführung des Übersetzers, die Georges Positionierung umreißt: Baudelaire, Mallarmé und Verlaine als seine Ahnen, die Symbolisten als ihm nahestehend, die Naturalisten als seine Gegner. Saint-Paul teilt bereits mit, daß George an einer Übertragung Baudelaires arbeite.⁶⁰ Auf diese erste Würdigung Georges folgen acht weitere, die substantiellen unter ihnen von Saint-Paul, Stuart Merrill, Adolphe Retté und Carl August Klein.⁶¹ Die letzte George betreffende Notiz, vermutlich von Saint-Paul, gilt vornehmlich Georg Fuchs, dem Redakteur der »Allgemeinen Kunstchronik«, der wenige Monate zuvor George und die »Blätter« vorgestellt hatte.⁶² George kannte alle erwähnten Mitarbeiter der Zeitschrift persönlich, und bis auf Retté war er mit ihnen befreundet. Merrill hat ihn auch in Bingen besucht. Der Kreis um dieses Periodikum steht dem Deutschen so nahe, daß Merrill ihn zu Recht mehrfach als »notre ami« bezeichnen darf. Als Mazel Ende 1895 ausscheidet, erlischt auch Georges Beziehung zu dem symbolistischen Blatt.

Die dritte Zeitschrift, die George im Kreis der Pariser Symbolisten im Gespräch hält, ist der »Mercure de France«. Ein Vierteljahr vor »L'Ermitage«, im Januar 1890, von Alfred Vallette gegründet, stand er auf einer finanziell solideren Basis als »L'Ermitage« und hielt sich bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus. Einer seiner wichtigsten Finanziers in den Anfangsjahren war der Dramatiker Jules Renard, der zwar nicht selbst aus reichem Hause stammte, aber dank des Vermögens seiner Frau zu Wohlstand kam. Aus der Hofmannsthal-Forschung ist er ja gut bekannt.⁶³ Ehe Henri Albert, ein guter Freund von Georges Intimfeind Dehmel,⁶⁴ für die Rezensionen deutschsprachiger Neuerscheinun-

⁶⁰ Vgl. Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 33f.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 33 passim. Zu ergänzen ist gegenüber Landmann, Stefan George und sein Kreis (wie Anm. 45), Fechner und der Stefan-George-Bibliographie 1976–1997 (Mit Nachträgen bis 1976. Auf der Grundlage der Bestände des Stefan George Archivs in der Württembergischen Landesbibliothek. Hg. von der Stefan George Stiftung. Tübingen 2000): L'Ermitage 2/1892, H. 9 (September), S. 124, unter der Rubrik »Petites Nouvelles« die Voranzeige der »Blätter für die Kunst«, wahrscheinlich von Stuart Merrill, »à laquelle collaborera notre ami M. Stefan George«. Sie wird sein »nettement idéaliste et combattrà les diverses écoles réalistes qui règnent actuellement en Allemagne.«

⁶² L'Ermitage 6/1895, H. 1 (Januar), S. 58; Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 127.

⁶³ Hofmannsthal übertrug Renards Drama »Fuchs« ins Deutsche. Vgl. SW XVII Dramen 15, S. 19–72 (mit Kommentar S. 438–485).

⁶⁴ Vgl. Catherine Kramer (Hg.), Eine deutsch-französische Brieffreundschaft. Richard Dehmel – Henri Albert. Briefwechsel 1893–1898. Herzberg 1998.

gen zuständig wird, ab Januar 1895, wird George durchaus wohlwollend besprochen, wenn auch nicht mit der Herzlichkeit wie in »L'Ermitage«. George kannte zwar Vallette und auch seine schriftstellernde Frau Rachilde persönlich, aber befreundet waren sie nicht näher, und auch das Verhältnis zu Pierre Quillard und Louis Dumur, welche die drei ersten Hefte der »Blätter« im »Mercure de France« besprachen, war nicht besonders eng. Schon bei der Rezension des ersten Heftes der »Blätter für die Kunst« in der November-Nummer 1892, die im ganzen zwar kurz, aber freundlich lautet, fiel Quillard auf, daß der Titel von Georges Zeitschrift sich eng an die »Écrits pour l'Art«, das Blatt von René Ghil, anlehnte. Ghil und Quillard waren Schulkameraden gewesen und hatten gemeinsam mit Stuart Merrill bei Mallarmé Unterricht gehabt. Quillard übergeht aber auch nicht den Unterschied zwischen beiden Zeitschriften, entgegen Ghils »préoccupations sociologiques« verbleibe George »dans la domaine de l'Art pur«.⁶⁵ Das zweite Heft der »Blätter« wird in der März-Nummer des »Mercure de France« von Louis Dumur, einem Welschschweizer, besprochen,⁶⁶ sicher zu Georges großer Befriedigung: Der Rezensent kommt zu einer durchweg positiven Beurteilung der Übertragungen Mallarmés, Verlaines, Moréas' und de Régniers: »Il faut féliciter le jeune poète idéaliste allemand d'avoir su rendre dans sa langue avec tant de charme et de bonheur les détails, à première vue presque intraduisibles, des originaux français.«⁶⁷ Zustimmend wird auch Kleins Bemühen konstatiert, Georges Abstand von den Symbolisten in Paris zu unterstreichen. Knapp zwei Jahre später wird im »Mercure de France« das Urteil über Georges Übertragungen, insbesondere derjenigen aus Verlaine, sehr anders lauten. Der neue Rezensent, Henri Albert, nennt sie im Januar 1895 »très littérales mais peu poétiques«.⁶⁸ Daß dies kein selbständiges Urteil ist, sondern von Richard Dehmel inspiriert, ergibt sich aus den zeitgleichen Zeugnissen. Dehmel nämlich arbeitete zur selben Zeit an Verlaine-Übertragungen, am 8. Januar 1893 schreibt er darüber an Albert:

⁶⁵ Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 49.

⁶⁶ Ebd., S. 68.

⁶⁷ »[...] dem jungen deutschen idealistischen Dichter ist zu gratulieren, daß er mit so viel Charme und Glück auf den ersten Blick unübersetzbare Details aus dem französischen Original in seiner Sprache wiederzugeben wußte.«

⁶⁸ Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 126.

Wenn man solche Lieder übertragen will, kann von Uebersetzung garnicht mehr die Rede sein; Man kann lediglich die Stimmung nachdichten [...]. Auf die Uebersetzung des einzelnen Ausdrucks ist dann gar nicht mehr zu rechnen.⁶⁹

Im Februar 1893 bringt dann der »Mercure de France«, ebenfalls aus der Feder von Henri Albert, die lobende Anzeige von zwei Verlaine-Übertragungen von Dehmel: »M. Dehmel y a appliqué avec une extrême habileté son subtil talent de lyrique qui excelle aux nuances et aux caressantes intonations du ›Lied‹.« George hat sich über diese Herausstreichung der Arbeiten Dehmels so sehr geärgert, daß er sich zu einer scharfen Intervention beim »Mercure de France« veranlaßt sah, in der er Dehmel jede Eignung und jede Berechtigung zu Verlaine-Übertragungen rundweg absprach.⁷⁰ Dehmel scheint wenig später selbst bemerkt zu haben, daß ihn die ›Nachdichtung von Stimmungen‹ allzu weit vom Ausgangstext entfernte, und hat beim Wiederabdruck von »Helle Nacht« in dem Gedichtband »Weib und Welt« den ursprünglichen Hinweis »Nach Paul Verlaine« weggelassen. Vor diesem Hintergrund nimmt sich Dumurs Rezension der Georgeschen Übertragungen wie eine indirekte Abbitte aus.

Den dritten Rezensenten, der sich mit Georges Frühwerk im »Mercure de France« befaßte, dürfte der Deutsche bei seinen Paris-Aufenthalten näher kennengelernt haben. Albert Saint-Paul erwähnt ihn in seiner Hommage für George 1928 als einen der Teilnehmer an den »mardi« bei Mallarmé. André-Ferdinand Hérolde weist in einer rühmenden Anzeige, die die »Hymnen«, die »Pilgerfahrten« und die Baudelaire-Übertragungen einschließt, auf Georges dritten Gedichtband »Algabal« hin, lobt dessen Aufbau als »voulu et logique« und betont die Varianz der metrischen Formen. Die Sprache der Gedichte nennt er »hardie et d'une belle harmonie« und gibt als Beleg eine komplette französische Prosa-Version des abschließenden Gedichts »Vogelschau«.⁷¹

Bis zur nächsten positiven Nennung mußte George jedoch knapp zwei Jahre warten. Dann aber, im April 1895, meldet sich eine gewichtige Stimme zu Wort: die Mallarmés. Er rühmt knapp, aber nachdrücklich Georges Baudelaire-Übertragungen als Beleg für den intellektuellen

⁶⁹ Kramer (Hg.), Eine deutsch-französische Brieffreundschaft (wie Anm. 64), S. 24.

⁷⁰ Abgedruckt bei Sohnle, Stefan George und der Symbolismus (wie Anm. 5), S. 94f.

⁷¹ Abgedruckt bei Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 79.

Austausch zwischen Frankreich und Deutschland, dem auf französischer Seite die Verehrung für Richard Wagner korrespondiere.⁷² Inzwischen hatte sich auch Henri Alberts Haltung gegenüber George verändert. Die Freundschaft mit Dehmel geht wie ihre Korrespondenz 1896 zu Ende, und Henri Alberts Sicht auf Stefan George steht nun im Zeichen Friedrich Nietzsches. Der französische Kritiker und Nietzsche-Übersetzer trennt George vom Kreis um die »Blätter für die Kunst« und würdigt ihn als künstlerisches Individuum. Das kündigt sich in der kritischen Anzeige von Wolfskehl's »Ulais« vom September 1897 an⁷³ und findet sich völlig ausgeprägt in der ausführlichen Rezension des »Jahrs der Seele« vom September 1898:⁷⁴ Das überschwengliche Lob seiner »Schule« beginne dem Dichter George zu schaden. Ein knappes Drittel seines Textes opfert Albert einem Durchgang durch die deutschen Theorien des Schönen von Alexander Gottlieb Baumgarten bis zu Herbart, um dann zu dem Schluß zu kommen: »Malheureusement, ce petit jeu de société n'a guère de résultats pratiques et on n'arrivera jamais à déduire une œuvre d'une théorie d'art.«⁷⁵ Während der Rezensent den Zyklus »Traurige Tänze« außerordentlich positiv einschätzt, als »des *lieds* doux et desenchantés où le poète chante la mélancolie des choses mortes, l'amertume des méditations solitaires dans la pénombre des foyers abandonnés«,⁷⁶ lehnt er die Sprache der »Widmungen« als zu komplex ab und stellt sie kritisch neben die so vertrackten wie berühmt-berüchtigten Verse aus Klopstocks »Der Zürchersee«: »Haller's Doris, die sang, selber des Liedes werth, / Hirzels Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt«, eine Parallele, die George bei umgekehrter Wertung vielleicht sogar willkommen gewesen wäre. Ganz richtig versteht der Kritiker Georges Intention bei dem von Mallarmé übernommenen Verzicht auf Interpunktionszeichen »pour en faire un tout musical«, was aber, ebenso wie die Kleinschrei-

⁷² Vgl. ebd., S. 143. Mallarmés Bemerkung ist durch eine Umfrage veranlaßt. Vgl. dazu Andreas Schockenhoff, Henri Albert und das Deutschlandbild des »Mercure de France« 1890–1905. Frankfurt a.M./Bern/New York 1986, S. 167–188.

⁷³ Vgl. Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 308.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 346ff.

⁷⁵ Ebd., S. 346. »Unglücklicherweise hat dieses Gesellschaftsspiel kaum praktische Ergebnisse, und niemals wird man dahin kommen, ein Kunstwerk aus einer Kunsttheorie abzuleiten.«

⁷⁶ Ebd. »[...] süße und bezaubernde Lieder, in denen der Dichter die Schwermut der unbelebten Dinge und die Bitterkeit einsamer Grübeleien im Halbschatten verlassener Plätze besingt.«

bung der Substantive, zur Verwirrung des Sinns führe. George sei in diesen Texten mehr Kunstadept als Dichter: »Il s'en construit un idéale admirable qu'il s'efforce de faire prospérer dans une cave. C'est une fleur somptueuse et artificielle, sans sève et sans vie. Portez-la au grand jour, elle s'évanouira sous les rayons du soleil.«⁷⁷ Offenbar bezieht Albert seine metaphorische Textbeschreibung aus der Bildwelt des »Algabal«, einer Werkstufe, über die George im »Jahr der Seele« doch schon sichtlich hinausgekommen ist.

V

In Paris bahnte sich auch die wenig später besonders intensiv werdende Verknüpfung Georges mit der französischsprachigen belgischen Literaturszene an. Erster Vermittler ist hier Albert Mockel, den George durch Albert Saint-Paul kennenlernt. Wie Saint-Paul gehört er zu den Teilnehmern an Mallarmés »mardi«, er ist der Initiator des Albums, das Mallarmé zum 50. Geburtstag im März 1897 überreicht wird und in dem George mit der Übertragung von Mallarmés »Apparition« ins Deutsche vertreten ist.⁷⁸ Schließlich ist Mockel der Gastgeber, als George bei seinem letzten Paris-Besuch 1908 mit André Gide zusammentrifft.⁷⁹ Von 1886 an gibt er die »Wallonie« heraus, das Blatt der belgischen Symbolisten, in dem aber auch französische Dichter wie Mallarmé und Saint-Paul publizieren. Henri de Régnier gehört zu Mockels engsten Partnern und ist einige Zeit Mitherausgeber. Bevor der »Floréal«, »Le Réveil« und gelegentlich auch andere belgische Literaturzeitschriften ihr Augenmerk auf George richten, hat Mockel in »La Wallonie« zunächst die »Hymnen«, sodann die Baudelaire-Übertragungen rezensiert, die frühesten Rezensionen Georgescher Gedichtbände unter den Belgiern. Seine Kritik des Georgeschen Erstlingswerks ist freundlich, wenn auch nicht unkritisch.⁸⁰

⁷⁷ Ebd., S. 347. »Er errichtet sich daraus ein bewundernswertes Ideal, das er in einer Höhle zum Gedeihen bringen will. Eine prächtige, künstliche Blume, ohne Saft und ohne Leben. Tragt sie ins Freie, und sie wird sich unter den Strahlen der Sonne verflüchtigen.«

⁷⁸ Vgl. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*. [Paris] 1941, S. 762.

⁷⁹ Vgl. André Gide – Albert Mockel, *Correspondance* (1891–1938). Hg. von Gustave Vanwelkenhuysen. Genf 1975, S. 294f. (Tagebucheintrag von Gide vom 7. April 1908 und Brief von Gide an Mockel vom 5. November 1928).

⁸⁰ Vgl. Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 32 der vollständige Text der Kritik.

Er hält den Verfasser zu Recht nicht für einen Anfänger und konstatiert die Festigkeit seines Verses sowie die Vielfalt des Vers- und Strophenbaus. Ohne den Deutschen einen Symbolisten zu nennen, weist er doch auf die häufig glückliche Substitution von Landschaft und Seelenregung hin, das zentrale Verfahren der ›transposition‹ bei den Symbolisten. Tadelnd vermerkt er den gelegentlichen Mißbrauch von Beschreibungen und die durchgängige Kleinschreibung der Substantive, deren Sinn er nicht zu erkennen vermag. Auf diese knappe Rezension der »Hymnen« im März-/April-Heft 1891 folgt im Januar-/Februar-Heft 1892 Mockels Anzeige der ersten Baudelaire-Übertragungen.⁸¹ Das Urteil, freundlich gesonnen, mischt Bewunderung und Skepsis: Bewunderung für die oft erstaunliche Texttreue, Skepsis gegenüber dem Reimzwang, den sich George auferlegt habe. Zu welchen Gewaltsamkeiten sie den Übersetzer zwänge, belegt er mit den zwei ersten Strophen gleich des ersten Gedichts »Bénédiction«, gerade jenes Gedichts also, dessen Übertragung Mockels Freund de Régnier für besonders glücklich hielt.⁸²

Georges Beziehung zu Mockel und der Zeitschrift »La Wallonie« dürfte ihm auch den Weg zum Verleger Henri Vaillant-Carmanne in Lüttich geöffnet haben, bei dem sowohl die »Pilgerfahrten« und der »Algabal« als auch Saint-Pauls Gedichtband »Pétales de nacre« gedruckt wurden.⁸³ Zeitweise erwog George auch, ihm den Druck und Vertrieb der »Blätter für die Kunst« anzuvertrauen.⁸⁴

Im ersten Heft der »Blätter« vom Oktober 1892 vermerkt das Titelblatt je eine Berliner, Wiener und Pariser Buchhandlung, in der die Zeitschrift zu haben sei. In Paris ist es die Buchhandlung von Léon Vanier (1847–1896) am Quai St. Michel. So bleibt es bis zum fünften Heft der Zweiten Folge vom Februar 1895. Vanier hatte sich von 1884 an als Verleger der Symbolisten etabliert, bei ihm erschienen mit der einzigen Ausnahme von Stéphane Mallarmé⁸⁵ sämtliche Gedichtbände der Pariser Freunde, aus denen George Proben in Übertragungen gab. Im dritten Heft der ersten Folge (März 1893) weist George ausdrücklich auf

⁸¹ Vgl. ebd., S. 36.

⁸² Brief de Régniers an George vom 6. August 1892. Vgl. Stefan George, *Zeitgenössische Dichter. Übertragungen Zweiter Teil*. GSW XVI, S. 156–159.

⁸³ Vgl. Landmann, Stefan George und sein Kreis (wie Anm. 45), S. 15, Nr. 6, S. 16, Nr. 11 und S. 18, Nr. 19; Boehring, Mein Bild von Stefan George (wie Anm. 4), S. 219.

⁸⁴ Vgl. Fechner, »l'âpre gloire du silence« (wie Anm. 10), S. 11.

⁸⁵ Mallarmé und Vanier hatten sich im Frühjahr 1887 überworfen.

diese Vanierschen Ausgaben als seine Vorlagen hin.⁸⁶ Vanier, ein Pariser, gehört zu den Persönlichkeiten der Literaturszene auf der Rive Gauche, die niemals eine Universität besucht haben, er war Autodidakt, der aus dem Besuch von Abendkursen seine Bildung bezogen hatte.⁸⁷ Einer seiner wichtigsten Autoren war von 1884 an Verlaine, von dem er einige zuvor bei Alphonse Lemerre erschienene Titel übernahm. Zwischen ihm und Verlaine herrschte ein ziemlich lockerer Ton, und sie hatten manchen Streit miteinander um Honorare.⁸⁸ In der Korrespondenz zwischen Klein und Vanier findet sich eine Postkarte vom 10. Oktober 1892: Für das Dezember-Heft desselben Jahres waren fünf Verlaine-Übertragungen geplant, Vanier schreibt in Gegenwart des Dichters und schlägt ein Honorar von fünf Francs pro Gedicht vor: »Verlaine n'a que les vers pour vivre et ne roule pas toujours sur l'or.«⁸⁹ In Verlaines und Vaniers letztem Lebensjahr erschien hier noch, mit einer Einleitung des Dichters und Freunds, die erste Gesamtausgabe des dichterischen Werks von Arthur Rimbaud.⁹⁰ Ebenso wichtig wie die von Vanier besorgten Gedichtausgaben war wohl die 1889, in Georges erster Pariser Zeit, bei ihm erschienene Broschüre »Les premiers arms du Symbolisme«⁹¹ mit der klugen Kritik von Paul Bourde und dem berühmten »Manifest« von Jean Moréas. Die noch einmal abgedruckten Artikel für und gegen den Symbolismus aus verschiedenen Periodika von 1885 und 1886 konnten hier auf leichte Art dem suchenden deutschen Dichter zugänglich werden.

⁸⁶ GSW XVI, S. 127f.

⁸⁷ Zu seiner Vita vgl. den Beitrag von G. Picq online unter <http://tybalt.pagesperso-orange.fr/LesGendelettres/biographies/VanierL.htm> (Stand: 31.10.2012).

⁸⁸ Vgl. Verlaines Sonett an Vaniers kleine Töchter vom 21. April 1894. In: Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*. Hg. von Y.-G. Dantec, vollständige, neubearb. Ausgabe von Jacques Borel. Paris 2005, S. 604 (»À Mlle. Jeanne Vanier«).

⁸⁹ Abgedruckt bei Sohnle, Stefan George und der Symbolismus (wie Anm. 5), S. 102. – »Verlaine lebt nur von seinen Gedichten und schwimmt nicht immer im Geld.«

⁹⁰ Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*. Paris 1895.

⁹¹ Vgl. Anm. 27.



Abb. 1: Bertha Pappenheim als Glückel von Hameln (1646/47–1724).
Porträt von Leopold Pilichowski, gemalt etwa 1910–1914.

Louise Hecht

Übersetzungen jüdischer Tradition Bertha Pappenheims religiös-feministische Schriften

I

Die ›Kette der Überlieferung‹

Who has any doubt nowadays that our past is the key to our present, and by articulating this past, verbalizing it to a therapist, we can divest ourselves of its debilitating weight? Memory liberates, narration heals, history redeems [...]. [...] *to remember is to heal*. Heal from what? From the amnesia that ›dissociates‹ the psyche, from the forgetting that breaks the continuity of my history and therefore keeps me from being my *self*. Ever since (and because of) Anna O.'s miraculous cure, forgetting has ceased to be a simple lapse of memory [...].¹

Soll die in Erzählung gegossene Erinnerung aber nicht nur befreiende, sondern gar heilende und erlösende Kräfte besitzen, muß Vergessen von der Gedächtnislücke (*lapse of memory*) zum Sündenfall überhöht werden. Die Wiener Jüdin Bertha Pappenheim (1859–1936), von Freud und Breuer in den 1895 publizierten »Studien über Hysterie« sorgsam unter dem Decknamen Anna O. verborgen, gilt Mikkil Borch-Jacobsen daher sowohl als Kronzeugin für die das 20. Jahrhundert beherrschende Macht der Erinnerung wie auch für die Verwissenschaftlichung der Beichte durch die Psychoanalyse.² Gemäß Breuers Bericht aus den »Studien über Hysterie« war seine Patientin Anna O. durch ›Aberzählen‹ der Ursprungsgeschichten von den somatischen Beschwerden ihrer Hysterie geheilt worden. Nach mehrmaliger Um- bzw. Neuinterpretation der Krankengeschichte durch Breuer und Freud wurde sie schließlich vom ersten Freud-Biographen Ernest Jones zur »eigentlichen Erfinderin« der Psychoanalyse gekürt und ist seitdem untrennbar mit dieser

¹ Mikkil Borch-Jacobsen, *Remembering Anna O. A Century of Mystification*. New York 1996, S. 2–5 (Hervorh. im Original).

² Vgl. ebd., S. 1.

Wissenschaft verbunden.³ Borch-Jacobsen benutzte die mittlerweile gut erforschten Ungereimtheiten und Auslassungen in der Fallgeschichte⁴ daher zu einer umfassenden Dekonstruktion der Psychoanalyse und ihres Gründungsmythos.⁵ Verweist Borch-Jacobsens Terminologie bereits implizit auf eine Interpretation des Freudschen Projekts im religiösen Kontext, versteht Wolfgang Müller-Funk das psychoanalytische Narrativ explizit als »religiösen Code«, der dem »heimat- und traditionslos gewordenen [...] Individuum ein Design« anbiete.⁶

In der 1895 publizierten »Fallgeschichte« von Anna O. dominiert der Versuch, die jüdische Identität der Patientin zu verschleiern, die Psychoanalyse also von »konfessionellen« Beschränkungen zu dissoziieren und sie in die »internationale Gemeinschaft der Rationalität« einzuschreiben.⁷ Die prononciert jüdische Identität Bertha Pappenheims bietet dagegen einen Angelpunkt, der latenten Spannung zwischen universalistischen und partikularistischen Elementen nachzuspüren sowie verdrängte religiöse Traditionen wieder ins Blickfeld zu rücken, ohne die »glänzende Zukunft der Religion« (Casanova) heraufzubeschwören.⁸ Die Rückverwandlung von Anna O. in Bertha Pappenheim ermöglicht den Zugriff auf jene *Shalshelet ha-Kabbalah* [Kette der Überlieferung], durch welche

³ »Since she was the real discoverer of the cathartic method, her name, which was actually Bertha Pappenheim, deserves to be commemorated.« Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*. Bd. 1. 2. Aufl. London 1972, S. 223.

⁴ Vgl. z.B. Albrecht Hirschmüller, *Physiologie und Psychoanalyse in Leben und Werk Josef Breuers*. Bern 1978; Ellen M. Jensen, *Streifzüge durch das Leben von Anna O. – Bertha Pappenheim, Ein Fall für die Psychiatrie – Ein Leben für die Philanthropie*. Dreieich 1984 und zuletzt Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung*. 2. Aufl. Wien 2008, S. 201–224, der die narrative Struktur der »Fallgeschichte« analysiert.

⁵ Zur Problematik seines Unterfangens vgl. John E. Gedo, *Remembering Anna O.: A Century of Mystification* (review). In: *Modernism/modernity* 5/1998, H. 1, S. 192–194, sowie zu Borch-Jacobsens Mythosbegriff Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative* (wie Anm. 4), S. 204 u. 219.

⁶ Ebd., S. 221.

⁷ Jacques Le Rider, *Das Ende der Illusion: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien 1990, S. 296. Die von Le Rider bezüglich Freud getroffene Feststellung lässt sich *mutatis mutandi* auch auf die Psychoanalyse übertragen. Vgl. dazu Albrecht Koschorke, *Nachwort*. In: *Bertha Pappenheim, Literarische und publizistische Texte*. Hg. von Lena Kugler und Albrecht Koschorke. Wien 2002, S. 301f.

⁸ Vgl. José Casanova, *Public Religion in the Modern World*. Chicago 1994, S. 11f., der in der Ablösung der Säkularisierungsdebatte durch Religionsdebatten seit den 1980er Jahren einen wissenschaftlichen Paradigmenwechsel ortet.

die jüdische Tradition die Authentizität ihrer Lehre statuiert.⁹ Die ›Kette der Überlieferung‹ verbürgt dem traditionellen Judentum die Legitimität religiöser Inhalte und Gesetze bis auf die Gegenwart, indem sie – beginnend mit Moses auf dem Berg Sinai – deren ununterbrochene Weitergabe durch religiöse Autoritäten in chronologischen Listen verzeichnet. Die Auslöschung eines Namens – von Freud und Breuer routinemäßig bei Publikation der Fallgeschichte(n) vorgenommen – gewinnt somit eine Bedeutung, die weit über den individuellen Subjektverlust hinausragt. Denn die Unterbrechung der Tradition stellt unweigerlich die Legitimität des Überlieferten in Frage. Hatte Freud den ›Fall Anna O.‹ an den Beginn eines Projekts der Moderne gestellt, in der sich das Individuum gegen die Tradition etablieren konnte, indem es einen narrativen Zugang zu seiner persönlichen Geschichte fand, sah sich Bertha Pappenheim als Teil eines größeren, eben durch die Kontinuität der Tradition legitimierten Narrativs.

Weitergabe und Interpretation dieses jüdisch-religiösen Narrativs lag aber traditionellerweise in den Händen von Männern. Die Indienstnahme dieser Tradition für Frauen bei gleichzeitiger Anerkennung ihrer Autorität und Legitimität verlangte eine sensible kulturelle Übersetzung. Den männlichen Absolutheitsanspruch auf Religion in Frage zu stellen, ohne das Gebäude der Tradition bis in die Grundfesten zu erschüttern, so daß es einzustürzen drohte – wie dies etwa im Falle des Reformjudentums geschehen war¹⁰ –, bedurfte einer grenzüberschreitenden, jedoch feinfühligsten Interaktion. Die diesbezüglich von Pappenheim praktizierte Aneignung der Religion durch die Übersetzung kanonischer jüdischer Schriften antizipiert in gewissem Sinne die postkoloniale Strategie des *writing back* mit Hilfe derer kolonialisierte Völker um die Definitionsmacht

⁹ Zur Funktion von ›Shalsholet ha-Kabbalah‹ in der jüdischen Tradition und Geschichte vgl. Yosef Hayim Yerushalmi, *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*. Berlin 1988, S. 43f.

¹⁰ Das ab den 1820ern in Deutschland entstandene Reformjudentum hatte sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in entscheidenden Punkten – u.a. die Stellung der Frauen betreffend – von der Tradition entfernt und wird seitdem als eigene Strömung innerhalb des Judentums betrachtet. Neben sozio-politischen Differenzen stellt die Definitionsmacht über die jüdische Lehre heutzutage einen wesentlichen Streitpunkt zwischen amerikanischen, mehrheitlich der Reform zugeneigten und israelischen, die ›Orthodoxie‹ vertretenden Juden dar. Zur historischen Entwicklung des Reformjudentums vgl. Michael A. Meyer, *Response to Modernity: A History of the Reform Movement in Judaism*. 2. Aufl. Detroit 1995.

über ihre Kultur kämpf(t)en.¹¹ In ihrem bahnbrechenden Werk über postkoloniale Literaturen verwiesen Ashcroft, Griffiths und Tiffin explizit auf die Parallelen zwischen postkolonialen und feministischen Schreibstrategien.¹² Der selbstbestimmte Umgang mit Sprache in postkolonialen Literaturen könne prinzipiell auf zwei Wegen erfolgen – durch Ablehnung oder Aneignung (*abrogation and appropriation*).¹³ Werden im ersten Fall die Normen der Standardsprache radikal außer Kraft gesetzt und die Wertung zwischen Zentrum und Peripherie umgekehrt, so sucht die zweite Strategie, die Normen subtil zu unterwandern und das Fremde mit eigenem Geist zu beseelen. Eben jene Taktik setzte Pappenheim ein, da sie die männliche Präponderanz in religiösen Fragen zwar aufweichen, aber nicht prinzipiell delegitimieren wollte. Denn die Tradentenkette und damit die von ihr respektierte Tradition fußten auf männlichen Normen. Die Fruchtbarmachung der traditionellen Religion für Frauen verlangte Pappenheim also einen beständigen Balanceakt zwischen Rebellion gegen und Akkommodierung an das herrschende Geschlechterverhältnis ab.

Für die Psychoanalyse verbürgte Anna O. Effizienz und Wissenschaftlichkeit der neuen ebenso wie die Tradentenkette die Authentizität der alten jüdischen Lehre. Doch auch in anderer Beziehung wurde jüdische Tradition von Freud konvertiert und in die Lehre von der Seele integriert. Bedeutete Konversion in Wien um 1900 vor allem einen Religionswechsel, d.h. im allgemeinen den Übertritt vom Judentum zum Christentum, hatte Freud den Terminus in einen »unorthodoxen« Kontext plazierte.¹⁴ In seinem 1894 publizierten Aufsatz »Die Abwehr-Neuropsychosen«,¹⁵ dessen Fallbeispiele auf die noch unveröffentlichten »Studien über Hysterie« verwiesen, beschrieb er damit die Verwandlung psychischer Traumata bzw. gesellschaftlich tabuisierter sexueller Phantasien in somatische Beschwerden bei Hysteriepatientinnen. Die »Konversion« verwandle eine starke, aber sozial inakzeptable Vorstellung in

¹¹ Vgl. dazu Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2. Aufl. London/New York 2002.

¹² Vgl. ebd., S. 7.

¹³ Vgl. ebd., S. 37f.

¹⁴ Die folgenden Überlegungen sind von Liliane Weissbergs Paper »Freud's Conversions« inspiriert, die ein Kapitel ihrer Freud-Biographie bilden. Ich danke der Autorin für die Überlassung des Vortragsmanuskripts.

¹⁵ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. 18 Bde. u. 1 Nachtragsbd. hg. von Anna Freud u.a. Frankfurt a.M. 1960ff., hier Bd. 1, S. 59–74.

eine schwächere, akzeptable. Das für Hysterie spezifische Kriterium sei nicht Bewußtseinspaltung, sondern die »Fähigkeit zur Konversion«. Das Ich werde durch diese Konversion zwar widerspruchsfrei, belaste sich aber »mit einem Erinnerungssymbol«. Die starke Vorstellung war dem Körper also gleichsam als »Gedächtnisspur« eingeschrieben.¹⁶ So verstanden, wird Konversion zum Synonym für die Domestizierung (über-)mächtiger Inhalte, die nicht vollkommen entzaubert werden können und daher ihren physischen Tribut fordern. Der Körper übernimmt also Verantwortung für das Unbewußte.

Während Pappenheim jüdische Tradition durch Übersetzung für Frauen fruchtbar machen wollte, versuchte Freud, sie also durch Konversion zu domestizieren. Die unübersetzbaren bzw. nicht konvertierbaren Residuen dieses Prozesses aufzuspüren, soll das Ziel der vorliegenden Studie sein. Anna O. ist zwar jeder heutzutage entstehenden Studie über Bertha Pappenheim eingeschrieben, Pappenheims Stärke bestand jedoch in ihrer Konversion.

II

Die ›private Frau‹ – Frauen und Öffentlichkeit

Jahrhundertlang hatte sich die interpretative Anpassung religiöser Gesetze und Traditionen an veränderte Zeit- und Umweltbedingungen im Judentum innerhalb eines festgefügtten Bezugssystems vollzogen, dessen Regeln von einer männlichen Gelehrtenelite aufgestellt, angewendet und überwacht wurden. Die von Frauen erwartete Anpassungsleistung bestand dagegen im sich Einfügen in den vorgegebenen Bezugsrahmen. Zwar hatte das traditionelle Judentum Frauen nie prinzipiell auf Hausarbeit reduziert und von außerhäuslichen Tätigkeiten ausgeschlossen, die mit Sozialprestige ausgestatteten Führungspositionen, darunter vor allem die gesamte öffentlich-religiöse Sphäre, war ihnen jedoch vorenthalten. Vom zeitlich fixierten öffentlichen Gebet und der Torah-Lesung (in der Synagoge) waren Frauen ebenso ›befreit‹ wie vom Studium religiöser Texte, um ihnen die Erfüllung ihrer ›häuslichen Pflichten‹ zu

¹⁶ Ebd., S. 63f. Vorliegende Analyse setzt sich bewußt von Sander Gilmans Interpretation ab, die hauptsächlich auf die sexuellen Komponenten in Freuds Hysterietheorie fokussiert; vgl. Sander Gilman, *The Jew's Body*. New York 1991, Kap. 3.

ermöglichen.¹⁷ Die patriarchalischen Rechtfertigungsstrategien zum Ausschluß der Frauen unterschieden sich dabei nicht wesentlich von jenen der nichtjüdischen Gesellschaft. Die aktive Beteiligung am Kreislauf von Lehren und Lernen, der die Reproduktion der religiösen und sozialen Eliten garantierte, war für Frauen nicht vorgesehen.

Daß Frauen vom Gesetzesstudium ausgeschlossen waren, verlor im Verlauf des 19. Jahrhunderts allerdings zusehends an Bedeutung, da das religiöse Studium nun auch für Männer nicht mehr den wesentlichsten Lebens- und Erziehungsinhalt ausmachte. Staatliche Produktivierungsbestrebungen und die Verbürgerlichung der jüdischen Gesellschaft wiesen dem Mann die Rolle des alleinigen bürgerlichen Ernährers zu und zwangen ihn dadurch zum weitgehenden Verzicht auf das zeitaufwendige, traditionelle jüdische Bildungsideal. Andererseits führten Säkularisierungsprozesse der christlichen und jüdischen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert zur ›Privatisierung der Religion‹,¹⁸ wodurch die Familie für religiöse Performanz zunehmend an Bedeutung gewann. Damit rückten Frauen, die sowohl in traditionell jüdischen als auch bürgerlichen Rollenzuschreibungen mit der familiären Sphäre identifiziert wurden, vom Rand des religiösen Geschehens sukzessive in dessen Mittelpunkt.¹⁹ In ihrer Rolle als Hausfrauen und Mütter oblagen ihnen die Erziehung der Kinder sowie die Weitergabe von Tradition und Bildung.²⁰ Im Unterschied zum traditionellen jüdischen Gesellschaftsideal wurden Frauen dadurch zunehmend zum Garanten für die Weitergabe jüdischer Tradition und Religion.

¹⁷ Zu den religionsgesetzlichen Begründungen vgl. Rachel Biale, *Women and Jewish Law*. 2. Aufl. New York 1995, S. 10–43.

¹⁸ Trotz der berechtigten Problematisierung dieses Prozesses in den jüngsten soziologischen und anthropologischen Diskussionen läßt sich die Privatisierungsthese im hier zu untersuchenden historischen Kontext, v.a. für Minderheitenreligionen, kaum widerlegen; vgl. dazu Casanova, *Public Religions* (wie Anm. 8), Kap. 2, sowie Talal Asad, *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford 2003, Kap. 6.

¹⁹ Diese Voraussetzungen liegen auch Benjamin Baaders These zugrunde, daß Frauen im Laufe des 19. Jahrhunderts im Judentum erheblich an Bedeutung gewannen; vgl. Benjamin M. Baader, *Gender, Judaism, and Bourgeois Culture in Germany, 1800–1870*. Bloomington 2006.

²⁰ Zur Verknüpfung von (religiöser) Tradition und weltlicher Bildung im jüdischen Bildungsbürgertum vgl. Marion Kaplan, *The Making of the Jewish Middle Class: Women, Family and Identity in Imperial Germany*. Oxford/New York 1991, S. 8–10, sowie Simone Lässig, *Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004, S. 326–328.

Traditionelle Strömungen innerhalb des Judentums konnten diesen Prozeß zwar nicht völlig hintanhaltend, versuchten aber, den privilegierten Status der männlichen Gelehrtenelite mittels Ausschluß der Frauen von religiös relevanten Ämtern und Positionen fortzuschreiben. Die meisten jüdischen Gemeinden verwehrten Frauen daher das aktive Wahlrecht bis nach dem Ersten und das passive bis nach dem Zweiten Weltkrieg.²¹ Lediglich über Wohltätigkeit, Armen- und Krankenpflege, d.h. jene Tätigkeiten, die auch traditionellerweise mit weiblichem Engagement verbunden waren, konnten religiöse jüdische Frauen in die öffentliche Sphäre eindringen. Wie ihre christlichen Geschlechtsgenosinnen waren sie während des 19. Jahrhunderts als Philanthropinnen oder Mitarbeiterinnen von gemeinnützigen, konfessionell gebundenen Organisationen in der Wohlfahrtspflege tätig.²² Die sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vollziehende Umwandlung traditioneller jüdischer Wohltätigkeit in moderne Sozialarbeit kann auf verschiedene externe Faktoren zurückgeführt werden, zu denen die wirtschaftliche Depression der 1870er und 1880er Jahre, Rationalisierungsmaßnahmen in der staatlichen Armenfürsorge sowie die Zentralisierung und Modernisierung der Gesellschaft zählten.²³ Die Professionalisierung von privater und kommunaler Wohlfahrt in der jüdischen Gesellschaft wurde aber auch durch ein aus jüdischer Tradition hervorgegangenes Verständnis von Wohltätigkeit befördert, innerhalb dessen die ›Hilfe zur Selbsthilfe‹ als höchste Stufe der Armenfürsorge galt und gilt.²⁴

Dieses Konzept besagt(e), daß Hilfsbedürftige durch gezielte sozialpolitische Maßnahmen – beispielsweise den Erhalt einer Ausbildung – in Stand gesetzt werden sollten, künftig für ihr eigenes Fortkommen zu sorgen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurden auch Frauen in diese Ausbildungsprogramme inkludiert. Die von bürgerlichen Frauen favorisierten Karrieren für ihre sozial unterprivilegierten Geschlechtsgenossinnen waren Lehr- und Pflegeberufe sowie die sich zu jener Zeit professionell

²¹ Vgl. Dieter Hecht, *Zwischen Feminismus und Zionismus. Die Biografie einer Wiener Jüdin. Anitta Müller-Cohen (1890–1962)*. Wien 2008, S. 42.

²² Vgl. ebd., S. 32.

²³ Vgl. Kaplan, *Making of the Jewish Middle Class* (wie Anm. 20), S. 195–197.

²⁴ Dies wurde bereits von dem in Córdoba geborenen Arzt und Rabbiner Moses Maimonides im 12. Jahrhundert als höchste der von ihm in acht Stufen unterteilten (religiösen) Wohltätigkeit angeführt, vgl. Maimonides, *Mishne Torah*, *Sefer Zera'im*, *Hilchot Matenot Ani'im* 10: 1, 7–14.

etablierende Tätigkeit als Hausangestellte. Als familiennaher und rasch zu erlernender Beruf, zu dem junge Frauen und Mädchen in den eben gegründeten modernen Haushaltungsschulen herangezogen wurden, galt vor allem letztere als bevorzugte Option zur Integration armer, oft aus Osteuropa stammender Frauen und Mädchen in die bürgerliche Gesellschaft. Im Zuge dieser Ausbildung wurden die Schülerinnen einerseits mit den Grundsätzen der Haushaltsführung und Sozialarbeit vertraut gemacht und bekamen andererseits ein jüdisches Bewußtsein vermittelt.²⁵ Mit dem Erfolg dieser und ähnlicher sozialpolitischer Maßnahmen stieg gleichzeitig mit der Unabhängigkeit der betreuten Frauen auch das Selbstbewußtsein der Initiatorinnen, die sich nun nicht mehr als Philanthropinnen, sondern als moderne Sozialarbeiterinnen verstanden. Als solche waren sie Teil einer neuen Sozialpolitik, die den Bedürftigen Rechtsansprüche gewährte und Selbsthilfe förderte, anstatt sie auf milde Gaben und die Hilfe von anderen zu verweisen.²⁶ Mit ihren theoretischen Werken sowie mit praktischen Initiativen gelang es einigen jüdischen Frauen, erheblichen Einfluß auf die Entwicklung der Sozialarbeit in der deutschen Gesellschaft auszuüben. Dazu zählten die liberale Sozialreformerin Alice Salomon (1872–1948), die sozialdemokratische Frauenrechtlerin Henriette Fürth (1861–1938), die zionistische Sozialpolitikerin Sidy Wronsky (1883–1947), die letzte Vorsitzende des Jüdischen Frauenbundes Otilie Schönewald (1883–1961) sowie Bertha Pappenheim.

III

Die Übersetzung der Mutterschaft

Keine Partei, keine Gruppe, keine Richtung konnte sie als die ihrige bezeichnen, und doch gehörte sie allen, weil sie ihr Leben eingesetzt hat für die höchsten und letzten Ideen und Ziele des Judentums und der Menschheit schlechthin[.]²⁷

schrieb Otilie Schönewald ihrer feministischen Mitstreiterin Bertha Pappenheim im Juli 1936 nach. Diese war am 28. Mai, am zweiten Tag

²⁵ Vgl. Marion Kaplan, *Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland. Organisation und Ziele des Jüdischen Frauenbundes 1904–1938*. Hamburg 1981, S. 289 und 297.

²⁶ Vgl. Hecht, *Zwischen Feminismus und Zionismus* (wie Anm. 21), S. 51f.

²⁷ Otilie Schönewald, *Der Jüdische Frauenbund*. In: *Blätter des Jüdischen Frauenbundes* 12/1936, H. 7/8, S. 8–10, hier S. 8.

von *Shavu'ot*, dem jüdischen Wochenfest, das an »die Gabe der Torah« auf dem Berg Sinai und damit an die Grundlage der jüdischen Lehre erinnert, nach längerer Krankheit und kurz nach einem Gestapo-Verhör in Neu-Isenburg bei Frankfurt a.M. verstorben. Zum Zeitpunkt ihres Todes war Pappenheim eine weithin bekannte und – zumindest innerhalb des Judentums – über weltanschauliche Grenzen hinweg geachtete und anerkannte Aktivistin. Als die streitbare Feministin und Sozialarbeiterin verschied, erhielten ihre Mitarbeiterinnen zahllose Kondolenzschreiben von jüdischen Personen und Organisationen aus allen Teilen Deutschlands und dem Ausland.²⁸ Der von Pappenheim mitbegründete Jüdische Frauenbund publizierte bereits im Juli/August 1936 eine Sondernummer seiner Zeitschrift als Pappenheim-Gedächtnisband.²⁹ Neben Schülerinnen, Kolleginnen und Weggefährtinnen zollten ihr in diesen »Blättern« auch eine Reihe namhafter jüdischer Intellektueller – weiblichen und männlichen Geschlechts – Tribut. Der Band verweist nicht nur auf die außergewöhnliche Persönlichkeit der Erinnerten und das beeindruckende jüdische Frauennetzwerk, das Bertha Pappenheim in Deutschland aufgebaut hatte, sondern setzte auch den Ton für weitere Pappenheim-Biographien, indem er Beiträge zu all ihren Tätigkeitsbereichen durch prägnante Originalzitate und -texte ergänzte und das Bild zu einer Sammel(auto)biographie montierte.

Nicht das Trennende, vielmehr die von Pappenheim mitgestaltete jüdische Frauensolidarität steht im Zentrum des Gedächtnisbandes. Im Sommer 1936 entsprach dies nicht nur dem üblichen Respekt vor den Toten, sondern auch der prekären politischen Situation des deutschen Judentums, die – aus leicht nachvollziehbaren Gründen – ausgeblendet wurde. Subtil ist sie jedoch an manchen Stellen in den Text hineinmontiert, wie etwa in Pappenheims »Anruf«, der auf der Titelseite des Bandes in Faksimile abgedruckt worden war:

Mein Gott, du bist kein Gott der
Weichheit, des Wortes und des Weihrauchs,

²⁸ Aufgelistet in Elisabeth Loentz, *Let Me Continue to Speak the Truth. Bertha Pappenheim as Author and Activist*. Cincinnati 2007, S. 198f. und Anm. 16f.

²⁹ Bertha Pappenheim zum Gedächtnis. In: *Blätter des Jüdischen Frauenbundes* 12/1936, H. 7/8. Zu den AutorInnen zählten Martin Buber, Max Warburg, Hannah Karminski, Paula Naßauer-Niedermayer, Ottilie Schönewald, Ella Werner, Paula Ollendorff, Eva Reichmann-Jungmann, Bertha Badt-Strauß, Margarete Susman und viele andere.

kein Gott der Vergangenheit. Ein Gott der Gegenwart bist du. Ein fordernder Gott bist du mir. Du heiligtest mich mit deinem ›du sollst‹; du erwartest meine Entscheidung zwischen Gut und Böse; du verlangst, daß ich beweise, Kraft von deiner Kraft zu sein [...].³⁰

Der Text vom 14. November 1935 war das letzte in einer Reihe von Gebeten, die Pappenheim zwischen 1922 und ihrem Tod verfaßt hatte. Die Bitte um Kraft erheischte in ihnen nicht nur aufgrund von Pappenheims Krankheit zusehends mehr Raum.³¹ Denn in einem politischen System, das die Grenze zwischen Recht und Unrecht aufzulösen begonnen hatte, reichte die Entscheidung ›zwischen Gut und Böse‹ weit über das Einzelschicksal hinaus und erforderte innere Stärke, die menschliche Kräfte zu übersteigen schien.³² Doch der ›Gott der Gegenwart‹ duldet keine abwartende Passivität, sondern befahl den Menschen eigenverantwortliches (politisches) Handeln, eine *vita activa*, wie auch Hannah Arendt sie einfordern sollte.³³

Daß eigenverantwortliches Handeln zum Wohle des Gemeinwesens einen Großteil von Pappenheims Leben bestimmt hatte, zeigt sich eindrücklich im Gedächtnisband, der zu drei Vierteln den verschiedenen Aspekten ihrer Sozialarbeit gewidmet war. Pappenheims Hinterlassenschaft wurde hier wiederholt als ›Flamme‹ oder ›Fackel‹ beschrieben, die weiter gereicht werden müsse an kommende Geschlechter, und ihr sozi-

³⁰ Ebd., Titelblatt.

³¹ Die Gebetssammlung wurde noch im selben Jahr – ebenfalls vom Jüdischen Frauenbund – herausgegeben, vgl. Bertha Pappenheim, Gebete. Mit einem Nachwort von Margarete Susman. Berlin 1936. 2003 wurde sie – ergänzt durch eine englische Übersetzung – neu aufgelegt, vgl. Bertha Pappenheim, Gebete. Hg. von Elisa Klapheck und Lara Dämmig. Teetz 2003.

³² Vgl. dazu Margarete Susmans Nachwort in der Gebetsammlung (wie Anm. 31) (unpaginiert). Eine der ›schicksalhaften Entscheidungen‹ war Pappenheims grundsätzliche Opposition gegen die Jugend-Aliyah – die Verschickung jüdischer Kinder und Jugendlicher nach Palästina –, die Familien auseinanderriß und ihrer Meinung nach daher nicht zum Wohle der Kinder wirken könne. Erst nach den Nürnberger Rassegesetzen vom September 1935 räumte Pappenheim ihren diesbezüglichen Irrtum ein. Vgl. Britta Konz, ›Weh dem, dessen Gewissen schläft!‹ Bertha Pappenheim (1869–1936). In: Jüdische Wohlfahrt im Spiegel von Biographien. Hg. von Sabine Hering. Frankfurt a.M. 2007, S. 373–387, hier S. 386.

³³ Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München/Zürich 2002. In ihrem 1958 unter dem Titel ›The Human Condition‹ erschienen Hauptwerk sah die Philosophin im ›Handeln‹ – soweit es der Gründung und dem Erhalt politischer Gemeinwesen diene – die Bedingung für Geschichte.

ales Handeln als Kette, »die ein Lebenswerk an die Ewigkeit knüpft«. ³⁴ Neben der Betonung ihrer persönlichen Integrität und Religiosität gehört die emphatische Einordnung Pappenheims in die Kontinuität der Geschichte und der Generationen zu den bemerkenswertesten Zügen des Gedächtnisbandes. Denn trotz des angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung verständlichen Wunsches, die Tradition des Judentums positiv hervorzuheben, weisen die Kontinuitätsmetaphern in eine andere Richtung. Die Zeit ihres Lebens religiöse, jedoch unverheiratet und kinderlos gebliebene Pappenheim hatte nämlich biologische Mutterschaft durch eine voluntaristische Gemeinschaft mit ihren ›Ziehtöchtern‹ ersetzt, für deren Ausbildung und Karriere sie sorgte. »Mutterschaft ist das einer Frau Zugefügte, über das sie auch unglücklich sein kann. Mütterlichkeit ist das Urempfinden der Frau, das auch eine Unberührte beglückt empfinden kann«, ³⁵ schrieb sie 1927 und brachte damit den Unterschied zwischen biologischer und sozialer Mutterschaft auf den Punkt. So hatte sie das für das Judentum zentrale religiöse Gebot der Fortpflanzung subtil in ein progressives Konzept übersetzt, ohne die traditionelle Bedeutung der Mutterschaft als weiblichen Lebensentwurf in Frage zu stellen. Eine ähnliche Synthese zwischen traditionellen und progressiven Konzepten stand auch im Zentrum ihrer beiden Lebensprojekte – der Etablierung und Entfaltung des Jüdischen Frauenbundes sowie des Mädchenheims in Neu-Isenburg bei Frankfurt am Main.

IV

Hausmutter – Die Übersetzung des Hausherrn

Begünstigt durch politischen Liberalismus und die Diskussion um das allgemeine Wahlrecht, kam es in den deutschsprachigen Ländern ab den 1860er Jahren zu einem veritablen Gründungsboom von Frauenvereinen, die sich allmählich auch überregional verbanden. Durch den Zusammenschluß der bürgerlich-feministischen Vereine entstand 1894 der Bund deutscher Frauenvereine (BDF). Parallel dazu etablierten sich konfessionelle Vereine – und zwar 1899 der Deutsch-Evangelische Frau-

³⁴ Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H. 7/8, S. 10; ähnliche Metaphern finden sich beispielsweise auf S. 2, 9 etc.

³⁵ Unveröffentlichter Denkkzettel vom 9. Oktober 1927; ebd., S. 16.

enbund und 1903 der Katholische Frauenbund. Auch in der jüdischen Gesellschaft mehrten sich die Frauen, denen die traditionelle, karitative Orientierung der jüdischen Wohlfahrtsverbände nicht mehr ausreichte. Sie schlossen sich 1904 anlässlich eines Internationalen Frauenkongresses in Berlin unter der Führung von Bertha Pappenheim und der Hamburger Sozialpolitikerin Sidonie Werner (1860–1932) zum Jüdischen Frauenbund (JFB) zusammen, der sich bald zur bedeutendsten jüdischen Frauenorganisation im deutschsprachigen Raum entwickelte.³⁶ Im Jahre 1907 trat der Jüdische Frauenbund dem Bund deutscher Frauenvereine bei und wurde mit etwa 50 000 Mitgliedern in 430 Organisationen – zur Zeit seiner stärksten Verbreitung in den 1920er Jahren – zu dessen größter Teilorganisation. Der außerordentlich hohe Mobilisierungsgrad jüdischer Frauen lässt sich auch an der Tatsache ablesen, daß im Jüdischen Frauenbund 20–25 % aller in Frage kommenden Jüdinnen organisiert waren, während der Bund deutscher Frauenvereine weniger als 1 % nichtjüdischer Frauen für die Mitarbeit gewinnen konnte.³⁷

Von nichtjüdischen Frauenorganisationen, die ihr Hauptaugenmerk auf Ausbildung und Beruf richteten, unterschied sich der Jüdische Frauenbund durch seine stärkere Konzentration auf Sozialarbeit, die sich aus dem traditionellen Engagement jüdischer Frauen in den Gemeinden ergab. Ebenso wie der Bund deutscher Frauenvereine vertrat der Jüdische Frauenbund einen gemäßigten Feminismus, setzte sich aber nach anfänglichem Zögern auch für das allgemeine Frauenwahlrecht ein.³⁸ Anders als die meisten jüdischen Männerverbände dieser Zeit befaßte sich der Jüdische Frauenbund kaum mit der Abwehr des Antisemitismus, sondern legte großes Gewicht auf die Pflege von Religion und Tradition. Damit realisierte er ein Anliegen seiner Gründerin Pappenheim, die den Jüdischen Frauenbund »als eine Mission für die jüdische Frauenwelt« konzipiert hatte, »in der jede Jüdin zum Bewußtsein ihres Pflichtenkreises und zur Vergeistigung desselben kommen« sollte.³⁹ Indem Pappenheim

³⁶ Zum Jüdischen Frauenbund vgl. Marion Kaplan, Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland. Organisation und Ziele des jüdischen Frauenbundes 1904–1939. Hamburg 1981.

³⁷ Vgl. ebd., S. 24f. und 129.

³⁸ Vgl. ebd., S. 25, sowie Loentz, Let Me Continue to Speak the Truth (wie Anm. 28), S. 233, Anm. 184.

³⁹ Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H.7/8, S. 8 (Hervorh. im Original).

ihre Arbeit als »heilige Aufgabe« betrachtete,⁴⁰ sah sie sich berechtigt, Anerkennung in und von den Kultusgemeinden einzufordern. Neben der Stärkung jüdischer Werte gehörte daher die Verbesserung der Stellung von Frauen in den jüdischen Gemeinden zum erklärten Ziel des Jüdischen Frauenbundes, der somit in die eigentliche männliche Machtdomäne des Judentums eindrang.

In ihrem Referat beim deutschen Frauenkongreß von 1912 wies Pappenheim folglich auf die Männern und Frauen gleicherweise obliegende religiöse Verpflichtung zur Wohltätigkeit hin, die Frauen »den Weg in die selbständige soziale Hilfsarbeit frei eröffnen sollte.«⁴¹ Denn – so Pappenheims in Übereinstimmung mit der bürgerlichen Frauenbewegung verkündetes Credo – die Übernahme von Pflichten legitimiere den Anspruch auf Führungspositionen; nur scheitere dies in der Praxis an männlichen Machtstrukturen. Gleichzeitig argumentierte sie für ihre Forderung nach gleichberechtigter Mitarbeit in den Kultusgemeinden, oder zumindest in deren Sozialreferaten, unter anderem mit dem zu erwartenden Verlust an menschlichen Ressourcen, da sich viele engagierte Frauen aufgrund der Diskriminierung in den jüdischen Gemeinden von innerjüdischer Tätigkeit abwenden würden.⁴² Nachdem der orthodoxe Rabbiner Nehemiah Nobel (1871–1922) im Jahre 1919 ein Gutachten verfaßt hatte, in dem er darlegte, daß es keine religionsgesetzlichen Vorbehalte gegen das Wahlrecht von Frauen in jüdischen Gemeinden gebe,⁴³ verstärkte der Jüdische Frauenbund seine diesbezüglichen Bemühungen. Wie beim Konzept der »sozialen Mutterschaft« waren Pappenheim und ihre Mitstreiterinnen bestrebt, weibliche Führungsansprüche durchzusetzen, ohne die herrschende

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Bertha Pappenheim, *Die Frau im kirchlichen und religiösen Leben*. In: *Der deutsche Frauenkongress 27. Februar bis 2. März 1912*. Hg. von Gertrud Bäumer. Berlin 1912, S. 237–245; auch abgedruckt in Pappenheim, *Literarische und publizistische Texte* (wie Anm. 7), S. 67–76, sowie auf <http://www.frauenmediatum.de/themen-portraits/feministische-pionierinnen/bertha-pappenheim/auswahlbibliografie/die-frau-im-kirchlichen-und-religioesen-leben> (Stand: 31.10.2012).

⁴² Vgl. ebd. Entgegen Britta Konzens Behauptung forderte sie in diesem Kontext allerdings nicht, »Frauen zum jüdischen Quellenstudium zuzulassen, damit sie vom Frauenstandpunkt aus eine kritische Arbeit an den Urtexten leisten könnten.« Vgl. Konz, »Weh dem, dessen Gewissen schläft!« (wie Anm. 32), S. 382. Über Pappenheims Einstellung zu religiösem Lehren und Lernen s.u.

⁴³ Vgl. Rachel Heuberger, Rabbiner Nehemias Anton Nobel. *Die jüdische Renaissance in Frankfurt am Main*. Frankfurt a.M. 2005, S. 43–47.

(patriarchalische) Ordnung samt ihrer religionsgesetzlichen Untermauerung zu delegitimieren.

Ein weiteres Anliegen des Jüdischen Frauenbunds war der Kampf gegen den Mädchenhandel, mit dem Pappenheim sich bereits seit ihrer Teilnahme an einer diesbezüglichen Konferenz im Jahre 1902 intensiv auseinandergesetzt hatte. Im Anschluß an die Konferenz war sie vom Frankfurter Israelitischen Hilfsverein und dem Jüdischen Zweigkomitee zur Bekämpfung des Mädchenhandels in Hamburg beauftragt worden, gemeinsam mit der Volkswirtin Sara Rabinowitsch eine Studienreise durch Galizien zu unternehmen, um über die Lage der dortigen jüdischen Bevölkerung berichten zu können.⁴⁴ Dank ihrer konzisen sozio-ökonomischen Schilderungen begründete der 1904 veröffentlichte Bericht »Zur Lage der jüdischen Bevölkerung in Galizien« Pappenheims Ruf als Expertin auf dem Gebiet des Mädchenhandels wie auch als Kennerin des galizischen Judentums. Nichtsdestoweniger spiegelt ihre Darstellung in vielen Teilen den vorurteilsbehafteten Blick der »Westjüdin« auf ihre »unzivilisierten Stammesgenossen« im Osten wider.⁴⁵ In diese Kategorie fallen etwa die stereotypen Schilderungen von Schmutz und Armut, »moralischer Verkommenheit«, Rückständigkeit und Unbildung sowie – damit in Zusammenhang stehend – ihre Polemik gegen den *Che-der*, die traditionelle religiöse Grundschule, die sie in Übereinstimmung mit den jüdischen Aufklärern des 18. und 19. Jahrhunderts für eine der Hauptursachen des Übels hielt.

Obwohl Pappenheims Analyse und Lösungsvorschläge von normativen bürgerlichen Moralvorstellungen geprägt waren, wagte sie auch, unbequeme Tatsachen offen auszusprechen. So regte sie neben der Schaffung von Kindergärten, Waisenhäusern, Ambulanzen und Krankenhäusern, Volksbibliotheken, Haushaltungsschulen und anderen Ausbildungsstätten zur Verbesserung der sozio-ökonomischen Lage die syste-

⁴⁴ Vgl. Bertha Pappenheim/Sara Rabinowitsch, Zur Lage der jüdischen Bevölkerung in Galizien. Reiseeindrücke und Vorschläge zur Besserung der Verhältnisse. Frankfurt 1904, S. 5; wieder abgedruckt in Bertha Pappenheim, Sisyphus: Gegen den Mädchenhandel in Galizien. Hg. von Helga Heubach. Freiburg 1992, S. 43–106 (die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Erstausgabe).

⁴⁵ Zur Herausbildung des stereotypen Osteuropabildes ab dem 18. Jahrhundert vgl. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford 1994; für die jüdische Gesellschaft vgl. Steven E. Aschheim, *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1880–1923*. 2. Aufl. Madison (WI) 1999, bes. Kap. 1.

matische Beschäftigung mit dem Auswanderungswunsch der jüdischen Bevölkerung an. Wie sie treffend konstatierte, war es vor allem die Angst vor einer ›ostjüdischen Einwanderungsflut‹ – eine Angst, die Pappenheim durchaus teilte –, die europäische Staaten davon abhielt, sich des Problems ernsthaft anzunehmen. »Nur weil man sich um die Auswanderung nicht bekümmern will, konnte sie die Basis werden, aus der der Mädchenhandel sich so unheilvoll entwickel[te]«, ⁴⁶ analysierte sie die Zusammenhänge luzide. Aufgrund falscher oder unzureichender Informationen über die präsumtiven Einwanderungsländer wurden Frauen zu leichter Beute für Mädchenhändler. Sie forderte daher die Gründung von ›Auswandererschulen‹, in denen auswanderungswillige Frauen vier bis sechs Monate auf das Leben in ihrer neuen Heimat vorbereitet werden sollten.⁴⁷ Im Gegensatz zu anderen Vorschlägen wurde diese originelle und in ihren Grundannahmen bis heute relevante Anregung allerdings niemals aufgegriffen.

In der Folge bereiste Pappenheim wiederholt Osteuropa, den Balkan und den Orient, um sich noch eingehender über Mädchenhandel und Prostitution zu informieren und gemeinsam mit SozialarbeiterInnen und lokalen Gemeindevorstehern etwaige Lösungsmöglichkeiten zu erarbeiten. Pappenheims kompromißlose Anklage gegen Ausbeutung und Diskriminierung von Frauen sowie das Aufzeigen jüdischer Beteiligung am Mädchenhandel trugen ihr in jüdischen Gemeinden oft den Vorwurf ein, dem latenten und virulenten Antisemitismus Vorschub zu leisten; dies trotz Pappenheims sichtlichem Bemühen, ihre Argumentationsstrategie dem jeweiligen Publikum anzupassen und jüdische Involvierung in den Mädchenhandel vor nichtjüdischem Publikum herunterzuspielen.⁴⁸ Dessen ungeachtet, gewannen Pappenheims Mut und Kompromißlosigkeit dem Jüdischen Frauenbund ständig neue Mitglieder, so daß er zu einem effizienten Instrument für die Umsetzung eines sozialen und feministischen Programms in der jüdischen Gesellschaft werden konnte. Bertha Pappenheim stand dem Jüdischen Frauenbund 20 Jahre lang als Präsidentin vor und machte ihren Einfluß als Vorstandsmitglied auch nach ihrem Rücktritt als Präsidentin geltend. Zweieinhalb Jahre nach Pappenheims Tod, nach dem Novemberpogrom 1938, wurde der Jüdi-

⁴⁶ Pappenheim, Zur Lage der jüdischen Bevölkerung in Galizien (wie Anm. 44), S. 64.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 64f.

⁴⁸ Vgl. Loentz, Let Me Continue to Speak the Truth (wie Anm. 28), S. 128–137.

sche Frauenbund – wie alle anderen jüdischen Vereine – von den Nationalsozialisten aufgelöst.

Auch Pappenheims zweites ›Lebenswerk‹, das Mädchenheim in Neu-Isenburg,⁴⁹ fiel – mit einem Teil seiner Bewohnerinnen – den Nationalsozialisten zum Opfer. Nach zwölfjähriger Leitung des Mädchenwaisenhauses in Frankfurt und zahlreichen sozialpädagogischen Initiativen hatte Pappenheim 1907 das Heim des Jüdischen Frauenbundes in Neu-Isenburg als Schutz- und Erziehungsstätte für ›gefährdete jüdische Frauen und Mädchen‹ gegründet. Neben ehemaligen Prostituierten mit ihren Kindern diente das Heim auch anderen jüdischen Randgruppen, wie ledigen Müttern, straffälligen Jugendlichen, unehelichen Kindern und Pogromwaisen, als Zufluchtstätte. »Der *Jüdische Frauenbund* und Isenburg – das sind die Eckpfeiler, auf denen ihr Lebenswerk ruht, die Pole, zwischen denen der Funke ihres Geistes übersprang von der Idee zur Tat,« schrieb Otilie Schönewald im Gedächtnisband.⁵⁰ Damit charakterisierte sie die Gründung des Heimes als praktische sozialpolitische Konsequenz aus Pappenheims Kampf gegen Prostitution und Mädchenhandel. Pappenheim verwehrte sich damit gegen bürgerliche Doppelmoral, die das Phänomen verleugnete und die weiblichen Opfer kriminalisierte; andererseits brachte sie dadurch ihre religiöse Überzeugung zum Ausdruck, daß die Mädchen sich durch Erziehung ändern könnten und »kein Kind der jüdischen Gemeinde verlorengehen darf«.⁵¹ Ohne ihre bürgerlichen Ideale aufzugeben, konnte Pappenheim als ›Hausmutter‹ in Neu-Isenburg nicht nur eine zur bürgerlichen Familie alternative Lebensform realisieren, sondern auch religiöse Traditionen umgestalten. Mangels ›Hausherrn‹ übernahm Pappenheim bei den religiösen Feiern selbst die Leitung der Rituale.⁵² Dieses Heim, das ihr zugleich als Zuhause diente,⁵³ leitete Pappenheim bis zu ihrem Tode.

Danach ging die Heimleitung auf Helene Krämer über, die den Be-

⁴⁹ Zur Geschichte des Heims vgl. Helga Heubach, Das Heim des Jüdischen Frauenbundes in Neu-Isenburg, 1907 bis 1942. Hg. vom Magistrat der Stadt Neu-Isenburg. Neu-Isenburg 1986.

⁵⁰ Schönewald, Jüdischer Frauenbund (wie Anm. 27), S. 9.

⁵¹ Vgl. Kaplan, Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland (wie Anm. 36), S. 239f.

⁵² Vgl. Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H. 7/8, S. 12–15.

⁵³ Pappenheim wohnte in einem »kleine[n] Haus dicht neben [...] dem Heim des Jüdischen Frauenbundes«. Das Haus wurde bald nach Pappenheims Tod verkauft und während des Novemberpogroms 1938 niedergebrannt. Dora Edinger (Hg.), Bertha Pappenheim. Leben und Schriften. Frankfurt a.M. 1963, S. 9.

trieb trotz sich zusehends verstärkender Repressionen aufrechterhielt. Bis zum 30jährigen Jubiläum im Jahre 1937 konnten im Heim insgesamt über 1 000 Frauen und Kinder betreut werden, davon 252 Schwangere oder Mütter, 374 Säuglinge und 399 weibliche Jugendliche.⁵⁴ Während des Novemberpogroms 1938 brannten Neu-Isenburger Bürger eines der beiden Häuser nieder und beschädigten das andere schwer. Zwar mußten am Tag nach dem Pogrom die christlichen Betreuerinnen entlassen werden, aber der Betrieb wurde in beschränktem Umfang weitergeführt. Im Januar 1942, drei Monate vor der Schließung, waren im Heim noch 47 Frauen und Kinder mit neun Betreuerinnen untergebracht. Die letzten Insassen und Angestellten wurden im April nach Theresienstadt bzw. Auschwitz deportiert.⁵⁵

V

Talking cure – Die Übersetzung der Anna O.

In Tausenden jüdischer Frauenherzen hat Bertha Pappenheim den verschütteten und oft schon erloschenen Gottesfunken angefacht, die allumfassende mütterliche Verantwortung, die Hilfs- und Opferbereitschaft, das Ringen um höchste geistige Ziele. Diese Funken vereinen sich [...] zur steilen, reinen Flamme gemeinsamen Wollens und Strebens, einer Flamme, die wir weiterreichen an kommende Geschlechter, und an der wir so die unsichtbare Kette schmieden, die ein Lebenswerk an die Ewigkeit knüpft.⁵⁶

Dies erhoffte Otilie Schönewald 1936 für Pappenheims Erbe und nahm damit die Metapher von der jüdischen ›Kette der Überlieferung‹ erneut auf. Nach Pappenheims Vorstellungen sollte Hannah Karminski (1897–1942), die Freundin ihrer letzten Jahre, das nächste Glied der Kette sein. Die um fast 40 Jahre jüngere Sozialarbeiterin übernahm daher Pappenheims Funktionen und Positionen. Außerdem war Karminski von Pappenheim zu ihrer Biographin auserkoren worden und verwaltete jene Dokumente, die Pappenheim publiziert sehen wollte. Als Karminski 1942 nach Auschwitz deportiert wurde, überantwortete sie die Papiere einem Schweizer Freund in Berlin, wo sie aber bei einem Bombenangriff

⁵⁴ Vgl. <http://gedenkbuch.neu-isenburg.de/das-heim> (Stand: 31.10.2012).

⁵⁵ Vgl. Gudrun Maierhof, Selbstbehauptung im Chaos. Frauen in der jüdischen Selbsthilfe 1933–1943. Frankfurt a.M. 2002, S. 130f.

⁵⁶ Schönewald, Jüdischer Frauenbund (wie Anm. 27), S. 9f.

verloren gingen.⁵⁷ Zu Ende des Krieges waren also der Jüdische Frauenbund aufgelöst, das Heim in Neu-Isenburg geschlossen, seine Bewohnerinnen und Leiterinnen entweder ermordet oder in alle Welt zerstreut und Pappenheims unpublizierte Papiere vernichtet. So schien nicht nur Pappenheims Lebenswerk zerstört, sondern auch ihre Erinnerung ausgemerzt, die »Kette der Überlieferung« für immer zerrissen.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigte niemand besonderes Interesse für eine religiöse Jüdin, die sich stets als Antizionistin und Verfechterin der deutsch-jüdischen Kultur definiert hatte, da sie von den geschichtlichen Ereignissen scheinbar überholt worden war. Die 1940er Jahre fanden andere Heldinnen, wie z.B. die amerikanische Zionistin und Sozialarbeiterin Henrietta Szold (1860–1945), die während des Nationalsozialismus in der Jugendaliyah aktiv gewesen war, durch die insgesamt etwa 30 000 jüdische Kinder aus Europa nach Palästina gerettet werden konnten.⁵⁸ Die Pappenheim-Rezeption wurde erst durch zwei Ereignisse Anfang der 1950er Jahre begründet. Einerseits gab die Deutsche Bundespost im Jahre 1954, also 50 Jahre nach Gründung des Jüdischen Frauenbundes, in der Serie »Helfer der Menschheit« eine Wohlfahrtsmarke heraus, die das Porträt Bertha Pappenheims trug.

Nachhaltiger sollte sich jedoch eine indiskrete Fußnote auswirken, nämlich das bereits erwähnte *Outing* Pappenheims als »Frl. Anna O.« durch Ernest Jones im Jahre 1953. Diese Indiskretion löste zwar Empörung bei Pappenheims ehemaligen Kolleginnen vom Jüdischen Frauenbund und bei ihrem Nachlaßverwalter Paul Homburger aus,⁵⁹ ebenso aber weltweites Interesse an der Begründerin der *talking cure*. Wie Pappenheims erste Biographin Dora Edinger zu Recht befürchtet hatte,⁶⁰ überschattete die Enthüllung jahrzehntelang Bertha Pappenheims Werke und Wirken. Nur wenige BiographInnen konnten der Versuchung widerstehen, Pappenheims späteres Leben im Spiegel von Breuers Anna O. zu lesen.

⁵⁷ Kaplan, Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland (wie Anm. 25), S. 148–150; Loentz, Let Me Continue to Speak the Truth (wie Anm. 28), S. 201f.

⁵⁸ Wie angemerkt (s. Anm. 33) hatte sich Pappenheim zur Jugendaliyah ablehnend verhalten. Szolds Ruhm überschattete aber auch die Verdienste von Recha Freier (1892–1984), die die Jugendaliyah 1932/33 in Berlin gegründet hatte. Zu Recha Freier und ihrer Tätigkeit vgl. Marion Kaplan, *Between Dignity and Despair. Jewish Life in Nazi Germany*. New York 1998, S. 116f., sowie Maierhof, Selbstbehauptung im Chaos (wie Anm. 55), S. 227–233.

⁵⁹ Vgl. Loentz, Let Me Continue to Speak the Truth (wie Anm. 28), S. 205f.

⁶⁰ Zu Edingers Biographie, ihren zahlreichen Publikationsversuchen sowie ihren Bemühungen, andere Pappenheim-Biographien zu delegitimieren, vgl. ebd., S. 205–209.

Oder – wie Pappenheims bislang letzte Biographin, die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Loentz, treffend resümierte:

Since Jones' 1953 revelation, the vast majority of publications on Pappenheim have focused on the two years of her 77-year life in which she was a patient of Josef Breuer. As such, numerous scholars have sought to re-diagnose Anna O. on new scientific insights. These 'palaeodiagnoses' have included: double personality; multiple personality disorder; schizophrenia; mood disorder (primary or drug induced); melancholia and pathological mourning; hysterical personality; borderline disorder or borderline psychotic state; major depression; anxiety disorder; and/or conversion disorder.⁶¹

Im Zentrum der biographischen Rekonstruktionen stand von nun an die Frage, ob bzw. wie die beiden so verschiedenen Leben zu integrieren seien. Da Pappenheim aber alle persönlichen Dokumente über ihren Wiener Lebensabschnitt, d.h. bis zum Umzug nach Frankfurt im Jahre 1888, vernichtet hatte,⁶² beruhen die zitierten »Paläo-Diagnosen« auf sehr dünner Quellenbasis. Folglich wurden Pappenheims Schriften sowie ihre Karriere als Feministin und Sozialarbeiterin herangezogen, um entweder die Effizienz von Breuers Behandlung zu untermauern oder pathologische Züge in Pappenheims Aktivitäten zu entdecken.

Mit gutem Grund hatten Freud und Breuer bei ihren Fallbeschreibungen alle Hinweise auf die jüdische Herkunft ihrer Patientinnen ausgespart, da Hysterie in Wien um 1900 geradezu als Chiffre für den Charakter jüdischer Männer galt. In einer doppelten Verschiebung setzten Freud und Breuer anstelle des rassistischen Diskurses über »jüdische Hysterie« die rassistisch und konfessionell unmarkierte »weibliche Hysterie«.⁶³ Damit demonstrierten sie ihren Abstand von partikularistischen Religionen und begründeten die Psychoanalyse als universalistisches und überkonfessionelles Projekt. Dieselbe Distanz der Religion gegenüber

⁶¹ Ebd., S. 209f.

⁶² Mangels Dokumente nahmen die Mitarbeiterinnen des Gedächtnisbandes offensichtlich an, daß Pappenheim unmittelbar nach dem Tod ihres Vaters im Jahre 1881 nach Frankfurt gezogen sei. Unter »Lebensdaten von Bertha Pappenheim« findet sich dort der Eintrag: »1881 – Nach Frankfurt a.M. verzogen. Damals Beginn der jüdisch-sozialen Arbeit.« Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H.7/8, S. 3. Laut Boyarin stellte der Umzug nach Frankfurt einen bzw. den wesentlichen Faktor in ihrem Heilungsprozeß dar, vgl. Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley 1997, S. 340.

⁶³ Vgl. Sander Gilman, *The Image of the Hysteric*. In: *Hysteria Beyond Freud*. Hg. von Ders. u.a. Berkeley 1993, S. 345–452, hier S. 419.

setzte Breuer auch bei seiner Patientin voraus. In Bertha Pappenheims unveröffentlichter Krankengeschichte konstatierte er:

Sie ist durchaus nicht religiös; die Tochter sehr orthodox frommer Juden, gewohnt an die peinlichste Befolgung der Vorschriften um des Vaters willen, dürfte sie auch jetzt noch um seinetwillen daran festhalten. Eine Rolle in ihrem Leben spielte Religion nur als Gegenstand stiller Kämpfe und stiller Opposition.⁶⁴

Während »die peinlichste Befolgung der Vorschriften« – eine despektierliche Umschreibung für die Einhaltung des jüdischen Religionsgesetzes – Breuers Abstand zur Tradition verdeutlicht, weist Pappenheims Eigendefinition in eine andere Richtung. Sie selbst hatte ihr Elternhaus retrospektiv als »streng jüdisch« und »orthodox bürgerlich« bezeichnet.⁶⁵ Im Unterschied zu Breuers Verunglimpfung der Religion impliziert Pappenheims unorthodoxe Formulierung eine Konvergenz zwischen Judentum und Bürgertum, die sich ihrer Meinung nach in der Beschränkung von Frauenrechten trafen. Und tatsächlich steht ihre – gar nicht so still ausagierte – Opposition gegen die konvergierenden Forderungen von Religion und Bürgertum an ein Frauenleben im Zentrum ihrer sozialen und feministischen Aktivitäten. Wesentlich für Pappenheims Entwicklung in diese Richtung war die Tatsache, daß ihr die Umwandlung karitativer Mildtätigkeit – von ihr selbst »fahrlässige Wohltätigkeit« genannt⁶⁶ – in institutionalisierte Sozialarbeit gelang. Den ersten Schritt hierzu tat sie als Leiterin des Mädchenwaisenhauses des israelitischen Frauenvereins in Frankfurt, dessen Ausbildungsziel sie während ihrer zwölfjährigen Direktion gründlich umwandelte und auf berufliche Eigenständigkeit der Zöglinge ausrichtete. Die Leitung des Mädchenwaisenhauses übernahm sie im Jahre 1895 – dem Veröffentlichungsdatum der »Studien über Hysterie«. Gleichzeitig mit Anna O. trat also auch Bertha Pappenheim ins Rampenlicht der Öffentlichkeit.

⁶⁴ Aus Bertha Pappenheims Krankengeschichte, die Breuer 1882 an den behandelnden Arzt Robert Binswanger in Kreuzlingen geschickt hatte; zit. nach Hirschmüller, *Physiologie und Psychoanalyse* (wie Anm. 4), S. 349.

⁶⁵ Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H. 7/8, S. 11.

⁶⁶ Vgl. Edinger, Bertha Pappenheim (wie Anm. 53), S. 15.

Trotz ihres immer prononcierteren sozialen und feministischen Engagements bevorzugte Pappenheim für ihre Publikationen aber weiterhin ein geschlechtsneutrales Pseudonym. Im Jahre 1897 veröffentlichte sie unter dem Namen P. Berthold knapp nacheinander zwei Abhandlungen zur Frauenbewegung, in denen sie die Unterdrückung von Frauen durch die jüdische bzw. die bürgerliche Gesellschaft in nahezu identischen Formulierungen kritisierte.

In »Frauenfrage und Frauenberuf im Judenthum«,⁶⁷ das in der religiös und politisch liberalen Allgemeinen Zeitung des Judentums publiziert wurde, verhandelte Pappenheim das Thema im innerjüdischen Diskurs. Im Namen der eigenen Unterdrückungserfahrung forderte sie von Juden und Jüdinnen Empathie für die Frauenbewegung ein, die ebenso wie die jüdische Emanzipationsbewegung wenige Jahrzehnte zuvor für Gleichstellung und Gleichbehandlung kämpfte. Mangelnde Bereitschaft – vor allem traditioneller Juden – auf Frauenforderungen einzugehen, führte sie unter anderem darauf zurück, daß Frauen in der jüdischen Religion von jeher »eine sehr geschätzte und geachtete Stellung [...] als Mutter der Kinder [und] als Hüterin des Hauses« eingenommen hätten.⁶⁸ In der Hervorhebung der Hausfrauen- und Mutterrolle verwies Pappenheim also auf die ideologische Parallele zwischen Judentum und Bürgertum. Doch im traditionellen Judentum würden Frauen lediglich »theoretisch und dichterisch« geschätzt,⁶⁹ im Alltag seien sie der Willkür patriarchalischer Haustyrannen ausgeliefert. Am schwersten wog ihrer Meinung nach die Tatsache, daß religiöse Mädchen keine adäquate Erziehung erhielten, da ihnen Ehe und Kinder als einziges Lebensziel vorgestellt

⁶⁷ P. Berthold, Frauenfrage und Frauenberuf im Judenthum. In: Allgemeine Zeitung des Judentums 61/1897, S. 484–485; neu abgedruckt in: Pappenheim, Literarische und publizistische Texte (wie Anm. 7), S. 35–38, sowie Bertha Pappenheim u.a., »Das unsichtbare Isenburg«. Über das Heim des Jüdischen Frauenbundes in Neu-Isenburg 1907–1942. Hg. von Helga Heubach. Neu-Isenburg 1994, S. 9–12.

⁶⁸ P. Berthold in: Pappenheim, Literarische und publizistische Texte (wie Anm. 7), S. 36.

⁶⁹ Eine Anspielung auf das in traditionellen jüdischen Familien jeden Freitag abend rezitierte Loblied der »tugendhaften Frau« (*Eshet chayil*) aus dem biblischen Buche Sprüche 31, 10–31, das – zumindest nach traditioneller Auslegung – die häuslichen Qualitäten der Frauen besingt.

würden. Es sei jedoch die Pflicht jeder Frau, ihre Individualität auszubilden und ihre Kraft sozialen Aufgaben zu widmen. Entziehe sich eine Frau der Mühe, für ihre Rechte einzutreten, dann sei sie es selbst, »die ihr Haus wieder zu einem Ghetto macht, Thor und Riegel vorschiebt gegen das Eindringen des höchsten Gutes, der geistigen Freiheit.«⁷⁰ Das Ghetto figuriert hier nicht als Emblem für die topographische oder spirituelle Beschränkung jüdischer Bewegungsfreiheit von außen, sondern als durch selbstverschuldete Unmündigkeit umzäuntes Gefängnis des Geistes, dessen Mauern nur durch weibliche Eigeninitiative – gegen männlichen Widerstand – einzureißen waren.

Der zweite Artikel erschien wenige Woche später in der Berliner Wochenschrift »Ethische Kultur« zum 100jährigen Todestag von Mary Wollstonecraft (1759–1797).⁷¹ Darin reklamierte Pappenheim die englische Philosophin und Feministin *avant la lettre* als eine »Stammutter« der deutschen Frauenbewegung. Um die ungebrochene Relevanz von Wollstonecrafts Schriften für die zeitgenössische Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft zu illustrieren, zitierte sie ausführlich aus der Einleitung zu Wollstonecrafts berühmtestem Werk »A Vindication of the Rights of Woman« von 1792, dessen Übereinstimmung mit den oben ausgeführten Gedanken – und oft auch Formulierungen – bemerkenswert ist. Denn ebenso wie Wollstonecraft hatte Pappenheim ja argumentiert, daß sich die benachteiligte Stellung der Frauen aus der Vernachlässigung ihrer Erziehung ergebe, daß Frauen zu ihren Pflichten (auch den mütterlichen) erzogen werden müßten, und daß sie aktiv nach Entwicklung ihrer geistigen Fähigkeiten zu streben hätten, um nach Übernahme der gleichen Pflichten auch gleicher Rechte würdig zu sein. Die Parallelen in Formulierung und Argumentationsstruktur der beiden Texte zeugen nicht nur von Wollstonecrafts Einfluß auf die Gedanken- und Ideenwelt Bertha Pappenheims,⁷² sondern vor allem von Pappenheims Aneignung des Textes und seiner Indienstnahme für eigene Zwecke. Zu jener Zeit

⁷⁰ P. Berthold in: Pappenheim, Literarische und publizistische Texte (wie Anm. 7), S. 36.

⁷¹ Ders., Zur Frauenfrage vor 100 Jahren. In: Ethische Kultur: Wochenschrift zur Verbreitung ethischer Bestrebungen 5/1897, H. 51, S. 405f. Zu Wollstonecraft vgl. Barbara Taylor, Mary Wollstonecraft and the Feminist Imagination. Cambridge 2003.

⁷² Möglicherweise war auch Pappenheims letzte, verschollene Übersetzungsarbeit ein Werk Wollstonecrafts, nämlich »An Historical and Moral View of the French Revolution; and the Effect It Has produced in Europe«. London 1794 – obwohl der Gedächtnisband von der Übersetzung eines »französischen Werk[s] aus der Zeit der Revolution« berichtet. Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H. 7/8, S. 13.

hatte Pappenheim nämlich bereits mit einer Neuübersetzung der »Vindication« begonnen.

Wollstonecrafts Werk hatte bei seinem Erscheinen in England einiges Aufsehen erregt und war schon im folgenden Jahr ins Deutsche übersetzt worden.⁷³ Seit der Publikation von »Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman« (1798) durch den Ehemann William Godwin ein Jahr nach ihrem Tod, stand jedoch vor allem Wollstonecrafts unangepaßtes Leben im Zentrum der Diskussion, das »weit gründlicher gelesen wurde als ihre Werke.«⁷⁴ Im 19. Jahrhundert ließ aber nicht nur das Interesse an Wollstonecrafts radikal aufklärerischen und emanzipatorischen Forderungen nach, auch die Biographie der Autorin war kaum dazu angetan, sie zur Heldin der Restaurationsperiode zu machen. Wollstonecrafts Name wurde daher aus den meisten Konversationslexika gelöscht. Im Zusammenhang mit dem Kampf um das Frauenwahlrecht wurde sie jedoch in den 1870er Jahren erst von der englischen und mit etwa 20jähriger Verspätung auch von der deutschen und österreichischen Frauenbewegung wiederentdeckt.⁷⁵ Anlässlich ihres 100. Todestages im Jahre 1897 widmete die Wiener Anglistin Helene Richter (1861–1942)⁷⁶ Wollstonecraft daher eine wissenschaftliche Biographie in Buchlänge, die sie mit folgender Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte einleitete:

Am 10. September 1897 werden es hundert Jahre, daß Mary Wollstonecraft Godwin, eine der interessantesten Frauengestalten des 18. Jahrhunderts, gestorben ist. Im letzten Dezzennium ihres Lebens war die Verfasserin der »Rechte der Frau« eine europäische Berühmtheit, später verlor sich ihr Name im Drange neuer Erscheinungen und Interessen und kam erst in unseren

⁷³ Maria Wollstonecraft, *Rettung der Rechte des Weibes mit Bemerkungen über politische und moralische Gegenstände*. 2 Bde. Hg. von Christian Gotthilf Salzmann. Schnepfenenthal 1793/94, übersetzt von Georg Friedrich Christian Weissenborn, nicht – wie oft irrtümlich angegeben – von Salzmann.

⁷⁴ Cora Kaplan, *Mary Wollstonecraft's Reception and Legacies*. In: *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*. Hg. von Claudia L. Johnson. Cambridge 2002, S. 246–270, hier S. 247.

⁷⁵ Eine weitere Renaissance erlebte Wollstonecraft mit dem Aufstieg der feministischen Bewegung ab den 1960er Jahren.

⁷⁶ Helene Richter war die ältere Schwester der Romanistin Else Richter (1865–1943), die sich als erste Frau 1907 an der Universität Wien habilitieren konnte und nach 14jähriger Privatdozentur 1921 eine außerordentliche Professur erhielt. Unmittelbar nach dem »Anschluß« im März 1938 erhielt Else Richter Lehr- und Bibliotheksverbot; 1942 wurde sie gemeinsam mit ihrer Schwester Helene nach Theresienstadt deportiert, wo beide umkamen. Vgl. <http://richter.twoday.net/topics/Biografisches> (Stand: 31.10.2012).

Tagen auf den Neuausgaben ihrer Werke in frischem Glanze wieder zum Vorschein. Eine Zeit deren Signatur der Kampf der in geistiger oder sozialer Hinsicht Verkürzten um ihr natürliches Recht ist, muß wohl naturgemäß Föhlung haben zu jener Frau, die vor hundert Jahren, als die erste ihres Geschlechtes, als ein Prediger in der Wüste, die Rechte des Weibes proklamierte und vor der erstaunten Welt zum ersten Mal das Thema anschlug, das seither so vielfach im Chore wiederholt, paraphrasirt und variirt worden ist, ohne daß man wesentlich Neues dazu gefunden hätte.⁷⁷

Offensichtlich war die Erinnerung an Olympe de Gouges, die bereits ein Jahr vor der Engländerin ihre »Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne« (1791) publiziert hatte und zwei Jahre später von den Jakobinern auf das Schafott gestellt worden war, in deren Namen sie politische Rechte für Frauen eingefordert hatte,⁷⁸ noch gründlicher verdrängt worden als jene an ihre englische Zeitgenossin. Denn während ihnen de Gouges sichtlich unbekannt war, schienen gutbürgerliche Wiener Jüdinnen in der unkonventionellen Engländerin eine Vorläuferin entdeckt zu haben und waren entschlossen, ihre Thesen zu verbreiten und zu verwerten. Pappenheim war, ebenso wie Helene Richter, von der Aktualität der »Vindication« überzeugt, was in ihren Augen eine Neuübersetzung rechtfertigte. Denn die zeitgenössische Erstübersetzung von Weissenborn aus den Jahren 1793/94 hatte Wollstonecrafts Radikalismus aus verschiedenen Gründen abgeschwächt und schien der Frauenbewegung Ende des 19. Jahrhunderts daher zu Recht nicht mehr adäquat.⁷⁹ Bereits der für die deutsche Erstausgabe gewählte Titel »Rettung der Rechte des Weibes« verweist auf die Bemühungen von Herausgeber und Übersetzer, Wollstonecrafts Werk aus dem politischen Kontext der französischen Revolution zu lösen

⁷⁷ Helene Richter, Mary Wollstonecraft. Die Verfechterin der Rechte der Frau. Wien 1897, S. 1.

⁷⁸ »Die Frau hat das Recht, das Schafott zu besteigen; sie muss gleichermaßen das Recht haben, die Rednertribüne zu besteigen«, hatte sie im zehnten der 17 Artikel ihres Traktats geschrieben, das auf der 1789 von der französischen Nationalversammlung verabschiedeten »Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen« basierte. Zu de Gouges vgl. Gisela Bock, Frauenrechte als Menschenrechte. Olympe de Gouges' »Erklärung der Rechte der Frau und der Bürgerin«. Beitrag zum Themenschwerpunkt »Europäische Geschichte – Geschlechtergeschichte«. In: Themenportal Europäische Geschichte (2009) online unter <http://www.europa.clio-online.de/2009/Article=410> (Stand: 31.10.2012).

⁷⁹ Zur Analyse dieser Übersetzung vgl. Elisabeth Gibbels, Mary Wollstonecraft zwischen Feminismus und Opportunismus. Die diskursiven Strategien in den deutschen Übersetzungen von »A Vindication of the Rights of Woman«. Tübingen 2004, S. 80–97.

und den Text derart sowohl für die deutsche Öffentlichkeit als auch für die Zensurbehörden akzeptabel zu machen.

Durch die Abänderung des Titels wurden sowohl die intertextuellen Bezüge zur französischen Menschenrechtsdeklaration und de Gouges Traktat verwischt als auch die Referenz auf Wollstonecrafts eigenen Beitrag zur Revolutionsdebatte, »A Vindication of the Rights of Men«. In ihrem 1790 publizierten Pamphlet hatte Wollstonecraft nämlich nicht nur die konservative Romantik in Edward Burkes (1729–1797) revolutionskritischen »Reflections on the Revolution in France« (1790) angegriffen, dessen Gesellschaftsordnung ihrer Meinung nach auf der Unterdrückung und Passivität von Frauen fußte,⁸⁰ sondern auch egalitäre republikanische Werte verteidigt. Diese Kontextualisierung war während des ersten Koalitionskriegs (1792–1797) gegen das revolutionäre Frankreich wenig opportun. Derselben politischen Rücksicht war Wollstonecrafts Zueignung an den Mitverfasser der Menschenrechte und Autor eines Berichts über öffentliche Erziehung, Charles Maurice de Talleyrand-Périgord (1754–1838), zum Opfer gefallen. Der vergleichsweise unverfängliche, schon im Original angelegte, pädagogische Impetus der »Vindication« wurde dagegen in der Übersetzung einerseits durch die Publikation in der Verlagsanstalt der Salzmannschule in Schnepfenthal und andererseits durch redaktionelle Eingriffe des Herausgebers verstärkt. Auch der Übersetzer trug mit der Glättung der Sprache und der Abschwächung emanzipatorischer Gesten zur Verwässerung der Aussage bei. Weissenborns Übersetzung zeichnete sich zwar durch Lesbarkeit und Eleganz aus, ließ aber Wollstonecrafts feministische Sprengkraft vermissen.

Im Unterschied zu den 1790er Jahren spielten Wollstonecrafts politische Ansichten und Verstrickungen Ende des 19. Jahrhunderts keine Rolle mehr. Pappenheim konnte sich dem Text daher unbefangen nähern und den englischen Titel ebenso korrekt wiedergeben wie die »Widmung an Herrn Talleyrand-Périgord«. Pappenheims Übersetzung erschien 1899 als »Eine Verteidigung der Rechte der Frau« im Dresdener Verlag E. Pierson mit einem zwölfseitigen Vorwort »der Übersetzerin«. Letzteres war vor allem Wollstonecrafts Leben gewidmet, das Pappenheim trotz

⁸⁰ Die Literaturwissenschaftlerin Claudia Johnson hält »A Vindication of the Rights of Men« daher für Wollstonecrafts kompromißlosesten feministischen Traktat, vgl. Claudia L. Johnson, *Equivocal Beings. Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s*. Chicago 1995, S. 27.

Erwähnung von Helene Richters kurz davor erschienener Biographie weitgehend nach den Quellen von Godwins »Memoirs« wiedergab.⁸¹ Wie in all ihren frühen Publikationen hatte sich Pappenheim auch in dieser Veröffentlichung hinter dem geschlechtsneutralen Pseudonym P. Berthold verborgen. Doch trat sie hier nicht nur unter Pseudonym auf, sie versetzte sich auch in die dienende Rolle der Übersetzerin. In mehreren paratextuellen Elementen insinuiert sie, diese Funktion besonders gewissenhaft auszufüllen, und suggeriert eine dokumentarische Übersetzungsstrategie.⁸²

Dies steht jedoch in krassem Mißverhältnis zu Pappenheims Übersetzungspraxis. So übersetzte sie beispielsweise nicht einmal ein Drittel von Wollstonecrafts Fußnoten, fügte aber ihrerseits zu Personen, deren Kenntnis sie bei durchschnittlich gebildeten Leserinnen nicht voraussetzen konnte, Erklärungen hinzu, ohne diese Anmerkungen als Hinzufügung zu kennzeichnen. Trotz der scheinbaren Verpflichtung zu dokumentarischer Übersetzung war Pappenheim sichtlich bemüht, den Text zu straffen und zu aktualisieren. Die Aktualisierungsversuche beschränkten sich nicht auf die Fußnoten. So faßte sie etwa die seitenlange Polemik gegen die Thesen Rousseaus, die Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr im Zentrum öffentlicher Debatten standen, in wenigen Absätzen zusammen. Weiterhin strebte sie danach, Wollstonecrafts oft unübersichtliche Satzkonstruktionen sowie den häufigen Wechsel der Sprecherposition aufzulösen, was dem Text an Spannung und teilweise an Schärfe nimmt. Verschiedene Formulierungen legen zudem den Schluß nahe, daß Pappenheim sich im Gegensatz zur englischen Feministin hauptsächlich an ein weibliches Publikum wandte, dem sie die Identifikation mit dem Text erleichtern wollte.⁸³ Zweifellos versuchte Pappenheim also bewußt oder unbewußt, Wollstonecrafts Traktat mit eigenen Ideen und Vorstellungen zu Frauen und weiblicher Emanzipation in Einklang zu bringen.

Abseits ideologischer Anpassungsversuche lag Pappenheims Bewunderung für die englische Pionierin der Frauenbewegung – deren Porträt sie später über ihren Schreibtisch in Neu-Isenburg hängen würde – aber ein

⁸¹ Mary Wollstonecraft, Eine Verteidigung der Rechte der Frau mit kritischen Bemerkungen über politische und moralische Gegenstände. Aus dem Engl. übers. von P. Berthold. Dresden/Leipzig 1899.

⁸² Vgl. Gibbels, Mary Wollstonecraft (wie Anm. 79), S. 98–116.

⁸³ Vgl. ebd., S. 108–115.

tatsächlicher Konsens zugrunde. »Der Weg, den sie zur Emanzipation, zur geistigen Befreiung des weiblichen Geschlechts vorzeichnet, führt von der Pflicht zum Recht«, ⁸⁴ faßte Pappenheim die für sie so wesentliche Tatsache zusammen, daß Wollstonecraft die Rechte der Frau nicht automatisch aus dem Naturrecht ableitete, sondern die Erfüllung bestimmter Pflichten zur Voraussetzung für die Forderung von Rechten erklärt hatte. Außerdem hatte Wollstonecraft den Männern zwar physische Überlegenheit zugestanden, die Verknüpfung von physischer mit intellektueller oder moralischer Kompetenz aber strikt abgelehnt. Diese Vorstellungen deckten sich nicht nur mit Pappenheims gemäßigter Position in der Frauenfrage, sie erlaubten es überdies, die Diskussion vom herrschenden biologistischen Diskurs zu dissoziieren, der aus der physischen Unterlegenheit der Frauen moralische und intellektuelle Defizite ableitete, Frauen also in die Geiselschaft ihrer »natürlichen Konstitution« nahm.

Die Verknüpfung von Rechten mit Pflichten, zu denen Frauen erzogen werden mußten bzw. sich selbst zu erziehen hatten, ermöglichte dagegen die Konstituierung der Frau als autonomes und aktives Subjekt, das nicht von »der Natur« abhängig war, sondern seine Rechte durch eigene Verdienste erwerben konnte. Eben jenes *quid pro quo* war einige Jahrzehnte zuvor eine umstrittene Forderung bei der Judenemanzipation gewesen. Wie sehr Pappenheim selbst diese beiden Diskurse verknüpfte, mag folgendes Beispiel verdeutlichen. Wollstonecraft eröffnete ihren Traktat mit der Suche nach den Ursachen für die herrschende soziale Ungleichheit, insbesondere jener zwischen den Geschlechtern, und bemerkte dazu mit feiner Ironie:

I have sighed when obliged to confess that *either* nature has made a great difference between man and man, *or* that the civilization which has hitherto taken place in the world has been very partial.⁸⁵

Gleich im Anschluß stellte sie jedoch klar, daß vernachlässigte Erziehung – also die »voreingenommene oder parteiische Zivilisation« – der Grund allen Übels sei und nicht »natürliche Ungleichheit«. Pappenheim übersetzte den obigen Satz folgendermaßen:

⁸⁴ Wollstonecraft, Eine Verteidigung der Rechte der Frau (wie Anm. 81), Vorwort, S. XX.

⁸⁵ The Works of Mary Wollstonecraft. 7 Bde. Hg. von Janet Todd und Marilyn Butler. New York 1989, Bd. 5, S. 73 (Hervorh. d. Verf.).

Ich muß es gestehen, *weder* zeigt die Natur einen großen Unterschied zwischen Mensch und Mensch, *noch* hat die Civilisation in der Welt, die sie beschritten, ihren Einfluß einseitig und parteiisch geltend gemacht.⁸⁶

Das Evozieren unüberwindbarer biologischer Schranken – und sei es nur um einer rhetorischen Strategie willen – löste bei Pappenheim offensichtlich Abwehrmechanismen aus, die sie dazu verleiteten, »either – or« (entweder – oder) durch »neither – nor« (weder – noch) zu ersetzen und neben dem Performanzfehler auch einen Bruch im Textaufbau in Kauf zu nehmen. Da Wollstonecraft nicht explizit auf die Geschlechterdifferenz referierte, sondern die Verschiedenheit zwischen »Mensch und Mensch« thematisierte, hatte Pappenheim die »natürlichen Unterschiede« offensichtlich auf den Rassediskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts bezogen, der unter anderem die rassische (d.h. natürliche) Minderwertigkeit von Juden zu erweisen suchte. War das Plädoyer für Erziehung bei Wollstonecraft in einen aufklärerischen Diskurs um die Rechte der Frauen eingebettet, so bot es sich Pappenheim gleichermaßen als Waffe gegen eine behauptete unveränderliche Natur der Juden an.

In dieselbe Richtung weist Pappenheims Übersetzung – bzw. Nicht-Übersetzung – einer weiteren vielzitierten Stelle aus »Vindication«, in der sich Wollstonecraft die diskursive Position der *exceptional woman* erschaffen hatte, deren männlicher Geist versehentlich in einem weiblichen Körper gefangen gehalten werde:

What does history disclose but marks of inferiority, and how few women have emancipated themselves from the galling yoke of sovereign man? So few that the exceptions remind me of an ingenious conjecture respecting Newton – that he was probably a being of superior order accidentally caged in a human body. Following the same train of thinking, I have been led to imagine that few extraordinary women who have rushed in eccentrical directions out of the orbit prescribed to their sex, were *male* spirits, confined by mistake in female frames. But if it be not philosophical to think of sex when the soul is mentioned, the inferiority must depend on the organs.⁸⁷

⁸⁶ Wollstonecraft, Eine Verteidigung der Rechte der Frau (wie Anm. 81), S. 1 (Hervorh. d. Verf.). Weissenborn hatte den Satz folgendermaßen übersetzt: »Ja, seufzen mußte ich dann jedes Mal, wann ich mir das Geständnis abgezwungen sah, daß entweder die Natur selbst einen großen Unterschied zwischen Menschen und Menschen gemacht habe, oder daß die Ausbildung derselben sehr von Ungerechtigkeit und Partheylichkeit geleitet worden sey.« Dies, Rettung der Rechte des Weibes (wie Anm. 73), S. 1f.

⁸⁷ The Works of Mary Wollstonecraft (wie Anm. 85), Bd. 5, S. 103 (Hervorh. im Original).

Angesichts der historischen Machtverhältnisse, die nur wenigen Frauen die Emanzipation von männlichen Unterdrückungsmechanismen ermöglichte, nimmt Wollstonecraft als Philosophin eine innerhalb der konventionellen Geschlechterrollen nicht vorgesehene Position ein – die ›Ausnahmefrau‹ mit männlichem Intellekt. Aufgrund der gleichzeitig vorgenommenen Hierarchisierung zwischen Mann und Frau in Parallele zu Newton und ›gewöhnlichen Menschen‹ wurde diese Passage oft als Beleg für Wollstonecrafts Misogynie herangezogen. Trotz der positiv konnotierten Emanzipationsrhetorik und Wollstonecrafts Bemühungen um eine neue Diskursposition läuft eine derartige Abstufung eindeutig Gefahr, das Weibliche abzuwerten; eine Gefahr, die Ende des 19. Jahrhunderts nicht weniger virulent war als 100 Jahre zuvor. Dies mag einer der Gründe gewesen sein, warum Pappenheim die obige Passage folgendermaßen verkürzte:

Wenn wir die Geschichte prüfen, so finden wir auch dort viele Spuren von Unterdrückung des weiblichen Geschlechts und nur selten Frauen, die sich vom lästigen Joch des oberhoheitlichen Mannes emanzipiert haben.⁸⁸

Wie Elisabeth Gibbels in ihrer vergleichenden Analyse verschiedener deutscher Übersetzungen anmerkt, hatte Pappenheim die Textaussage des Einleitungssatzes merklich radikalisiert und mit »Unterdrückung«, »Joch«, »emanzipiert« Schlüsselbegriffe der deutschen Frauenbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts eingeflochten.⁸⁹ Die bewußte Auslassung von Wollstonecrafts »radikale[m], transsexuelle[m] Diskurs« führt sie dagegen auf eine biographiebedingte Verstörung der Übersetzerin angesichts unklarer Gendergrenzen zurück.⁹⁰

Während sich Gibbels dem Wollstonecraftschen Text im Rahmen des feministischen Diskurses nähert, analysiert die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Susan Wolfson die oben zitierte Stelle im Kontext der in England eben entstehenden Debatte über ›das Geschlecht der See-

⁸⁸ Wollstonecraft, Eine Verteidigung der Rechte der Frau (wie Anm. 81), S. 37.

⁸⁹ Vgl. Gibbels, Mary Wollstonecraft (wie Anm. 79), S. 161f. Weissenborns Übersetzung der Stelle lautet: »Denn, was stellt uns jene Geschichte anders als Zeichen der Unterwürfigkeit desselben dar? und wie viel kann man wohl Weiber zählen, die Muth genug hatten, das drückende Joch des unbeschränkten Gebieters abzuwerfen?« Wollstonecraft, Rettung der Rechte des Weibes (wie Anm. 73), S. 114.

⁹⁰ Vgl. Gibbels, Mary Wollstonecraft (wie Anm. 79), S. 161f.

le«, d.h. die biologistische Essentialisierung der Seele nach sozialen Geschlechterhierarchien.⁹¹ Die von der Romantik gefeierte Kategorisierung in ›männliche Kreativität‹ und ›weibliche Muse‹ sei deutlich mit dem ideologischen Erbe weiblicher Subordination verbunden, weshalb Autorinnen wie Wollstonecraft auf der prinzipiellen ›Gleichheit der Seelen‹ beharrten. Wenn Wollstonecraft außerordentliche Frauen als »*male spirits, confined by mistake in female frames*« beschreibe, verweise bereits die Kursivsetzung von »male« auf die gesellschaftliche Problematik der Genderzuschreibung; »confined by mistake« beziehe sich daher nicht auf eine ›monströse Laune der Natur‹, sondern auf ›die monströse Beschränkung durch kulturelle Festschreibung‹. Ebenso wie in der Einleitung verwehrt Wollstonecraft sich also auch hier gegen biologistische Essentialisierung. Daß sie zur Untermauerung metaphysischer Egalität aber erneut physische Unterschiede aufrief (»the inferiority must depend on the organs«), scheint bei Pappenheim den bereits festgestellten Abwehrmechanismus ausgelöst zu haben. Die Auslassung der problematischen Stelle verstärkte also nicht nur die feministische Schlagkraft des Textes, sie eliminierte vor allem Anknüpfungspunkte für biologistische Debatten. Wollstonecraft und ihr Text ermöglichten Pappenheim die Aneignung zu verschiedenen Zwecken – weit über die Frauenfrage hinaus.

VII

Writing cure – Die Mehrfachübersetzung Glückels von Hameln⁹²

»Ihr Bild auf meinem Schreibtisch« hatte die zionistische Journalistin und Sozialarbeiterin Helene Hanna Thon (1886–1954) ihren Nachruf auf Pappenheim übertitelt, von der sie geographisch und ideologisch Welten trennten.⁹³ Nach einem schweren Arbeitstag in den Armenvierteln

⁹¹ Vgl. Susan J. Wolfson, *A Lesson in Romanticism. Gendering the Soul*. In: *Lessons of Romanticism. A Critical Companion*. Hg. von Thomas Pfau und Robert F. Gleckner. Duke University Press 1998, S. 349–375, hier S. 350.

⁹² Der Ausdruck ist von Elisabeth Loentz übernommen, die bereits auf die Parallele zwischen Pappenheims *talking cure* und Glückels *writing cure* hingewiesen hat. Loentz, *Let Me Continue to Speak the Truth* (wie Anm. 28), S. 230.

⁹³ In: Blätter des Jüdischen Frauenbundes 12/1936, H. 7/8, S. 38f. Die aus Dresden stammende Thon war 1921 nach Palästina eingewandert und lebte in Jerusalem, wo sie u.a. *neighbourhood centers* – nach dem Vorbild des englischen Toynbee-Programms – in den Armenvierteln der Stadt aufbaute. Zu Thon vgl. Yaffah Berlovitz, Hannah Thon. In: *Jewish Women's Archive* <http://jwa.org/encyclopedia/article/thon-hannah-helena> (Stand: 31.10.2012).

Jerusalems konnte Thon aus der Betrachtung von Pappenheims Porträt Kraft und Stärke schöpfen. Ihre Bewunderung für Pappenheims bedeutende und zukunftsweisende Arbeit ermöglichte es, weltanschauliche Gräben zu überwinden und Gemeinsamkeit in der Verschiedenheit heraufzubeschwören. Eine ähnliche Funktion dürfte Wollstonecrafts Bild über Pappenheims Schreibtisch erfüllt haben, bei dessen Anblick sie 1919 schrieb:

Ich freue mich heute plötzlich – nachdem ich’s längst vergessen hatte –, daß ich die *Verteidigung der Menschenrechte* übersetzt habe, dessen und daß von meiner gedanklichen Freude von damals bis zum dankend und froh und der Verantwortung bewußt ausgeübten Stimmrecht für mich in meinem Sinn und Leben nur eine gerade Linie ist.⁹⁴

Pappenheim vereinnahmte Wollstonecraft also noch 20 Jahre später für den Kampf um das Frauenwahlrecht und die Anliegen der deutschen Frauenbewegung. »Anmut und Eisen« war die Kombination von Eigenschaften, die sie in Wollstonecrafts Wesen harmonisch vereint sah;⁹⁵ Anmut des Ausdrucks und eiserne Willenskraft in der Verfolgung ihrer Ziele. Dies waren die Eigenschaften, die Wollstonecraft trotz ihres unbürgerlichen Lebenswandels für Pappenheim zum Vorbild prädestinierten.⁹⁶

Naheliegender als die Identifikation mit der freisinnigen englischen Feministin scheint dagegen Pappenheims Auseinandersetzung mit einer Vorfahrin mütterlicherseits, Glöckel bas Juda Leib oder Glückel von Hameln (1646–1724), deren Memoiren sie 1910 aus dem Jiddischen übersetzte. Die Erfinderin der *talking cure* konnte in der Erfinderin der *writing cure* zweifellos eine Seelenverwandte erkennen. Denn »aus vielen Sorgen und Nöten und Herzeleid« hatte die jüdische Kauffrau aus Hamburg im Jahr 1691 nach dem Tod ihres ersten Mannes Chaim Hameln ihre Memoiren zu schreiben begonnen – als Therapie gegen »die melancholischen Gedanken«; und auch Glückel machte unter einem Namen Karriere, den ihr zwei Wissenschaftler beilegen sollten. Von 1691 bis 1719 hatte Glückel insgesamt sieben Bücher verfaßt, bei denen neben Bewältigung des schmerzlichen Verlustes die Weitergabe der (Familien-)

⁹⁴ Bertha Pappenheim, Die Channukkah-Feier. In: Edinger, Bertha Pappenheim (wie Anm. 53), S. 137–139, hier S. 138.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 139.

⁹⁶ Vgl. Loentz, Let Me Continue to Speak the Truth (wie Anm. 28), S. 231–233.

Tradition im Vordergrund stand; jene ›Kette der Überlieferung‹, um deren Beständigkeit auch Pappenheim stets besorgt war. Glückel adressierte ihre Memoiren mit folgenden Worten an ihre zwölf Kinder und deren Nachkommen:

Meine lieben Kinder, ich schreibe euch dieses, damit wenn heut oder morgen eure lieben Kinder und Enkeln kommen und sie ihre Familie nicht kennen, ich dieses in Kürze aufgestellt habe, damit ihr wisst, von was für Leuten ihr her seid.⁹⁷

Durch das Beispiel ihres Lebens wollte Glückel ihre Nachkommen nicht nur Stolz auf ihre Herkunft lehren, sondern sie auch in Sitte und Glauben festigen. Glückels Werk steht damit in der Tradition frühneuzeitlicher Memoirenliteratur, die nur für den innerfamiliären Gebrauch bestimmt war.⁹⁸ Ihre lebendig geschriebene, jiddische Autobiographie vom Beginn des 18. Jahrhunderts ist aber ein in mehrfacher Hinsicht einmaliges Dokument. Zunächst, weil Glückel die erste – und für mehr als 100 Jahre auch einzige – jüdische Frau sein sollte, deren Memoiren erhalten blieben und schließlich publiziert wurden. Überdies verweist ihre Schilderung auf Bildungsmöglichkeiten und sozioökonomische Freiräume von Frauen in der frühen Neuzeit, und zudem enthält sie neben ausführlicher Beschreibung traditionell religiösen Frauenlebens einen reichen Schatz an Geschichten und Traditionen der Volksreligion.

Die jiddische Sprache und die Beschreibung der Volkstradition hemmten jedoch für lange Zeit das Interesse an Glückels Memoiren. Denn seit der Haskalah, der jüdischen Aufklärung Ende des 18. Jahrhunderts, wurden sowohl das Jiddische als auch die Volksreligion vom jüdischen Bürgertum Mitteleuropas entschieden abgelehnt. Ebenso wie die deutschen Aufklärer maßen die Maskilim [jüdische Aufklärer; Sg.: Maskil] der Sprache große Bedeutung bei. ›Reinheit der Sprache‹, d.h. die grammatikalisch fixierte Standardsprache, galt der Aufklärung nicht nur als

⁹⁷ Die Memoiren der Glückel von Hameln. Aus dem Jüdisch-Deutschen von Bertha Pappenheim. Mit einem Vorwort von Viola Roggenkamp. Weinheim 2005, S. 60. Von den zahlreichen (neueren) Studien zu Glückel und den Memoiren seien nur folgende erwähnt: Monika Richarz (Hg.), *Die Hamburger Kauffrau Glikl. Jüdische Existenz in der frühen Neuzeit*. Hamburg 2001; Natalie Zemon Davis, *Women on the Margins. Three Seventeenth-Century Lives*. Cambridge (MA) 1995, S. 5–62; Elvira Grözinger, *Glückel von Hameln. Kauffrau, Mutter und erste jüdisch-deutsche Autorin*. Teetz 2004 sowie die kritische Textedition von Chava Turniansky, *Glikl. Memoirs 1691–1719*. Jerusalem 2006.

⁹⁸ Vgl. ebd., Vorwort, S. XXVf.

Garant für ›richtiges‹, logisches Denken, sondern auch als Grundlage für Moral und Sittlichkeit. Daher polemisierten die Maskilim heftig gegen das Jiddische, das sie – in Übernahme eines christlichen Vorurteils – als ›verderbten‹ deutschen Dialekt ansahen.⁹⁹ Volksreligion und -tradition andererseits wurden von jüdischen wie nichtjüdischen Aufklärern als Hort von Aberglauben und Vorurteil gesehen, die möglichst auszurotten waren.¹⁰⁰ Erst die Neoromantik und die Entstehung der jüdischen Volkskunde zu Ende des 19. Jahrhunderts ließen das Interesse an Volksreligion und Volkssprache wieder aufleben.¹⁰¹

Jenen Strömungen verdankte auch Glückels Manuskript seine Veröffentlichung durch den jüdischen Gelehrten David Kaufmann (1852–1899),¹⁰² der die Memoiren 1896 unter dem Titel »Zikhraunes Maras Glikl Hamel« bzw. »Die Memoiren der Glückel von Hameln« im jiddischen Original mit einem deutschen Vorwort publizierte.¹⁰³ Kaufmanns deutscher Titel ist dabei wesentlich für die Einbürgerung des Namens verantwortlich, unter dem die Hamburger Jüdin heutzutage bekannt ist.¹⁰⁴ Daß Glückels Memoiren in der jiddischen Fassung keine breite Leserschaft finden würden, war Kaufmann wohl bewußt, weshalb er sich bemüßigt fühlte, seine Publikationspolitik im deutschen Vorwort mit folgenden Worten zu erläutern:

Mit der bloßen Umschrift, die überdies den Reif von den Früchten, die Farbe von den Schmetterlingsflügeln wegwischt, war es hier nicht getan. Die Sprache erscheint von Worten und Wendungen, Entlehnungen und Anspielungen aus dem hebräischen und rabbinischen Schrifttum durchsetzt, geht oft so unversehens und ungesucht aus der deutschen Rede in das Idiom der Bibel

⁹⁹ Zur Sprachpolitik der Haskalah vgl. Louise Hecht, Ein jüdischer Aufklärer in Böhmen. Der Pädagoge und Reformator Peter Beer (1758–1838). Köln 2008, S. 54 und Anm. 119, S. 117f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 136.

¹⁰¹ Vgl. Michael Brenner, The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany. New Haven/London 1996, S. 5f.

¹⁰² Zu David Kaufmann vgl. Mirjam Thulin, Kaufmanns Nachrichtendienst. Ein jüdisches Gelehrtennetzwerk im 19. Jahrhundert. Unveröffentlichte Diss. der Universität Leipzig 2010.

¹⁰³ Der jiddische Text wurde bei Adolf Alkalay in Pressburg/Bratislava gedruckt, das deutsche Vorwort bei J. Kaufmann in Frankfurt a.M. Außerdem enthalten die beiden Teile unterschiedliche Lebensdaten, im deutschen Teil: Die Memoiren der Glückel von Hameln 1645–1719; im Jiddischen: 1647–1719.

¹⁰⁴ Noch mehr als Kaufmann sollte jedoch die populäre Ausgabe von Alfred Feilchenfeld (1860–1923) zur Verbreitung des Namens beitragen (s.u.). Zur Problematik des Namens vgl. Davis, Women on the Margins (wie Anm. 97), S. 8f.

über, dass eine Übersetzung erforderlich wäre, durch die aber gerade das im Munde einer Frau so merkwürdige Gepräge, das charakteristische dieses Stiles einfach aufgehoben würde.¹⁰⁵

Damit waren gleichzeitig die Charakteristika von Glückels Stil wie auch die Hindernisse umrissen, die sich einer etwaigen Übersetzung in den Weg stellten: Eine mehrsprachige Vorlage – denn darum handelt es sich aufgrund der zahlreichen hebräischen und aramäischen Zitate bei Glückels Memoiren – ließ sich kaum ohne Substanzverlust in eine einzige Zielsprache übertragen. Das aus gelehrten hebräischen und aramäischen Zitaten kunstvoll gewebte Netz von Allusionen und Metaphern, d.h. die intertextuellen Bezüge, mußte bei der Übersetzung zerstört werden. Eben diese intertextuellen Bezüge belegen aber die religiöse Bildung der Autorin, die durchaus außergewöhnlich war, wie auch Kaufmann herausstrich. Angesichts dieser objektiven Schwierigkeiten werden Pappenheims im Vorwort geäußerten Vorbehalte verständlich. Denn im auffallenden Gegensatz zur Wollstonecraft-Übersetzung übt sich Pappenheim hier im typisch weiblichen Bescheidenheitsgestus, wenn sie darlegt, daß sie die Arbeit (zunächst) für Verwandte ihrer Mutter unternommen habe, ihr Werk keinerlei Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebe und sie schließlich für die Übersetzung der hebräischen Zitate »die Hilfe von Sachverständigen in Anspruch genommen« habe.¹⁰⁶ Wenn sie außerdem behauptet, lediglich »die Übertragung des Textes in gemeinverständliche Sprache und Schriftzeichen« vorgenommen zu haben, betont sie die untergeordnete Rolle der Übersetzerin und die Präponderanz des Originals.

Tatsächlich erweist Pappenheim Glückels Memoiren deutlich mehr Respekt als Wollstonecrafts Traktat. Im Unterschied zu letzterem lassen

¹⁰⁵ David Kaufmann, Zikhraunes. Frankfurt a.M. 1896, Vorwort, S. X. Kaufmanns Editionspolitik läßt allerdings teilweise die wünschenswerte Sorgfalt vermissen und wurde bereits von der zeitgenössischen Wissenschaft kritisiert. Denn er hatte nur eines der beiden existenten Manuskripte (beide bereits Abschriften) herangezogen, aus dem zweiten ziemlich willkürlich ergänzt bzw. korrigiert und vor allem keine Rechenschaft über diese Vorgangsweise abgelegt. Vgl. Alfred Landau, Die Sprache der Memoiren Glückels von Hameln. In: Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde 7/1901, S. 20–67. Der Sprachforscher Landau hält die hebräischen Buchstaben im übrigen für »unglücklich«, da sie keine genaue Wiedergabe der Vokale ermöglichen (ebd., S. 22f.). Zur Textgeschichte vgl. Turniansky, Vorwort (wie Anm. 97), S. XLIV–LII.

¹⁰⁶ Die Memoiren der Glückel von Hameln (wie Anm. 97), Vorwort Pappenheims (unpaginiert).

sich weder Auslassungen noch inhaltliche Eingriffe in den Text feststellen. Das Defizit an Raffinesse und Vielstimmigkeit, das die Übersetzung der biblischen und rabbinischen Zitate notwendig mit sich brachte, glich Pappenheim geschickt durch grammatikalische und syntaktische Konstruktionen aus, die das Jiddische im Deutschen nachbildeten und dem Text dadurch eine exotische Note verliehen. So benutzte sie hauptsächlich Perfektkonstruktionen statt des Imperfekts und paßte auch die Satzstellung oft an das Jiddische an. Zudem unterbricht die wörtliche Übersetzung von im Jiddischen gebräuchlichen, hebräischen Interjektionen den Lesefluß und hebt die Schilderung aus dem Alltagsgeschehen heraus. Mit der innovativen Nachbildung des Jiddischen im Deutschen stellte sich Pappenheim bewußt oder unbewußt in die Übersetzertradition der deutschen Romantik, die – von Klopstock über Schlegel bis Hölderlin – in ihren klassischen Übersetzungen das Griechische, Englische oder Lateinische im Deutschen abzubilden suchten.¹⁰⁷ Innerhalb des jüdischen Kontexts verweist sie auf ein Konzept voraus, das die beiden Religionsphilosophen Martin Buber (1878–1965) und Franz Rosenzweig (1886–1929) 15 Jahre später bei ihrer weithin akklamierten Bibelübersetzung anwenden würden.¹⁰⁸

Zur Illustration seien im folgenden drei kurze Textauszüge angeführt, in denen das jiddische Original nach den Editionen Kaufmann bzw. Turniansky – in Yivo-Standardtransliteration –, einerseits dem Text von Pappenheim und andererseits Alfred Feilchenfelds Übersetzung aus dem Jahr 1913 gegenübergestellt ist.¹⁰⁹ Die erste Stelle vom Beginn des dritten Buches leitet die Erzählung vom Raubmord an einem jungen Mann namens Mordechai ein, den Glückel und ihr Mann als Juniorpartner ins Geschäft aufzunehmen dachten:

Be'oso zeman [zu dieser Zeit] izt eyn junger geweyzen *tokh* [in] Hanover *bishmo* [sein Name war/ist] Mordekhay *hy* "d [Gott räche sein Blut] izt *etsel* [bei] *gisi*

¹⁰⁷ Vgl. Brenner, Renaissance (wie Anm. 101), S. 105.

¹⁰⁸ Zu Bubers und Rosenzweigs Übersetzungsprinzipien vgl. ebd., S. 103–109; Brenner verweist dort u.a. auf den Unterschied zwischen den deutschen Romantikern, die dem *Deutschen* einen neuen Geist einhauchen wollten, und Buber/Rosenzweig, denen es um die Wiederbelebung des Hebräischen ging.

¹⁰⁹ Denkwürdigkeiten der Glückel von Hameln. Aus dem Jüdisch-Deutschen übersetzt, mit Erläuterungen versehen und hg. von Alfred Feilchenfeld. Darmstadt 1999, Nachdruck der 4. Aufl. Berlin 1923. Zu Feilchenfeld vgl. den Nachruf in der orthodoxen Wochenschrift »Der Israelit« vom 16.08.1923, S. 9.

[mein Schwager] R. [Reb = Herr] Lipman gewezen der zelbige junger izt kumen *le*-Hamburg [nach] un' bey uns gast gewezen.¹¹⁰

Zu jener Zeit ist ein junger Mann in Hannover gewesen mit Namen Mordechai – Gott räche sein Blut. Er ist bei meinem Schwager Lipmann gewesen. Derselbige junge Mann ist nach Hamburg gekommen und war bei uns Gast.¹¹¹

Zu jener Zeit kam ein junger Mann namens Mordechai von Hannover, wo er bei meinem Schwager Leffmann gewesen war, nach Hamburg und war bei uns zu Gast.¹¹²

Unter Ausnutzung des im Jiddischen ungebräuchlichen Plusquamperfekts gelang es Feilchenfeld, die aus vier nebeneinander geordneten Teilsätzen bestehende Passage in einen eleganten Hauptsatz mit eingeschobenem Relativsatz zu verwandeln. Abgesehen von der unmotivierten Korrektur des gängigen jüdischen Vornamens Lipman zu Leffmann eliminierte er die hebräische Interjektion »Gott räche sein Blut!«, die modernen LeserInnen nicht nur anachronistisch erscheinen mußte, sondern eventuell auch Assoziationen zum »jüdischen Rachegott« evozierte. Durch diese Auslassung beseitigte er allerdings auch den im Jiddischen angelegten Spannungsbogen der Erzählung. Die Interjektion »Gott räche sein Blut!« nach einem Eigennamen kündigt den LeserInnen nämlich den gewaltsamen Tod besagter Person durch die Hand von Nichtjuden an. Die sorgsam angelegte Erzählung von Mordechais Schicksal, das im Gegensatz zu seinem biblischen Namensvetter aus dem Buch Esther keine glückliche Wendung erfuhr, verliert somit ihre eigenständige Funktion und wird zu einem Nebenschauplatz in der Beschreibung von Chaims und Glückels Geschäftsgebarung degradiert. Pappenheims Übersetzung dagegen bewahrt nicht nur die Satzstruktur des Jiddischen, sondern mit der Interjektion auch die ursprüngliche Funktion der Geschichte.

Bisweilen erwies sich Feilchenfelds systematischere Arbeitsweise indes als Stärke bei der Übersetzung, wie die nächste, dem vierten Buch entnommene Passage zeigen wird, die die Verlobung von Glückels Sohn Nathan mit einer Tochter des Gemeindevorstehers Elia Ballin beschreibt:

¹¹⁰ Kaufmann, Zikhraunes (wie Anm. 105), S. 75; Turniansky, Glikl (wie Anm. 97), S. 142 (Hervorh. und Übersetz. der hebräischen Ausdrücke von d. Verf.).

¹¹¹ Pappenheim, Memoiren (wie Anm. 97), S. 69.

¹¹² Feilchenfeld, Denkwürdigkeiten (wie Anm. 109), S. 54.

Nun geshehne dinge zeyn nit tsu endren mir zeynen dokh mit unszern *shidukh* [Partie] gants wol zu friden gewezn den izt *be'emes* [wahrhaftig] eyn print-sipal *shidukh* gewezen *mekhutoni* [mein ›Schwager‹] R. Elia *a"h* [Friede mit ihm] gar eyn wakrer erlikher man gewezen der menkin *nimolim ve-eynam nimolim* [Beschnittene und nicht Beschnittene] izt zer var nahnt/nant gewesen.¹¹³

Nun, geschehene Dinge sind nicht zu ändern.¹¹⁴ Wir sind mit unserer Heirat ganz wohl zufrieden gewesen, denn es ist in Wahrheit eine prinzipale Heirat gewesen. Der Vater der Braut, Reb Elia – er ruhe in Frieden – ist ein gar wackerer, ehrlicher Mann gewesen, der mit manchem Juden und Nichtjuden befreundet gewesen ist.¹¹⁵

Nun – geschehene Dinge sind nicht zu ändern; wir waren mit unserer Partie ganz zufrieden; es ist wirklich eine prinzipale Partie gewesen. Der verstorbene Elia Ballin war ein sehr wackerer, ehrlichen [sic!] Mann gewesen, der unter Juden und Nichtjuden einen sehr guten Namen hatte.¹¹⁶

Auch in dieser Passage erweist sich Pappenheims Übersetzung der hebräischen Ausdrücke und Interjektionen im allgemeinen als exakt. Bezüglich der im Hebräischen/Jiddischen differenzierter bezeichneten Verwandtschaftsbeziehungen entschied sie sich für die treffende Umschreibung »Vater der Braut« und *be'emes* [wahrhaftig] gab sie der hebräischen Struktur entsprechend mit »in Wahrheit« wieder. Trotz Pappenheims Bemühen, in ihrer Bildsprache dem Jiddischen möglichst nahezubleiben, widersprach die sehr eindrückliche Bezeichnung »Beschnittene und nicht Beschnittene« zur Differenzierung zwischen Wir- und Fremdgruppe aber sichtlich ihrem bürgerlichen Anstandsgefühl. Ebenso wie Feilchenfeld wählte sie daher die unverfängliche Übersetzung »Juden und Nichtjuden«. Problematischer ist dagegen die Übertragung von *shidukh* [Partie] als »Heirat« zu sehen, da sich in ihr Pappenheims Bestreben widerspiegelt, der jüdischen Ehe den Nimbus des Geschäftlichen zu nehmen. *Shidukh* referiert eindeutig auf alle mit Eheanbahnung und -schließung verbundenen Verträge und rechtlichen Absicherungen, während

¹¹³ Kaufmann, Zikhraunes (wie Anm. 105), S. 160; Turniansky, Glikl (wie Anm. 97), S. 294.

¹¹⁴ Der bedauernde Einleitungssatz bezieht sich auf die mißglückte Verlobung zwischen Nathan und einer Tochter des Wiener Hofjuden Samuel Oppenheimer (1630–1703).

¹¹⁵ Pappenheim, Memoiren (wie Anm. 97), S. 149.

¹¹⁶ Feilchenfeld, Denkwürdigkeiten (wie Anm. 109), S. 136. Zum letzten Wort folgende Anmerkung: »Im Original ist sehr vernahnt gewesen. Landau, S. 63 liest vernant = viel genannt, bekannt, angesehen« (ebd.).

»Heirat« trotz ähnlicher Etymologie scheinbar hehrere Assoziationen aufruft.¹¹⁷ Feilchenfeld zeigt sich hier treffsicherer. Im Unterschied zur davor zitierten Stelle gelingt es ihm, auch die hebräische Interjektion »Friede mit ihm«, die dem Namen von Verstorbenen folgt, geschickt in den Satz einzubauen (»der *verstorbene* Elia«) und so die Information zu erhalten. Wesentlicher ist in diesem Kontext allerdings Feilchenfelds Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur. Der Sprachforscher Landau hatte nämlich bereits 1901 den Ausdruck »var nahn« in Kaufmanns Edition auf »var nant« korrigiert, was so viel wie »einen Namen habend, berühmt« bedeute.¹¹⁸ Während Pappenheim aus dem mißverstandenen Ausdruck eine »Freundschaft« zwischen Juden und Nichtjuden konstruierte und damit die »deutsch-jüdische Symbiose« evozierte, begnügte sich Feilchenfeld – den Tatsachen entsprechend – mit der allgemeinen Berühmtheit des Mannes.

In der dritten zu analysierenden Passage ließ sich Pappenheim aufgrund persönlicher Erfahrungen zu einer tendenziösen Übersetzung verleiten. Im Zuge ihrer Kindheitsgeschichte, im zweiten Buch, schildert Glückel unter anderem den Dänisch-Schwedischen Krieg von 1657–1658, den sie im Unterschied zu späteren Kriegshandlungen lediglich in folgendem lakonischen Satz zusammenfaßt:

Ikh kann nit vil *chidushim* [Nachrichten] shreybn weyl solkhes *biyaldusi* [in meiner Kindheit] geshehen un' als eyn kind daz in *cheyder* hat sitsen muzen.¹¹⁹

Ich kann nicht viel Nachricht davon schreiben, weil solches in meiner Kindheit geschehen ist, als ein Kind, das zu Hause hat sitzen müssen.¹²⁰

Ich kann nicht viel Neues darüber schreiben, weil solches in meiner Kindheit geschehen ist, als ich noch im Cheder habe sitzen müssen.¹²¹

¹¹⁷ Zur Etymologie von »Heirath« vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm auf <http://http://www.dwb.uni-trier.de> (Stand: 31.10.2012).

¹¹⁸ Landau, Die Sprache der Memoiren Glückels von Hameln (wie Anm. 105), S. 63.

¹¹⁹ Kaufmann, Zikhraunes (wie Anm. 105), S. 26; Turniansky, Glikl (wie Anm. 97), S. 54. Turniansky betont in Anm. 47, daß es sich bei der Präposition »in« um eine Liaison von »in dem« handle, was auf die Erziehungsinstitution verweise.

¹²⁰ Pappenheim, Memoiren (wie Anm. 97), S. 23.

¹²¹ Feilchenfeld, Denkwürdigkeiten (wie Anm. 109), S. 17 und folgende Anmerkung: »Cheder ist die Kinderschule, in der die Kleinen hauptsächlich in den heiligen Schriften der jüdischen Religion unterrichtet wurden.«

Pappenheim hatte das hebräische Wort *cheyder* in seiner wörtlichen Bedeutung, nämlich ›Zimmer‹, verstanden, da sie aus der eigenen Erfahrung mangelnder Mädchenerziehung im traditionellen Judentum schloß, daß Glückel ›zu Hause‹ sitzen mußte, während Knaben die Schule besuchten. Tatsächlich bezeichnet der Terminus im aschkenasischen Judentum jedoch die religiöse Grundschule, in der Knaben – aber mancherorts auch Mädchen – das hebräische Alphabet erlernten und in die grundlegenden religiösen Texte eingeführt wurden.¹²² Da Feilchenfeld dieser Frage ohne persönliches Sentiment begegnete, kam er nicht in Versuchung, den Terminus umzuinterpretieren.

Insgesamt ist jedoch zu bemerken, daß Pappenheim mit Glückels Memoiren sehr sorgfältig umging. Im Unterschied zu den jüdischen Gelehrten Kaufmann und Feilchenfeld sah sie die Memoiren nicht als historische Quelle zur Erforschung jüdischen Lebens in der frühen Neuzeit, sondern vor allem als Zeugnis einer selbstbewußten Frau, die ihre Autonomie in vielen Lebenslagen erfolgreich behauptete. Daher verstand sie die eingestreuten Volkserzählungen und Märchen ebenso wie die moraltheologischen Betrachtungen nicht nur als integralen Bestandteil des Narrativs, sondern auch als Beweis für Glückels umfangreiche Bildung und vielschichtige Persönlichkeit. Pappenheims Sorgfalt im Umgang mit dem Text wurde bereits in einer zeitgenössischen Besprechung ihrer Übersetzungsarbeiten durch Bertha Badt-Strauß gewürdigt:

Es ist nun das große Verdienst der Übertragung von Bertha Pappenheim, daß sie in allen diesen Erzählungen, Märchen und Betrachtungen die *Welt* erkannte, in der die Ahnfrau lebte und atmete, und daß sie deshalb all dies bunte Rankenwerk mit derselben Sorgfalt und Treue übertrug wie die rein biographischen Teile der Memoiren. Nur auf diesem Wege konnten wir ein annähernd treues Abbild des ursprünglichen Buches der Glückel erhalten.¹²³

Was Badt-Strauß hier besonders hervorhob, waren die Unterschiede zwischen Pappenheims Übersetzung und derjenigen des Pädagogen und jüdischen Historikers Alfred Feilchenfeld. Dieser hatte nämlich im Jahr

¹²² Zur Mädchenerziehung im traditionellen aschkenasischen Judentum vgl. auch Shaul Stampfer, *Gender Differentiation and Education of the Jewish Woman in Nineteenth-Century Eastern Europe*. In: Polin 7/1992, S. 63–87.

¹²³ Bertha Badt-Strauß, *Jüdische Frauenliteratur*. In: *Blätter des Jüdischen Frauenbundes* 12/1936, H. 7/8, S. 31–33, hier S. 31 (Hervorh. im Original).

1913 eine Neuübersetzung der Memoiren unter dem Titel »Die Denkwürdigkeiten der Glückel von Hameln« veröffentlicht. Im Unterschied zu Pappenheim war Feilchenfeld mit seiner literarischen Vorlage allerdings recht freizügig umgegangen. Seine Übersetzungspolitik erläuterte er in der Vorrede zur ersten Auflage folgendermaßen:

Die Übertragung, die hier dargeboten wird, schließt sich dem Wortlaut des Originals nach Möglichkeit an. Doch ist nicht darauf Gewicht gelegt worden, Eigentümlichkeiten des Satzbaus und Ausdrucks, *die unserm deutschen Sprachgefühl störend erscheinen*, mit herüberzunehmen. An einzelnen Stellen sind zur Erzielung eines besseren Zusammenhangs *kleine Verschiebungen und Zusammenziehungen* vorgenommen worden. Abgesehen von solchen formalen Änderungen sind die *geschichtlichen und biographischen Partien* des Originalwerkes hier vollständig wiedergegeben und, soweit es nötig erschien, *durch erläuternde Anmerkungen* dem Verständnis näher gebracht. Die längeren erbaulichen Erzählungen, die sich im Original vielfach eingestreut finden, sind, *um die biographische Darstellung nicht zu unterbrechen*, [...] hier fortgeblieben.¹²⁴

Hinter diesen scheinbar unschuldigen Formulierungen verbarg sich nichts anderes als ein Gegenprogramm zu Pappenheims drei Jahre zuvor erschienener Übersetzung, die Feilchenfeld – eigenen Angaben gemäß – vorlag. Hatte Pappenheim versucht, die jiddische Syntax im Deutschen abzubilden, empfand Feilchenfeld dies als Angriff auf das deutsche Sprachgefühl, das er als Schuldirektor zu verteidigen gedachte.¹²⁵ Gegenüber Pappenheims bewußter Distanzierung vom wissenschaftlichen Kontext betonte Feilchenfeld seine eigene Forschungsarbeit, die sich in den »erläuternde[n] Anmerkungen« niederschlug. Nachdem er solchermaßen seine Wissenschaftlichkeit erwiesen hatte, konnte er sich die Freiheit »kleine[r] Verschiebungen und Zusammenziehungen« erlauben. Denen fiel allerdings das gesamte erste Buch zum Opfer, das neben einigen Volkserzählungen, hauptsächlich moraltheologische Überlegungen zum Inhalt hat. Beides eliminierte Feilchenfeld auch aus den folgenden Büchern der Memoiren. Damit hatte er eine geradlinige »biographische Darstellung« herausdestilliert, die Historikern, gebildeten Lesern und »insbesondere der Frauenwelt« ein »interessantes Kapitel der Kulturge-

¹²⁴ Feilchenfeld, Denkwürdigkeiten (wie Anm. 109), Vorrede zur ersten Auflage, S. 8f. (Hervorh. d. Verf.).

¹²⁵ Zu Feilchenfelds Biographie vgl. den Nachruf in der orthodoxen Wochenschrift »Der Israelit« vom 16. August 1923, S. 9.

schichte« eröffnen sollte.¹²⁶ Glückel war durch diese ›Bereinigungen‹ auf eine zwar authentische, doch wenig raffinierte Mutterrolle reduziert, die ihrer Bildung und Weltgewandtheit kaum gerecht wurde. Offensichtlich trafen die derart gereinigten Memoiren aber den Geschmack der Zeit. Sie erwiesen sich als durchschlagender publizistischer Erfolg, erfuhren innerhalb von zehn Jahren vier Neuauflagen und dienten bis vor kurzem als Grundlage für die meisten Übersetzungen in andere Sprachen.

Pappenheims Glückel-Übersetzung war dagegen 1910 als Privatdruck im wenig erfolgreichen Wiener Verlag von Stefan Meyer und ihrem Bruder Wilhelm Pappenheim in limitierter Auflage erschienen und nur nach persönlicher Subskription erhältlich. Neben Verwandten und Bekannten wurden lediglich ausgewählte jüdische Bibliotheken mit dem Werk bedacht. Zwei der raren Erstausgaben befinden sich heute in der Bibliothek Germania Judaica in Köln und der Jewish National Library (Scholem Collection) in Jerusalem. Es sollte bis 1994 dauern, bis Pappenheims in vielen Aspekten vorbildliche Übersetzung durch die Neuauflage von Viola Roggenkamp wiederentdeckt und in der Folge zur deutschen Standardausgabe wurde.

Im Gegensatz zur Wollstonecraft-Übersetzung war Pappenheims Aneignung hier also nicht über den Text bzw. dessen kreative Umgestaltung und Adaptierung erfolgt. Doch der Drang, das Bild der selbstbewußten und erfolgreichen Glückel nicht nur auf den Seiten eines Buches wieder erstehen zu lassen, sondern sie selbst zu verkörpern, verführte Pappenheim zu einem ungewöhnlichen Akt der Aneignung. Nach der Publikation ihrer Übersetzung engagierte sie den aus Polen stammenden jüdischen Genre- und Historienmaler Leopold Pilichowski (1869–1931), um sich – vermutlich zwischen 1910 und 1914 – als Glückel porträtieren zu lassen.¹²⁷ Pappenheim hatte ihrer Heldin also nicht nur eine Stimme verliehen, die Leserinnen des 20. Jahrhunderts verstehen konnten, sie hatte ihr auch ein Gesicht gegeben.

Pappenheims Verwandlung in Glückel von Hameln gelang überzeugend, denn sie hatte sich alle Mühe gegeben, die historische Tracht möglichst stilgerecht zu rekonstruieren. Die eigene Spitzensammlung sowie

¹²⁶ Feilchenfeld, Denkwürdigkeiten (wie Anm. 109), Vorrede zur ersten Auflage, S. 9.

¹²⁷ Zu Pilichowski vgl. Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe auf <http://www.yivo-encyclopedia.org> (Stand: 31.10.2012) sowie Richard I. Cohen, Jewish Icons. Arts and Society in Modern Europe. Berkeley 1998, S. 235–244.

ein von einer Freundin geliehener Pelzmantel halfen bei der Vervollständigung des Bildes.¹²⁸ Im Jahre 1925 wurde das mittlerweile verschollene Porträt im Rahmen einer Werkschau Pilichowskis in Palästina präsentiert. Den Bericht darüber in der jüdischen Monatsschrift »Menorah« zierte das Pappenheim-Glückel-Porträt¹²⁹ – ohne Namen des Modells. Was oberflächlich betrachtet als weibliche Überidentifikation erscheinen mag, erhält angesichts der Rezeptionsgeschichte von Pappenheims Übersetzung allerdings eine tiefere Bedeutung, denn auch die meisten Ausgaben der Feilchenfeld-Übersetzung schmück(t)en sich fortan mit dem Glückel-Pappenheim-Porträt. Selbst dort, wo Pappenheims Stimme zum Schweigen gebracht worden war, hatte ihre Übersetzung ins Bild überlebt.

VIII Übersetzung der Überlieferung

In den nahezu 20 Jahren, die zwischen der Publikation von Glückels Memoiren und den Übersetzungen der beiden populärsten Werken der jüdischen Traditionsliteratur lagen, der sogenannten Frauenbibel und dem Maasse- oder Maysebuch,¹³⁰ hatte sich Pappenheims Ton deutlich geändert. Aus der verunsicherten »Übertragerin des Textes« war eine selbstsichere »Bearbeiterin« geworden, die ihren Mangel an Wissenschaftlichkeit nicht mehr als Defizit empfand, das es zu rechtfertigen galt, sondern als adäquaten Zugang zu den volkstümlichen Texten, die sie übersetzte.

¹²⁸ Dora Edinger zitiert einen Brief von Clem Cramer, der Mitbegründerin des Frankfurter Mutterschutzes und Mitarbeiterin in Isenburg zur Entstehung des Bildes: »Wenn ich daran denke, wie glücklich die verehrte und geliebte Frau war als sie in meinem Pelzmantel da saß und das Bild gemacht wurde. Ich glaube, daß es das einzige Mal war, daß sie einen Pelzmantel anzog! Aber sie wollte in dem Styl der alten »Glückel« aussehen. Und Pilichowski tanzte um sie herum.« (Edinger, Bertha Pappenheim [wie Anm. 53], S. 155) Zu Pappenheims Spitzensammlung vgl. Spitzen und so weiter. Die Sammlung Bertha Pappenheims im MAK. Hg. von Peter Noever und Dagmar Sachsenhofer. Wien 2007.

¹²⁹ Leopold Pilichowski in Palästina. In: Menorah. Illustrierte Monatsschrift für die jüdische Familie 3 (1925), H. 8/9, S. 186. Aufgrund der Abbildung in diesem Bericht wird das Bild oft auf 1925 datiert, vermutlich entstand es aber bereits vor dem Ersten Weltkrieg.

¹³⁰ Bertha Pappenheim, Zeenah u-Reenah. Frauenbibel. Übersetzung und Auslegung des Pentateuch von Jacob Ben Isaac aus Janow. Nach dem Jüdisch-deutschen bearbeitet. Frankfurt a.M. 1930; Dies., Allerlei Geschichten. Maasse-Buch. Buch der Sagen und Legenden aus Talmud und Midrasch nebst Volkserzählungen in jüdisch-deutscher Sprache. Nach der Ausgabe des Maasse-Buches Amsterdam 1723 bearbeitet. Frankfurt a.M. 1929.



Abb. 3: Frauenbibel »Ze'enah u-Re'enah«, Edition Wilna 1907.

ZEENAH U-REENAH

FRAUENBIBEL

ÜBERSETZUNG UND AUSLEGUNG DES PENTATEUCH
VON JACOB BEN ISAAC AUS JANOW

NACH DEM JÜDISCH-DEUTSCHEN BEARBEITET
VON BERTHA PAPPENHEIM

HERAUSGEGEBEN VOM JÜDISCHEN FRAUENBUND

BERESCHITH
ERSTES BUCH MOSES

1930

J. KAUFFMANN VERLAG FRANKFURT AM MAIN

Abb. 4: Frauenbibel »Ze'enah u-Re'enah«, Übertragung von Bertha Pappenheim, Frankfurt a.M. 1930.

Die beiden vom Jüdischen Frauenbund herausgegebenen Werke waren neben einem kurzen Vorwort der Übersetzerin bzw. Bearbeiterin mit Geleitworten anerkannter jüdischer Gelehrter versehen – und zwar von Ismar Elbogen im Maassebuch und Pesach Goldring in der Frauenbibel. Vor allem im Maassebuch ergibt sich daraus ein interessanter Rollentausch: Das nüchtern distanzierte Vorwort Pappenheims kontrastiert in auffallender Weise mit Elbogens emotionaler Lobeshymne auf die naive Volkstümlichkeit des Werkes, das besonders für Frauen als »Quelle der Frömmigkeit und Demut, der Lauterkeit und Selbstverleugnung« dienen könne.¹³¹ Frömmigkeit und Demut waren Elbogens Meinung nach Eigenschaften jüdischer Frauen, durch welche sie den Fortbestand des Judentums jahrhundertlang gesichert hatten. Er appellierte daher an die gemeinschaftsstiftenden Fähigkeiten der Frauen zur »Verinnerlichung und Vertiefung des religiösen und sittlichen Lebens«.¹³² Die Essentialisierung des Judentums ging für ihn Hand in Hand mit der Festschreibung traditioneller Rollenbilder. Ähnliche Zuschreibungen wurden auch bezüglich der innerjüdisch wirkungsmächtigeren Frauenbibel vorgenommen, auf die sich die Analyse im Folgenden konzentrieren wird.

Im Gegensatz zu Ellbogen, Buber und anderen zeitgenössischen Gelehrten idealisierte Pappenheim weder die jüdische Volkstümlichkeit noch die jiddische Sprache oder das als »authentisch« beschworene Ostjudentum. Dennoch hielt sie die »bildkünstlerische Ausdrucksform« der älteren jiddischen Literatur¹³³ – also das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Traditionen, das die Texte auszeichnet – für eine adäquate Medizin gegen die oft beschworene »Krise des Judentums« zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als Zeichen dieser Krise galten fortschreitende Säkularisierung und weitgehende Assimilierung, die häufig zu Mischehen und/oder Austritten aus der Kultusgemeinde führten. Doch auch vielen aus Gewohnheit oder Solidarität in den Kultusgemeinden verbliebenen Mitgliedern waren im Laufe der Zeit die positiven Inhalte des Judentums abhanden gekommen, was beispielsweise Franz Rosenzweig 1920 zur Gründung des Jüdischen Lehrhauses in Frankfurt veranlaßte. Diese Institution – konzipiert als Kombination zwischen einem traditionellen

¹³¹ Ebd., Geleitwort von Ismar Elbogen, S. V.

¹³² Ebd.

¹³³ Pappenheim, *Zeenah u-Reenah* (wie Anm. 130), S. XI. Für Pappenheims Beziehung zum Jiddischen vgl. Loentz, *Let Me Continue to Speak the Truth* (wie Anm. 28), S. 25–60.

Beth Midrash und einer Volkshochschule – sollte mittels Studium jüdischer Religion und Tradition das jüdische Leben in Deutschland revitalisieren.¹³⁴

Pappenheim stimmte prinzipiell mit dem Befund überein, daß die Revitalisierung des Judentums nur über die positive Rezeption von Religion und Tradition erfolgen konnte. Gerade in diesem Kontext beklagte sie aber den Ausschluß von Frauen aus der religiösen Sphäre. Ähnlich wie die jüdischen Aufklärer zu Beginn des 19. Jahrhunderts argumentierte sie, daß die Marginalisierung von Frauen durch das traditionelle Judentum einen Entfremdungsprozeß verschuldet und die krisenhafte Situation somit verursacht hätte. Mehr als die Frankfurter Lehrhaus-Bewegung unterstützte sie daher die Bemühungen der aus einer polnisch-chassidischen Familie stammenden Sarah Schenirer (1883–1935), die 1917 in Krakau eine religiöse Mädchenschule namens *Beth Jacob* gegründet hatte.¹³⁵ Nach Anerkennung der Schule durch die *Agudat Israel*, die politische Bewegung des orthodoxen Judentums, im Jahre 1919 breitete sich das *Beth-Jacob*-Schulsystem zwar schnell aus,¹³⁶ doch auch diese Initiative schien Pappenheim nicht auszureichen, um das historische, an jüdischen Frauen begangene Unrecht auszugleichen. In ihrem Essay »Die Jüdische Frau« aus dem Jahr 1934 bemerkte sie dazu:

Keine *Bes-Jacob*-Schule, keine Erwachsenenbildung kann heute mehr gut machen, was an der jüdischen Frauenseele und damit an dem Gesamtjudentum gesündigt wurde, dadurch, daß man der unbekannten Frau den jüdischen Sinn des Lebens vorenthielt und nur ihre physische Kraft dem Manne dienstbar hielt. [...].

Diese sakro-sankt gewordene Haltung rächte sich schwer. Was man nicht kennt – oder nur als unbequem und lästig kennt – ohne den sittigenden Wert zu erkennen, achtet man nicht hoch, und ich sehe Logik und Tragik darin, daß die Frauen und Mütter der vorvergangenen Zeit ihre Kinder nicht mehr in dem Respekt vor dem Geistesgut der Tradition erziehen konnten. Der

¹³⁴ Vgl. Brenner, *Renaissance* (wie Anm. 101), S. 69–99.

¹³⁵ Auch »*Bes Jakob*« (Westjiddisch), »*Bais Ya'akov*« (aschkenasisches Hebräisch) oder »*Bais Yankev*« (Ostjiddisch). Zum Schulsystem vgl. Deborah Weissman: »*Bais Ya'akov* as an Innovation in Jewish Women's Education: A Contribution to the Study of Education and Social Change«. In: *Studies in Jewish Education* 7/1995, S. 278–299. Zu Schenirer vgl. Yivo Encyclopedia auf http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Schenirer_Sarah (Stand: 31.10.2012). Für Pappenheims Einstellung zu den *Beth-Jacob*-Schulen vgl. Loentz, *Let Me Continue to Speak the Truth* (wie Anm. 18), S. 146–151.

¹³⁶ Vgl. Gershon C. Bacon, *The Politics of Tradition. Agudat Yisrael in Poland, 1916–1939*. Jerusalem 1996, S. 161–169.

Faden war abgerissen und damit das *Leerhaus* vorbereitet, für das man heute so gern und ausschließlich die Emanzipation verantwortlich machen will.¹³⁷

Während jüdische Männer über das Lehrhaus – traditioneller oder Rosenzweigscher Provenienz – mit der Religion verbunden blieben bzw. wieder in Verbindung gebracht wurden, leerte sich das jüdische Haus, die Wirkungsstätte bürgerlicher Frauen, zusehends von jüdischen Traditionen. Das Leerhaus war die logische Antwort der Geschichte auf die Vernachlässigung weiblicher Erziehung im Judentum. Pappenheim verharrte aber keineswegs in passiver Resignation. Sie verwehrte sich lediglich gegen Versuche, die Bewältigung der »Krise« mit der Fortschreibung traditioneller Rollenbilder zu verknüpfen, die Frauen weiterhin von der öffentlichen Religionsausübung und Funktionen in der jüdischen Gemeinde ausschlossen. Sie war überzeugt, daß Frauen einen wichtigen – vielleicht sogar den entscheidenden – Beitrag zur spirituellen Stärkung des Judentums leisten könnten und sollten, doch ebenso wie beim Frauenwahlrecht leitete sie aus dieser Pflicht auch Rechte ab. Die Lösung der Krise konnte ihrer Meinung nach nur über die Integration von Frauen in führende Gemeindefunktionen erfolgen. Trotz des erwähnten positiven Gutachtens von Rabbiner Nehemia Nobel aus dem Jahr 1919 wurde das Frauenwahlrecht in vielen jüdischen Gemeinden Deutschlands bis zur Shoah allerdings nicht umgesetzt.¹³⁸ Im zitierten Artikel »Die jüdische Frau« verwies Pappenheim jedoch auf einen weiteren Weg, über den sich jüdische Frauen in den Korpus der Tradition einschreiben konnten:

Aber ich sehe auch ein kleines geistiges Rinnsal aus jener Zeit das Frauenleben anregen und sich bedeutsam entwickeln, vielleicht als natürliche Kompensation der versagten jüdischen Geistesbildung. Das deutsche Sprachgut, vermischt mit jüdischen Bestandteilen, das Weiberdeutsch, ist die schmale Brücke zu einer Welt, die sich der jüdischen Frau im Lauf der Zeiten eröffnete.¹³⁹

¹³⁷ Bertha Pappenheim, *Die jüdische Frau* (25. 8. 1934). In: Edinger, Pappenheim (wie Anm. 53), S. 105–117, hier S. 107 (Hervorh. im Original).

¹³⁸ Das Frauenwahlrecht war in Deutschland auf Gemeindebasis geregelt. Um 1930 hatten Frauen in Berlin, Breslau, Frankfurt am Main, Hamburg und München das aktive und passive Wahlrecht. In einigen weiteren Gemeinden ausschließlich das aktive. Vgl. Claudia Prestel, *Frauenpolitik oder Parteipolitik? Jüdische Frauen in innerjüdischer Politik in der Weimarer Republik*. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 37/1997, S. 127–139.

¹³⁹ Pappenheim, *Die jüdische Frau* (wie Anm. 137), S. 107.

Im despektierlich als ›Weiberdeutsch‹ bezeichneten Jiddisch hatte sich nämlich seit dem 16. Jahrhundert ein beachtlicher Korpus religiöser Literatur entwickelt, die nicht nur Frauen adressierte, sondern auch ›Männer, die wie Frauen sind‹.¹⁴⁰ Hinter dieser paradoxen Formulierung verbirgt sich eine ›symbolische Genderkategorie‹, die religiöse Wissenshierarchien im traditionellen Judentums widerspiegelte.¹⁴¹ Unter ›Männer, die wie Frauen sind‹ wurden Personen subsumiert, die nicht in der Lage waren, die relevanten religiösen Texte in der Gelehrtensprache, d.h. auf hebräisch und/oder aramäisch, zu lesen. Die Ausschlußmechanismen der gelehrten jüdischen Eliten erfolgten also nicht nur über das Geschlecht, sondern genauso über die Kenntnis der Heiligen Sprache und des rabbinischen Bildungskanons. Da sich mit der Verbreitung des Buchdrucks praktische Kompendien durchgesetzt hatten, die die jüdischen Religionsgesetze übersichtlich und anschaulich zusammenfaßten, hatte sich das ›eigentliche Studium‹ in der Frühen Neuzeit zusehends zu einer abstrakten intellektuellen Übung entwickelt, deren Ergebnisse nur mehr geschulten Spezialisten zugänglich waren.¹⁴² Die große Zahl derjenigen, welche auf vereinfachte jiddische Zusammenfassungen angewiesen war, führte daher zum Aufblühen besagter Literaturgattung. Gleichzeitig ist jedoch zu betonen, daß ungebildete Männer ihren inferioren Status – wenn schon nicht faktisch, so doch theoretisch – verändern konnten, während gebildete Frauen – die es als Ausnahmeerscheinung immer gab – in der religiösen Hierarchie des traditionellen Judentums *per definitionem* keinen Platz fanden.

Insofern entbehrt es nicht der Berechtigung, daß Pappenheim in ihrer ›Einführung‹ zur Übersetzung der Frauenbibel jene Vorwürfe wiederholte, die sie bereits 1897 gegen die Rollenaufteilung im traditionellen Judentum erhoben hatte:

Zwar war die Frau anerkannt, in ihren natürlichen Funktionen als Ehefrau und Mutter, war die unentbehrliche Hüterin des Haushaltes, deren minutiöses Ritual ihrer religiösen Pflichttreue anvertraut war, [...] aber darüber

¹⁴⁰ Moses Henoch Altshuler, Brantshpigel. Basel 1602, zit. nach Jean Baumgarten, Introduction to Old Yiddish Literature. Oxford 2005, S. 208.

¹⁴¹ Vgl. Chava Weissler, »For Women and for Men Who Are like Women«. The Construction of Gender in Yiddish Devotional Literature. In: Journal of Feminist Studies in Religion 5/1989, H. 2, S. 7–24.

¹⁴² Vgl. Elchanan Reiner, Beyond the Realm of Haskalah: Changing Learning Patterns in Traditional Jewish Society. In: Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts 6/2007, S. 123–133.

hinaus [...] sollten sich ihre Fähigkeiten nicht entwickeln. Nicht nur, daß sie aus erotischen Gründen den Stätten des Lernen und Lehrens der Männer [...] fern bleiben mußte, so fand man die Frau auch nie reif und würdig in die Fülle des jüdisch-religiösen Gedankenguts Einblick zu nehmen. Nur aus der Tradition, ohne sie zu kennen, soll die jüdische Frau die Lehre leben, ein eigenartiges Verhalten, das seine verhängnisvollen Schatten bis in die heutige Zeit wirft.¹⁴³

In der Existenz der Frauenbibel, der »Zeenah u-reenah«¹⁴⁴ – wie Pappenheim sie in Anlehnung an die Bezeichnung in der zeitgleich erscheinenden »Encyclopaedia Judaica« nannte¹⁴⁵ –, sah sie einen Beweis für jenen verhängnisvollen Ausschluß der Frauen vom Torah-Studium, welches das Prestige der Männer in der traditionellen jüdischen Gesellschaft begründet(e). Als Instrument der Distinktion, d.h. zum Ausschluß der Frauen von religiösem Wissen und aus dem religiösen Leben, lehnte sie die »Zeenah u-reenah« ab. Trotzdem konnte sie sich der Faszination nicht entziehen, die das Werk bereits seit Jahrhunderten auf Generationen von Jüdinnen und Juden ausübte.

Was war nun aber die berühmte »Zeenah u-reenah«, die der Wanderprediger und Buchhändler Jacob ben Isaac Ashkenazi aus Janow (1550–ca. 1625), ein *Drop-out* des rabbinischen Bildungssystems, Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts in Polen verfaßt hatte? Bereits der Untertitel sorgt(e) für einige Verwirrung. Er behauptet nämlich, daß der Band die »Fünf Bücher Moses mit den Haftarothe [Lesungen aus den Prophetenbüchern] und den fünf Megilloth [wörtlich: »Rollen« = Hohes Lied, Ruth, Prediger, Esther, Klagelieder] in der Sprache von Ashkenaz [Jiddisch]« enthalte, was teilweise zu der irrigen Vermutung Anlaß gab, daß es sich hierbei um eine Übersetzung der Bibel ins Jiddische handle.

¹⁴³ Pappenheim, *Zeenah u-Reenah* (wie Anm. 130), S. XI.

¹⁴⁴ Im Ostjiddischen: »Tsene-rene«. Der Titel ist ein Zitat aus dem »Hohen Lied«: »Tse'enah u-re'enah benot Tsion ba-melekh Shlomo, ba-atarah.« »Geht hinaus und sehet, Töchter Zions, König Salomon in dem Schmuck.« (Hld. 3,11) Wegen der femininen Adressierung wurde das Werk als »Frauenbibel« bezeichnet. Israel Zinberg wies bereits in den 1930er Jahren darauf hin, daß sie – aufgrund der oben ausgeführten Bedingung – ebenso gut »Volksbibel« genannt werden könne. Vgl. Israel Zinberg, *A History of Jewish Literature*. Bd. 7. New York 1975, S. 132f.

¹⁴⁵ Das ab 1928 von Nahum Goldmann bei Eschkol in Berlin herausgegebene Prestigeprojekt mußte in Folge der nationalsozialistischen Machtergreifung 1934 nach zehn Bänden beim Lemma »Lyra« abgebrochen werden. Sie ist die Grundlage für die 16bändige ab 1971 in Jerusalem publizierte englische Enzyklopädie gleichen Namens, von der 2006 eine 2. Auflage (in 22 Bänden) erschien.

Dies um so mehr als Ende des 17. Jahrhunderts auch die bekannten Bibelübersetzungen von Yekutiel Blitz und Joseph Wizenhausen entstanden.¹⁴⁶ Tatsächlich gibt die »Zeenah u-reenah« allerdings nur ausgewählte Verse des wöchentlichen Torah-Abschnittes wieder – im Original gefolgt von der jiddischen Übersetzung. An jeden Vers schließt sich ein ausführlicher Kommentar an, der einzelne Wörter und deren Sinn zu erklären trachtet, zuweilen aber auch eine homiletische Exposition (Midrash) zur Bedeutung der Stelle und deren ethischen Implikationen liefert.¹⁴⁷

Wie häufig bei Bestsellern hat das Werk im Laufe der Jahrhunderte ein Eigenleben angenommen, das die Recherchen nach seinem Ursprung erschwert. Die älteste erhaltene Ausgabe aus Hanau von 1622 führt außer dem fiktiven Druckort Basel drei frühere Editionen an – eine aus Lublin und zwei aus Krakau –, die bis jetzt nicht lokalisiert werden konnten. Bis 1785 wurde das Werk zahlreiche Male in Prag, Amsterdam, Krakau, Wilmersdorf, Frankfurt am Main, Frankfurt an der Oder und Sulzbach, d.h. in den west- und mitteleuropäischen Zentren des hebräischen Buchdrucks, aufgelegt. 1786 erschien die erste Ausgabe in Lemberg, die eine Schwerpunktverlagerung nach Osteuropa markierte; von den mehr als 100 Ausgaben, die zwischen 1786 und 1900 erschienen, stammen nur 30 aus Mitteleuropa. Ab 1900 folgte die »Zeenah u-reenah« den osteuropäischen Juden auch in ihre Auswanderungsländer – neue Editionen sowie Übersetzungen wurden in den USA, Argentinien und Israel publiziert. Vor allem die Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts unterscheiden sich oft beträchtlich in ihrer Aufmachung, Orthographie und Textanordnung.¹⁴⁸ Auch der Inhalt wurde in vielen Fällen adaptiert und redigiert.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Vgl. dazu Marion Aptroot, »In galkhes they do not say so, but the taytsh is as it stands here«. Notes on the Amsterdam Yiddish Bible Translations by Blitz and Wizenhausen. In: *Studia Rosenthaliana* 27/1993, H. 1/2, S. 136–158, sowie Erika Timm, Blitz and Wizenhausen. In: *Studies in Jewish Culture in Honour of Chone Shmeruk*. Hg. von Israel Bartal, Ezra Mendelsohn und Chava Turniansky. Jerusalem 1993, S. 39–66.

¹⁴⁷ Vgl. Chava Turniansky, Yayin chadash bekankan yashan. Girsat'ot maskil'ot shel »Zeenah u-reenah«. [Neuer Wein in alten Schläuchen. Maskilische Versionen der »Zeenah u-reenah«]. In: *Let the Old Make Way for the New. Studies in the Cultural and Social History of Eastern European Jewry, presented to Emanuel Etkes*. Hg. von David Assaf und Ada Rapoport-Albert. 2 Bde. Jerusalem 2009, 2. Bd., S. 313–344 (Hebr.) sowie Jacob Elbaum/Chava Turniansky, Tsene-rene. In: *Yivo-Encyclopedia* auf <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Tsene-rene> (Stand: 31.10.2012).

¹⁴⁸ Vgl. Baumgarten, Introduction to Old Yiddish Literature (wie Anm. 140), S. 120.

¹⁴⁹ Vgl. Turniansky, Neuer Wein (wie Anm. 147), bes. S. 318–324.

Die »Zeenah u-reenah« konnte in verschiedenen Ländern und Jahrhunderten also in recht unterschiedlichem Gewand auftreten.

Die Faszination des Buches ergab sich aus der Kombination mehrerer Faktoren: Zunächst lieferte es eine fortlaufende Übersetzung des Bibeltextes ins Jiddische, die im Unterschied zur früheren interlinearen bzw. Wort-für-Wort-Übersetzungspraxis eine Lektüre des Textes ohne Kenntnis des hebräischen Originals ermöglichte. Zudem war der Bibeltext mit den wichtigsten autoritativen Kommentaren (Rashi und seine Interpreten, Abraham Ibn Ezra, Nachmanides, Jacob ben Asher und Bahia ben Asher) – ebenfalls in jiddischer Übersetzung – versehen, die um zahlreiche Legenden, Mythen und magische Traditionen aus verschiedenen literarischen Quellen (Talmud, Midrashim, ethische und mystische Literatur) sowie aus der Volksreligion ergänzt wurden. Es vermittelte und popularisierte also einerseits die gelehrten Traditionen der rabbinischen Elite, kombinierte diese jedoch andererseits mit populärer Heterodoxie. Die zweifellos größte Leistung des Autors bestand jedoch in der Tatsache, daß er all diese widersprüchlichen Textsorten und Traditionen zu einem kohärenten Narrativ zu verbinden wußte, das leicht und vergnüglich zu lesen war.

Diese Eigenschaften verhalfen dem Werk, das bis heute in mehr als 210 verschiedenen Ausgaben vorliegt, zu einem beispiellosen Verkaufserfolg, der bis in die Gegenwart andauert. Aufgrund der bereits erwähnten Negativpropaganda durch die jüdischen Aufklärer hatte seine Popularität während des 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa zwar stark abgenommen, die oben dargestellte Situation des deutschsprachigen Judentums zu Beginn des 20. Jahrhunderts verhalf ihm aber zu einer Renaissance, der es unter anderem drei (Teil-)Übersetzungen ins Deutsche verdankte.¹⁵⁰ Doch einzig Bertha Pappenheim hatte das gesamte Buch Genesis – oder mit seinem hebräischen Namen Bereshit – bearbeitet. Ihre Entscheidung, den Text nicht zu »verhochdeutschen«, sondern in eine »verständliche und doch dem Geist des Originals nahe Sprache [zu]

¹⁵⁰ Salomon Goldschmidt/Arthur Marmorstein, »Zeene ureene«. In: Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde 13/1911, S. 37–47; 14/1911, S. 49–63, 130–135; 15/1912, S. 49–71; 16/1913, H. 1, S. 21–25; 16/1913, H. 4, S. 14–31; 17/1914, S. 9–10, 92–95 und 121–128, sowie Alexander Eliasberg, Die Zerstörung Jerusalems. Aus dem Buch »Zeenah u-reenah«. Berlin 1921. Ein 1861 in Fürth erschienenen Werk mit demselben Titel ist jedoch weitgehend ein Produkt des Verfassers David Schweitzer, Zeenhnah Ureehna, Kommet und schauet! Ein Erbauungs- und Unterhaltungsbuch zunächst für Israeliten. Fürth 1861.



Abb. 5: Kopie einer Büste von Bertha Pappenheim, angefertigt von Fred/Fritz Kormis, ca. 1930; Polyester Bronze um 1975, Neu Isenburg. Das Original befindet sich im Leo Baeck Institute, New York. Die Präsentation der Büste in Neu Isenburg auf einem schrägen Sockel verändert die Blickrichtung Pappenheims und damit ihre Medialität. Der Blick ist nunmehr stet nach oben, Richtung Himmel gerichtet.

übertragen«, ¹⁵¹ trug ihr zwar das einmütige Lob der RezensentInnen ein, stellte die Bearbeiterin aber vor eine Reihe methodologischer Probleme, die vor allem die Zitate aus Bibel und Traditionsliteratur betrafen. Denn ebenso wie Glückels Memoiren war die »Zeenah u-reenah« von zahlreichen hebräischen (bzw. aramäischen) Wörtern und Zitaten durchsetzt, die sich grob in zwei Kategorien gliedern lassen: 1. Hebräische Wörter, die Teil des jiddischen Lexikons sind; 2. Zitate aus Bibel und Traditionsliteratur. Von diesen stellte der zweite Punkt zweifellos die größere Herausforderung dar. Bei einzelnen hebräischen Lexemen hatte sich Pappenheim fast

¹⁵¹ Margarete Susman, in: Der Morgen 7, 5 vom Dezember 1931, S. 454–456, hier S. 454. Weitere Rezensionen stammen z.B. von Hanna Cohn-Dorn in: Jüdische-Liberale Zeitung, Nr. 18/19 vom 13. Mai 1931 (2. Beilage); von F[elix] Perles in: Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland 3/1931, H. 2/3, S. 219, sowie von Bernhard Heller in: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums 42/1934, H. 4, S. 312–315.

durchgängig für Transliteration mit in Klammern hinzugefügter deutscher Übersetzung entschieden; bezüglich längerer Zitate mußte die Entscheidung aber von Fall zu Fall neu getroffen werden. Wenn die folgende Auslegung sich an den Doppelsinn eines Wortes knüpfte, mußte jenes transliteriert werden, wenn die Exegese aber von einem bestimmten Buchstaben ausging, wurde das Zitat im Original mit hebräischen Buchstaben wiedergegeben. In allen anderen Fällen übersetzte sie den Vers in modernes Deutsch, wodurch er sich – wie beim Glückel-Text – vom Kontext abhob. Zahlreiche Inkonsistenzen legen jedoch den Schluß nahe, daß Pappenheim diese Prinzipien nicht theoretisch festgelegt hatte, sondern *ad hoc* traf. Da sie die »Zeenah u-reenah« für einen kanonisierten Text ähnlich der Bibel hielt, sah sie auch keine Veranlassung, die Edition anzugeben, die ihrer Bearbeitung zugrunde lag. Angesichts der oben erwähnten Unterschiede zwischen den einzelnen Ausgaben muß das Ausmaß von Pappenheims Eingriffen in den Text also letztlich Spekulation bleiben.¹⁵² Als Einblick in Pappenheims Arbeitsweise sei hier nur der erste Absatz ihrer »Zeenah u-reenah«-Bearbeitung wiedergegeben:

Im ersten Beschaffenis von Himmel un Erd is gewesen die Erd wüst und leer un der Kissehakowaud (erhabene Thron) von Gott hat geschwebt in der Luftun über dem Wasser. Un warum hebt die Thauroh an mit der Beth? (B)? Um zu weisen, daß der Beth is Broche (Segen). Darum hat Gott angehoben mit der B. Da is die Aleph (A oder O) vor Gott geflogen un hat gesagt: Heb mit mir die Thauroh an, denn ich bin das erste Aus (Zeichen) von dem Alephbeth (Alphabet). Hat Gott ihr geantwortet: Auf dem Berg Sinai werd ich die Zehngebote geben; da will ich anheben mit dem Aleph, אנוכי ה' אלהיך (Ich bin der Ewige dein Gott).¹⁵³ Un darum hebt die Thauroh an mit dem Wort Bereschit um uns zu lernen, daß die Welt is beschaffen von wegen der Thauroh und daß sie heißt Reschis Darkau (Anfang seines Weges).¹⁵⁴

Bei genauer Analyse des Abschnitts wird schnell verständlich, was Susman mit einer »dem Geist des Originals *nahe[n]* Sprache« meinte.¹⁵⁵

¹⁵² Die Durchsicht von etwa 150 Ausgaben, die zeitlich als Vorlage für Pappenheims Bearbeitung in Frage kämen, führte zu keinem eindeutigen Ergebnis bezüglich verwendeter Vorlage. Allerdings hatte es auch Salomon Goldschmidt bei seiner wissenschaftlichen Übersetzung der »Zeenah u-reenah« nicht für nötig befunden, die zugrunde gelegte Ausgabe anzugeben (Goldschmidt/Mamorstein, »Zeene ureene« [wie Anm. 150], dort Anm. 157).

¹⁵³ Das hebräische Zitat illustriert, daß die Zehn Gebote mit dem Buchstaben »Aleph« beginnen und wird daher nicht transliteriert.

¹⁵⁴ Pappenheim, *Zeenah u-reenah* (wie Anm. 130), S. 1.

¹⁵⁵ Susman, Rezension der »Zeenah u-reenah« (wie Anm. 151), S. 454.

Denn Pappenheims Bearbeitung beschränkte sich keineswegs auf Transliteration des jiddischen Textes und Übersetzung der hebräischen Zitate. Zunächst sticht die uneinheitliche Transliteration der hebräischen Worte ins Auge: Während einige Ausdrücke der westjiddischen Aussprachetradition folgen (Kissehakowaud, Thauröh, Broche, Aus, Reschis Darcäu), verwendete Pappenheim für andere (Beth, Alephbeth, Bereschit) die in Deutschland der 1920er Jahre bereits eingebürgerte sephardische Aussprache. Diese Inkonsequenz erschwert es beispielsweise, den Zusammenhang zwischen *be-reschit* (im Anfang) und *reschit darko* (Anfang seines Weges) zu erkennen, der den Anknüpfungspunkt für den nächsten Absatz darstellt. Zur besseren Lesbarkeit des Textes hatte sie zudem beschlossen, Umlaute, Doppelbuchstaben, Groß- und Klein- sowie s-Schreibung den Regeln des Hochdeutschen anzupassen. Aufschlussreich ist auch ihre Übersetzung des in der jüdischen Tradition unaussprechlichen Gottesnamen, den Pappenheim einer durch Moses Mendelssohns Bibelübersetzung in die deutsch-jüdische Tradition eingeführten Konvention zu Folge als ›der Ewige‹ wiedergibt.¹⁵⁶

Dennoch ist Pappenheims Bemühen erkennbar, in den Text, der für sie religiöse Relevanz und damit eine gewisse ›Heiligkeit‹ besaß, möglichst wenig einzugreifen und ihn nicht durch erklärende Paraphrasen zu entweihen. Dies führte zu einer Übersetzung, die Uneingeweihten nur schwer zugänglich ist und trotz der Herausgabe durch den Jüdischen Frauenbund wohl kaum eine größere Leserschaft gefunden haben dürfte. Denn Pappenheim geht tendenziell von der Unübersetzbarkeit des Textes aus. Die hier gewählte Übersetzungsstrategie verdankt sich also einer zunehmenden Essentialisierung des Judentums. Trotz aller im Vorwort geäußelter Kritik beugte sie sich vor der Autorität des Textes und versuchte, als Bearbeiterin dahinter zu verschwinden. »Wie wenig nur und doch wie viel hat man für nötig und richtig befunden den Frauen aus den vorhandenen Schätzen darzubieten«,¹⁵⁷ schrieb Pappenheim am Ende ihrer Einführung und steckte damit den Handlungsspielraum ab, innerhalb dessen sich das intellektuelle und spirituelle Leben religiöser Jüdinnen entfalten konnte. Nicht als »Denkmal der jüdisch-deutschen

¹⁵⁶ Zu Mendelssohns Bibelübersetzung vgl. Grit Schorch, *Moses Mendelssohns Sprachpolitik*. Berlin 2012; Carola Hilfrich, ›Lebendige Schrift: Repräsentation und Idolatrie in Moses Mendelssohns Philosophie und Exegese des Judentums. München 2000.

¹⁵⁷ Pappenheim, *Zeenah u-reenah* (wie Anm. 130), Einführung, S. XI.

Sprache« oder als »eindringliches Zeugnis für die Geisteswelt« früherer Jahrhunderte, wie ein Rezensent meinte,¹⁵⁸ verstand Pappenheim ihre Arbeit an der »Zeenah u-reenah«, sondern als lebendige Quelle für die religiöse Erneuerung eines Judentums, das die Stimme der Frauen als gleichberechtigt anzuerkennen bereit wäre. Mit ihrer ›Übersetzung‹ der »Zeenah u-reenah« hat sich Bertha Pappenheim eingeschrieben in jene ›Kette der Überlieferung‹, die Juden und Jüdinnen den Berg Sinai jederzeit vergegenwärtigt. Denn mit ›B‹ wie ›Bertha‹ beginnt die Torah, nicht mit ›A‹ wie ›Anna O.‹¹⁵⁹

¹⁵⁸ Perles, Rezension der »Zeenah u-reenah« (wie Anm. 151), S. 219.

¹⁵⁹ Diese Bemerkung – sowie zahlreiche andere Anregungen – verdanke ich der israelischen Kunsthistorikerin Dr. Elana Shapira, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Dieser Artikel entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts am IFK-Wien im Wintersemester 2010/11. Hiermit möchte ich mich beim Team des IFK für die freundliche Aufnahme und bei meinen Mit-Fellows für die intellektuell stimulierende Atmosphäre und die zahlreichen Anregungen bedanken.

Richard Wagners Liebestheorie
und ihr Reflex in Thomas Manns
»Zauberberg«-Roman

*Heinrich, du bist erlöst.*¹

I

Es war Theodor W. Adorno, der Richard Wagner »den berühmtesten erotischen Künstler der bürgerlichen Welt« genannt hat.² Möchte man sich dieses Aperçu zu eigen machen, so wird man sich in erster Linie an den *Dichter* Richard Wagner halten – und erst in zweiter Linie an den *Musiker*. Wagner selbst hat es genau so gesehen: genau in solcher Gewichtung. Anlässlich des »Fliegenden Holländers« schreibt er über den Beginn der Arbeit an diesem Werk: »Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst *Dichter*, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder *Musiker*.«³ Und in seinen minutiösen Anweisungen für die Aufführung des »Tannhäuser« von 1853 insistiert Wagner vorsorglich, die Dichtung müsse »in ihrem ganzen Umfange« den Darstellern bekannt gemacht werden (vgl. II, 111), und zwar: *bevor* diese mit der Musik in Berührung kämen.

Das Augenmerk der vorliegenden Abhandlung richtet sich also zunächst und vor allem auf den Dichter, den Dramatiker Richard Wagner: als einen Darsteller von erotischen Leidenschaften; als einen Kenner der abendländischen Liebes-Theorien. Nimmt man Wagners Dichtungen als

¹ Der Text des »Tannhäuser« wird wiedergeben nach der sorgfältig erstellten Ausgabe des Reclam Verlags: Richard Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorausgehenden Fassungen. Hg. von Egon Voss. Stuttgart 2001. Zitatnachweise künftig im laufenden Text nach dieser Ausgabe mit der Chiffre »R« und Seitenzahl, hier R 56.

² Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner. München 1964, S. 139.

³ Wagners Werke werden zitiert nach Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1983. Zitatnachweise künftig im laufenden Text nach dieser Ausgabe mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl, hier VI, 295: Eine Mitteilung an meine Freunde (1851).

Ganze in den Blick, so gewahrt man, daß so gut wie alle Werke Wagners Aspekte und Probleme erotischer wie sexueller Art thematisieren.⁴ Wagner-Werke sind Experimente auf die Funktion der Liebe in der Gesellschaft, sei es in der Moderne, sei es im Vergleich und in Auseinandersetzung mit den Liebesdiskursen der Vergangenheit. Es ist förmlich eine Chronik der Emotionen in der Kultur, die da von Wagner gegeben wird. Und es sind, im »Lohengrin« wohl am deutlichsten, aber doch ubiquitär, vor allem Liebes*proben*, denen die Protagonisten ausgesetzt werden.⁵ Und so stehen Wagners Liebesgeschichten beinahe durchgängig im doppelten Zeichen von Begehren und Gesetz, von Liebe und Gewalt, von Eros und Krieg. Man denke an den Beginn von Wagners Schaffen, mit den »Feen«, und dem »Liebesverbot«; und man denke noch an seine letzten Werke, »Tristan und Isolde« oder »Parsifal«.

Mitten in dieser Reihe von Wagnerschen Produktionen ist der »Tannhäuser« anzusiedeln. In der dort erzählten Geschichte sind alle Aspekte des Themas zusammengeführt: eine Liebesprobe im Feld von Eros und Gewalt, den Künstlern, den Sängern im Wettstreit zugemutet; ein vom Souverän angezetteltes Experiment auf die Funktion der Liebe in der Kultur.

II

Sucht man sich dem Text des »Tannhäuser« (erst einmal unabhängig von der Musik) zu nähern, so stößt man auf drei kardinale Lesarten des Werks: Man kann es erstens als Allegorie des heidnischen, des antiken Liebes-Systems in Konfrontation mit dem dieses in der Geschichte ablösenden christlichen lesen; man kann also versuchen, Venus gegen Maria auszuspielen – oder umgekehrt. Man kann aber zweitens das »Drama« »Tannhäuser« als psychologisch-realistischen Liebes-Roman auffassen, der in performativer Verdichtung das uralte Thema des zwischen Eros und Sexus hin- und hergerissenen Menschen vorzeigt. Und man kann den Text drittens als Träger eines ästhetischen Diskurses verstehen; als die Erhebung der Frage nach dem modernen Menschen; nach der mo-

⁴ Vgl. Yvonne Nilges, Richard Wagners Shakespeare. Würzburg 2007.

⁵ Vgl. meinen demnächst erscheinenden Aufsatz: Liebesprobe. Richard Wagners »Lohengrin«, ein Spätromantisches Liebesmodell?. Würzburg.

deren Kunst zugleich, mit deren Hilfe die Probleme der ›zeitgenössischen‹ Liebe und ihrer spezifischen Sinnlichkeit darstellbar sind; und zwar, an einem historischen Beispiel entwickelt, nämlich dem von der Troubadourlyrik hergeleiteten Minnesang des Mittelalters.

Zum ersten Lesemodell, das ich das allegorische nennen möchte, ist folgendes zu sagen: Der Anfang des Stücks, speziell in der Pariser Fassung, bietet ein weitschweifiges Szenario der heidnischen Liebesmythologie. Wagner bemüht, nach altem Dramatikerbrauch, das konventionelle, hier einschlägige, mythologische Personal und Argumentenrepertoire. Vorgeführt, das heißt aber hier vor allem: *beschrieben* werden (in der Regieanweisung, als einem Stück selbständiger weitläufiger Prosa) eine Reihe von Modellen traditioneller erotischer Kommunikation, die hier gleichsam emblematisch inszeniert werden, wie Leda mit dem Schwan oder der Zug der Satyrn und Bacchantinnen, durchweg aus männlichem Blickwinkel. Das Dilemma, das hier zur Diskussion steht, formt sich zur Frage, ob Eros als Promiskuität zu verstehen ist oder auf Paarbildung setzt; ob also zuletzt die Bacchantinnen oder die Grazien in diesem Streit die Oberhand behalten (vgl. R 8).

Die zweite Lesart des »Tannhäuser«-Textes ist dann die realistisch-psychologische. Sie geht davon aus, daß der Handelnde und Sich-Behandelnde in Konflikt mit anderen Figuren steht. Diese Lesart zeigt den Protagonisten als den Mann zwischen zwei Frauen, der die bisherige Geliebte, nämlich Venus, loswerden möchte, um die andere Geliebte, nämlich die keusche Elisabeth, – in einer anderen Form der Liebe – für sich und zu seinem Heil zu gewinnen. Da erscheinen denn auch, nach dem Modell der Ovidischen *remedia amoris*, die Argumente, die der ersten Geliebten den Abschied schmackhaft machen sollen: »Beglückt für immer, wer bei dir gewelt!« (R 12) – »Dein übergroßer Reiz ists, den ich meide.« (R 13) Da sind, als nächstes, die Wutausbrüche der Verlassenen; und da sind, sodann, ihre neuerlich unternommenen Verführungsversuche; ihre Prognose, der sie Verlassende werde um Liebe winselnd zu ihr zurückkehren, zuletzt. Und da ist – ganz am Ende – Tannhäusers Abschieds-Argument. »Mein Sehnen drängt zum Kampfe« (R 17), schmettert er; zum Kampfe nämlich um eine neue Poetologie und zum Kampf um »Maria«, in der zur Gottesmutter mutierten Gestalt der Elisabeth – »Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!« (R 17)

Die dritte Lesart des Tannhäuser-Dramas ist schließlich die poetologische. Diese lautet: Es gibt eine basale Ebene im Text, auf der eine Künstler-Geschichte als Liebes-Geschichte erzählt wird. Und es gibt eine Meta-Ebene, auf der ein Kunst-Diskurs sich etabliert. Auf dieser zweiten Ebene wird die Grundfrage von Tannhäusers Liebes-Interesse erörtert: Welches ist die Form einer neuen Kunst, mit der man das Wesen der ›modernen Liebe‹ auszudrücken vermöchte. Der Ort, wo dieser Kunst-Diskurs kulminiert und beinahe alles andere außer ihm selbst verschwinden läßt, ist dann der zweite Akt, dessen dritte und vierte Szene; also die Episode des Sängerwettstreits und seines Mündens in die poetologische wie in die persönliche Katastrophe.

Mit seiner Frage nach der Funktion der Liebe in der Kultur und der damit verbundenen, nach einer ›modernen‹ Liebesauffassung und den ebenso ›modernen‹ Mitteln, um sie darzustellen, die Wagner dem Landgrafen von Thüringen in den Mund legt, steht er dabei in einer langen und ehrwürdigen Tradition.

III

Wagner argumentiert also in seinem »Tannhäuser« – darüber kann gar kein Zweifel bestehen – vor dem weiten und umfassenden Hintergrund der abendländischen Liebestheorien.⁶ Es sind im Grunde drei Auffassungen der Liebe, die seit der Antike virulent geblieben sind und bis ins 19., ja bis ins 20. Jahrhundert hinein die Argumentation speisen – und die in den verschiedensten Überschneidungen Geltung beanspruchen. Zum einen: Liebe zeigt sich als ein Mysterium, als jenes Rätsel oder ›Wunder‹ – Wagners Lieblingswort –, als welches das Leben selbst sich erweist. Eine Auffassung, so entwickelt in Platons »Symposion«, dem Urtext aller Erotologie (ca. 380 v. Chr.),⁷ namentlich gestaltet in der Figur des Sokrates und seiner Gewährsinstanz: Diotima, einerseits; im Kreis seiner ihre je eigene Liebestheorie zur Rede bringenden Bewunderer andererseits. Die

⁶ Zu dieser Frage der verschiedenen geltenden Liebestheorien vgl. Gerhard Neumann, *Lektüren der Liebe*. In: *Über die Liebe. Ein Symposium*. Hg. von Heinrich Meier und Gerhard Neumann. München/Zürich 2001, S. 9–79.

⁷ Platon, *Sämtliche Werke*. 6 Bde. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Hamburg 1957, hier Bd. 2, S. 203–257.

zweite Auffassung von Liebe, die sich aus der Antike herschreibt und von Wagner beansprucht wird, zeigt dieses Gefühl als Treibkraft der Natur, als Ordnung des Lebens, die anderen Kräften, wie zum Beispiel derjenigen der Aggression, das Gleichgewicht hält. Dies wäre die Auffassung des Naturwissenschaftlers und Dichters Lukrez (ca. 99–55 v. Chr.) in seinem Lehrgedicht »De rerum natura«,⁸ an dessen Anfang die allegorischen Figuren der Liebe und des Krieges, Venus und Mars, als widerstreitende Kräfte in der Lebensdynamik, einander die Vorherrschaft streitig machen. Ein drittes Liebeskonzept, das Nachhaltigkeit beweist, gewährt das Liebes-Geschehen im zivilisatorischen Prozeß der Aushandlung (*negotiations*) von Lebensbedingungen und Geschlechterrollen, als Etablierung eines Codes kulturellen Wissens und Verhaltens, den es als soziale Strategie, ja den es als Kunst, nicht nur als schematische Technik, zu erlernen gilt – als Form der ›Lebenskunst‹ sozusagen, wie es die Moralisten des 17. Jahrhunderts, die ›Menschenprüfer‹, formulieren würden. Dieses dritte Konzept ist die Auffassung des Poeten, des Kulturtheoretikers und Kulturdiagnostikers Ovid (43 v. Chr.–18 n. Chr.), wie er sie in den drei Teilen seiner »Ars amatoria« vertritt.⁹ Es handelt sich also, aufs Ganze gesehen, um drei miteinander konkurrierende Auffassungen der Liebe, die auf komplizierte Weise in die ›Theorie der Liebe‹ des 19. und 20. Jahrhunderts eingegangen sind. Als ihr gemeinsamer Regler, über die Epochen hinweg, erweist sich die strategische Alternative des ›Liebens in der Kultur‹: Sexualität ausleben oder Sexualität – in der Terminologie Sigmund Freuds – ›sublimieren‹.

So auch in Wagners Textbuch des »Tannhäuser«. Da ist das Schlüsselwort des ›Wunders‹, des Rätsels und des Geheimnisses, als der Venus-Liebe wie der Liebe zu Elisabeth, welches das ganze Drama durchweht. Da ist die Konstellation von Krieg und Liebe: Denn die Sänger kommen gerade von den Schlachtfeldern auf die Wartburg zurück, um auch hier an einem Streit, dem künstlerischen Wettstreit nämlich, teilzunehmen; dem »Sängerkrieg« also: »Wenn unser Schwert in blutig ernsten Kämp-

⁸ Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*. Welt aus Atomen. Lateinisch und deutsch. Übers. und hg. von Karl Büchner. Stuttgart 1994, S. 9 (I,1–25).

⁹ P. Ovidius Naso, *Ars amatoria*. Liebeskunst. Lateinisch und deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1992; Ders., *Les remèdes à l'amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme*. Übers. und hg. von Henri Bornecque. Paris 1930. In dem leider nur als Fragment erhaltenen dritten Band über die Schönheitsmittel entwickelt Ovid eine eigene Kulturtheorie unter dem Stichwort *culta placent*.

fen / stritt für des Deutschen Reiches Majestät« (R 32), sagt der Landgraf. Und an anderer Stelle, in den »Programmatischen Erläuterungen zu ›Tannhäuser« von 1853 heißt es, die Sänger hätten »die Harfe in der Hand, doch auch das Schwert zur Seite« (II, 148). Und da ist drittens die Thematisierung der Liebe als realistisch-psychologische Lebenskunst, als Verhaltensstrategie zwischen den Geschlechtern – der Strategien der Verführung (*ars amatoria*) wie der Verabschiedung (*remedia amoris*) der Geliebten gleichermaßen.

Das Besondere am »Tannhäuser« unter jenen Stücken Wagners, in denen es um Liebe geht, ist der Umstand, daß hier eine Liebesgeschichte als Künstlergeschichte erzählt wird; und daß sich, auf einer Meta-Ebene, ein Spiel im Spiel entwickelt, in dem zum einen die Theorie der Liebe thematisch wird; zum anderen aber die Erarbeitung einer Kunst in Frage steht, die imstande ist, diese Liebe im Gedicht wie im Lied darzustellen.

IV

Der Ort, an dem dieses Findungs-Spiel gespielt wird, ist die Sängerrhalle im zweiten Aufzug des Werkes, also genau genommen: der Konzertsaal. Der Landgraf entfacht ein hermeneutisches Theater, indem er eine Preisaufgabe stellt und damit einen Sängerrwettstreit, der eine Art poetologischer Wettkampf ist, in Szene setzt. Dies geschieht nach dem Vorbild des platonischen »Symposions«. Die Liebe zeigt sich als ein Mysterium, dessen Wunder und Geheimnis die Philosophie, die hier in Gestalt der Dichtung und des Gesanges erscheint, aufzudecken vermag. Elisabeth, die »Fürstin des Festes« (R 31), zeigt sich als die Hüterin dieses Geheimnisses – gewissermaßen als zweite Diotima. Das Geheimnis der Liebe, das Tannhäuser zur Rückkehr aus dem Venusberg bewogen hat, soll nun durch den Wettstreit der Minnesänger und ihrer verschiedenen Auffassungen der Liebe gelüftet werden. Der Landgraf fordert es deutlich genug von den zurückgekehrten Sängern:

deshalb stell' ich die Frage jetzt an euch:

könnt ihr der *Liebe* Wesen mir ergründen? (R 32)

Neben dem platonischen »Symposion« als Vorbild des »Sängerrkrieges« ist aber noch ein zweiter Prätext für die Liebes-Kasuistik im »Tannhäuser«

zu berücksichtigen, dem Wagner das Kernmotiv seines Liebesdiskurses, die Idee vom Brunnen der Liebe, verdankt: nämlich der in der französischen Literaturgeschichte legendäre Dichterwettstreit am Musenhof von Charles d'Orléans in Blois im 15. Jahrhundert.

Charles d'Orléans, der Vater Ludwigs XII., politisch wenig erfolgreich, aber ein beachtlicher literarischer Autor, verstand es, die Dichter seiner Zeit – unter ihnen den großen François Villon – an seinen Hof in Blois an der Loire zu ziehen. In diesem literarischen Kreis entstand ein Gedichtzyklus – es sind die 132 sogenannten Balladen –, in dem, in einer lyrischen Folge, eine Lebensgeschichte als eine Liebesgeschichte erzählt wird, und zwar im Zeichen jenes höfischen Verständnisses von Minnelyrik, welche von einem der geliebten Dame vergeblich huldigenden Ritter unverdrossen und »ohne körperlichen Lohn« verfaßt wird. Diese Gedichtfolge, die eine Lebensfolge, gleichsam eine *éducation sentimentale* des späten Mittelalters, inszeniert, wird nun aber von Charles d'Orléans – dies ist seine Forderung an die beteiligten Dichter – ins Zeichen eines einzigen dominierenden Motivs gestellt: des »Durstes nach Lebenswasser« nämlich, in dessen Bild für Charles der »Durst nach Liebe« beschlossen ist, der ein Leben lang dauert, der ungestillt bleibt, und der schließlich mit dem Verdursten des Liebenden erlischt.¹⁰ Rhetorisches Mittel der Inszenierung dieses Liebes- als eines Lebensgeschehens ist das Paradox – man könnte auch sagen: ein Oxymoron, als die pointierte Verbindung zweier einander ausschließender Vorstellungen. Charles d'Orléans' Balladenzyklus wird nämlich durch eine Verszeile bestimmt, die in jedem der Gedichte leitmotivisch wiederkehrt: »Je meurs de soif auprès de la fontaine«, heißt es da – »ich sterbe vor Durst direkt neben dem Brunnen«; und der Zyklus wird schließlich zu einem Ende geführt, das von der Austrocknung des Brunnens als dem Tod der Liebe zeugt: »Je n'ai plus soif, tairie est la fontaine« – »ich habe keinen Durst mehr, der Brunnen ist versiegt«. Die betreffende Passage in der Ballade XXIII lautet:

Je meurs de soif auprès de la fontaine;
Suffisante ay, et si suis convoiteux;
Une heure m'est plus d'une quarantaine;

¹⁰ Charles d'Orléans, Poésie. Hg. von Pierre Champion. Bd. 1: La retenue d'amours. Ballades. Chansons. Complaintes et Caroles. Paris 1923.

Droit et parfait, je chemine boiteux
[...]
Le neutre suis, et si tiens les deulx pars.¹¹

In einer kunstvollen Inszenierung wird also der Satz »Je meurs de soif auprès de la fontaine« zur paradoxen Leitmaxime für die Lebens- und Liebeskasuistik des ganzen Dichterkreises von Blois. Alle Teilnehmer an diesem Wettbewerb – es dürften an die zwölf Autoren gewesen sein – schreiben Balladen, die mit dieser paradoxen Maxime beginnen und sie in Variation und Durchführung zu einer lyrischen Pointe des Liebes- als Lebensverständnisses zuspitzen. Dieses poetologische Szenario ist in Erinnerung geblieben und wird von Wagner für die Liebeskasuistik auf der Wartburg wieder aufgenommen.

So wie Charles d'Orléans seiner Dichterrunde die Aufgabe stellt, eine von ihm formulierte Definition des Eros, als den Inbegriff der Troubadour-Liebe, in ihre Gedichte einzubauen, so stellt auch der Landgraf von Thüringen, allerdings ohne formulierte Text-Vorgabe, seine Sänger auf die Probe. »Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis« (R 32), fordert er sie auf.

Und die Sänger auf der Wartburg legen ihrer Definition der Liebe das Motiv des Balladenzyklus aus dem Schloß zu Blois zugrunde: Die Frau erscheint ihnen als der Brunnen, aus dem der liebende Ritter die Stillung seiner Leidenschaft trinkt. Jeder der vier Sänger gibt seine eigene Version dieses Motivs, seine eigene Fassung des Wesens der Liebe in der Spannweite zwischen sexueller und spiritueller Erfüllung.

Es ist also dieses Argument der Quelle, des Brunnens, und der mit seinem Wasser zu löschenden leidenschaftlichen Glut, das den Sängerwettstreit auf der Wartburg dominiert. Aber Wagner verbindet dieses Argument noch mit einem zweiten, komplementären; nämlich dem des Sterns, des Abendsterns, der im Zeichen der Venus, des Morgensterns, der im Zeichen der Jungfrau Maria steht. Dieser Doppelstern, der doch dasselbe Gestirn ist, verheißt, in gleicher Weise wie der weibliche »Brunnen«, Nähe oder Ferne der Frau; verspricht sexuelle oder spirituelle Erfüllung. Dabei ist das Motiv des Sterns in seiner Doppelbedeutung hier besonders intrikat. Der Stern, der für die Mitstreiter im Sängerkrieg unerreichbare Ferne der Frau repräsentiert, wird für Tannhäuser zum

¹¹ Ebd., S. 192.

Zeichen jenes »Einen, Namenlosen«, das beide Namen tragen kann, den der Venus wie den der Elisabeth. In seinen »Programmatischen Erläuterungen zu Tannhäuser« hat Wagner dies deutlich ausgesprochen:

Dies Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner [Tannhäusers] Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen »Elisabeth« genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. [...] nur Eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, – brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. – (II, 140)

Der Prozeß der Oper ist nun ein Spiel mit der Codierung und Umcodierung dieses hellsten Sterns am Abendhimmel wie am Morgenhimmel; der Mutation vom heidnisch-erotischen Venus-Stern zum durch Elisabeth repräsentierten christlich-spirituellen Morgenstern, der ein Leitstern ist in seinem milden Glanz: also Eros gegen Caritas setzt, in einem Allgefühl verschmolzen. Dieses Spiel mit dem Bedeutungswechsel dieser beiden miteinander verknüpften Metaphernfelder – Brunnen und Stern – wird von Wagner kunstvoll entfaltet.

Als erster Sänger wird Wolfram von Eschenbach aufgerufen. Indem er das Motiv des Dichterkreises von Blois aufgreift, steckt er gewissermaßen den Rahmen ab, innerhalb dessen der Liebes-Diskurs sich zu bewegen hat. Nachdem er die Sternenferne der Frau beschworen hat – »Da blick' ich auf zu *einem* nur der Sterne / der an dem Himmel, der mich blendet, steht« (R 33) –, wendet er sich dem Wasser- und Brunnen-Motiv zu:

Und sieh! Mir zeigt sich ein Wunderbronnen,
in den mein Geist voll hohen Staunens blickt:
aus ihm er schöpft gnadenreiche Wonnen,
durch die mein Herz er namenlos erquickt.
Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,
berühren nicht den Quell mit frevlem Mut:
in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
vergießen froh mein letztes Herzensblut. –
Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,
wie ich erkenn' der Liebe *reinstes Wesen!* (R 33)

Wolfram besingt also die Unberührbarkeit der Frau. Sie ist Objekt der Anbetung; sie ist der ungetrübte Quell, sie ist der unerreichbar entrückte Stern. Dies ist der Moment, in dem Tannhäuser Einspruch erhebt:

Auch ich darf mich so glücklich nennen
zu schaun, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?

[...]

Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen
ich seinem Quell nicht nahen kann:
des Durstes Brennen muß ich kühlen
getrost leg' ich die Lippen an.

In vollen Zügen trink' ich Wonnen,

[...]

denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich:
und wisse, Wolfram, so erkenne
der Liebe *wahrstes Wesen ich*. (R 34)

Diesem Bekenntnis Tannhäusers zu bedingungslosem körperlichen Genuß folgt eisiges Schweigen im Publikum. Hierauf schlägt das Pendel wieder nach der anderen Seite aus, und zwar mit dem Lied, das Walther von der Vogelweide anstimmt. Auch er argumentiert mit dem Motiv des Brunnens:

Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
ihn schaut auch meines Geistes Licht;
doch, der in Durst für ihn entbrannte,
du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.

Laß dir denn sagen, laß dich lehren:

Der Bronnen ist die *Tugend* wahr.

Du sollst in Inbrunst ihn verehren

Und opfern seinem holden Klar.

Legst du an seinen Quell die Lippen,

Zu kühlen frevle Leidenschaft

[...]

Wich' ewig ihm die Wunderkraft! (R 34f.)

Und Walthers Fazit lautet:

Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben. (R 34)

Herz statt Gaumen: das Spirituelle statt des Sexuellen! Walther erhält »lauten Beifall«. Abermals widerspricht Tannhäuser, und zwar, indem er auf das Wunder des Sterns verweist, und indem er versucht, das strengste Tabu der Minnelyrik zu brechen, das Tabu der Versprachlichung des erotischen Aktes:

O Walther, der du also sangest,
du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
versiegt wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhabne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch, was sich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen nahe liegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeugt,
in weicher Formung an euch schmiegt, –
dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
und im Genuß nur kenn' ich Liebe! (R 35f.)

Da springt, empört über den Tabubruch, der dritte Sänger auf, Biterolf, und fordert Tannhäuser zum Zweikampf: Es ist das Auskunftsmittel der Ehre, das mittelalterliche Ritual – wieder belebt im Duell, als dem Distinktions-Ritual im 19. Jahrhundert.¹² Noch einmal beschwichtigt der Souverän: »Zurück das Schwert! – Ihr Sänger, haltet Frieden!« (R 37) Dem Liedvortrag Biterolfs folgt, wie die Regieanweisung sagt, »tobender Beifall« der Zuhörer – und es erfolgt ein letztes Mal der kämpferische Austausch der Argumente. Denn nun ist es abermals Wolfram, der zu-

¹² Vgl. Gerhard Neumann, Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des »Duells« im »Feld der Ehre« von Casanovas »Il duello« (1780) über Kleists »Zweikampf« (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« (1918). In: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquardt/Matthias Christen (Hg.), Kontingenz. München 1998, S. 343–372. Zum Grundsätzlichen vgl. Christoph Fürbringer, Metamorphosen der Ehre – Duell und Ehrenrettung im Jahrhundert des Bürgers. In: Richard von Dülmen (Hg.), Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung. Frankfurt a.M. 1988, S. 186–224; Ute Frevert, Ehrenmänner – Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München 1991.

nächst das Motiv der Sternenferne beschwört, um dann noch einmal auf das Quelle-Motiv und den Brunnen zu sprechen zu kommen:

Dir, hohe Liebe, töne

begeistert mein Gesang

[...]

Du nahst als Gottgesandte,

ich folg' aus holder Fern', –

so führst du in die Lande,

wo ewig strahlt dein Stern. (R 37)

Diesem Himmels-Stern der hohen Minne und der fernen Frau hält Tannhäuser, »in höchster Verzückung«, wie es im Text heißt, seinerseits noch einmal den Venus-Stern der Sinnlichkeit entgegen und verbindet sein Bild erneut mit dem des »Quells«:

Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!

Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!

Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,

und jedes holde Wunder stammt von dir.

Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,

was Liebe ist, kennt *er*, nur *er* allein: –

Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,

Zieht hin, zieht in den Berg der *Venus* ein. (R 38)

In der Regieanweisung heißt es: »Allgemeiner Aufbruch und Entsetzen« (R 38). Der Dichterwettstreit, der ein heiteres Spiel mit der Liebe hätte werden sollen, hat zur Katastrophe geführt; dem Scheitern des Protagonisten mit seinem Liebes- und Lebensmuster. Wagner selbst, in seiner »Mitteilung an seine Freunde«, hat dies hellseherisch erkannt.

Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dies *fühlte* ich: aber noch *wußte* ich es nicht mit voller Klarheit: – dies Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen. (VI 253f.)

Was Tannhäuser hier geschieht, ist Wagner mit seiner Oper zugestoßen. Tannhäuser hat sein Liebeskonzept nicht durchsetzen können. Und es ist ihm nicht gelungen, diesem Liebeskonzept eine adäquate künstlerische Form zu geben. Tannhäuser wird verfemt, er wird verbannt. Er wird zum Außenseiter. Er ist vogelfrei. Er ist vernichtet.

Was im ersten Akt in Szene gesetzt wird, nämlich die versuchte Abgeltung der Venus-Erotik mit der marianischen Caritas, und was im zweiten Akt, im Dichter-Wettstreit, dann durchgesetzt werden soll, nämlich ein neuer, auf sinnliche Erfahrung und Erfindung orientierter Begriff der ›modernen‹ Liebe und eine diesem angemessene ›moderne‹ Praxis der Kunst, das wird nun, im »schwierigen dritten Akt«, wie Wagner selbst sich äußert (III, 122),¹³ für gescheitert erklärt. Wagner bekennt: Nach diesem »Todesurteil vor der modernen Kunstwelt« (VI, 253f.) kriecht Tannhäuser zu Kreuze. Das Umkippen der sexuellen Revolution in die Erlösungsidee, das mit dieser Kapitulation in Szene gesetzt wird, ist handlungslogisch nicht leicht zu rechtfertigen. Es ist im Grunde ein Ereignis der Verlegenheit, ja der Ratlosigkeit. Wagner selbst hat das nur allzu deutlich gesehen: »Der ernüchterte Venus-Ritter«, schreibt er über Tannhäuser, ergreift, mit dem Argument der Buße, »wahllos das Heilmittel, das die Welt ihm zeigt«, also eben die Erlösungsidee –

nicht um die Wonne der Entsündigung für *sich* zu gewinnen, sondern als Begnadigter den Engel zu versöhnen, der ihm die bitterste Träne des Lebens geweint. So verließ er die Wartburg und reihte sich an den Zug der Pilger, die um gleicher Sünde willen die Bußfahrt nach Rom antraten. (II, 149)

Ein rein psychologisch-strategisches Motiv also; Opportunismus, wenn man so will. Der Schritt vom zweiten zum dritten Akt ist mithin eine Art Salto mortale in die Erlösungsidee. Im Zentrum dieser Wende steht aber eine zweite das Drama leitende Vorstellung, die des Opfers. Die Pariser Fassung des Tannhäuser installiert diese schon in dem heidnischen Venus-Tableau des Opern-Anfangs. Dort verschwindet das Opfer-Motiv dann aber wieder und geht im Folgenden auf Elisabeth über. Es ist nun die reine Frau, die durch ihr Selbstopfer den Mann erlöst. Elisabeth: »Was liegt an mir? Doch er, – sein Heil!« (R 39)¹⁴

¹³ In seiner Abhandlung »Über die Aufführung des ›Tannhäuser‹« von 1852.

¹⁴ Noch krasser im »Lohengrin«: »Nicht darfst du meiner bitteren Reu' entrinnen; / daß du mich züchtigst liege ich vor dir!«, ruft Elsa ihrem Gatten zu. Richard Wagner, Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hg. von Egon Voss. Stuttgart 2001, S. 72. Vgl. hierzu meinen demnächst erscheinenden Aufsatz: Liebesprobe (wie Anm. 5).

Was sich hier einstellt, ist der Augenblick, in dem die Ratlosigkeit darüber ausbricht, wie »wahre Liebe« – es ist das Wort, das Wagner (und mit ihm Tannhäuser) verwendet – zu definieren sei und wie sie künstlerisch ausgedrückt werden kann. In der »Mitteilung an meine Freunde« von 1852 hat sich Wagner hierüber Gedanken gemacht. Er spricht von einer Sinnlichkeit als wahrer Liebe, als »allverzehrendem Lebensfeuer«, für dessen Darstellung ihm die literarischen Mittel fehlen und die bereits durch das zeitgenössische erotische Schrifttum zur Verfügung stehenden nicht taugen. Wagner schreibt:

Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was *unsere moderne Welt* als Sinnlichkeit Lebensgenuß bietet; und als Künstler stellte sich dies mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Ausbeutung unseres elenden öffentlichen Kunstwesens kennengelernt hatte. (VI, 252)

Und er fährt fort: Da »wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen mußte.« (VI, 252) Gehe es ihm doch um eine Liebe, eine »wirkliche«, »aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, – nur eine Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte [...]«. (VI, 253) Das heißt aber für Wagner: Die vorgegebenen literarischen Muster erotischer Darstellung, von sogenannten erotischen Schriftstellern praktiziert, versagen sich ihm. Was bleibt, ist ein Dilemma. Mich umfingen, schreibt Wagner, »wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in *einen* Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten.« (VI, 253) Gemeint sind die Gestalten von Venus und Elisabeth.¹⁵

Das Dilemma Wagners im »Tannhäuser« besteht darin, daß er beide Welten dieses Dramas als Erlösungsmodelle bestehen läßt; daß sie einander stützen, ja erschaffen, und einander vernichten zugleich: die Welt der Venus als Ort sexueller Erlösung und sexueller Freiheit auf der einen Seite; die Welt der Elisabeth als Ort des Erlösungsereignisses in der Spiritualität andererseits. Vielleicht ist aber, aufs Ganze gesehen, diese Ambiguität, die-

¹⁵ »Dies Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen ›Elisabeth‹ genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt.« (II, 140)

ses Dilemma, das Wagner als ›Todesurteil‹ in der Kunstwelt apostrophiert, die sogenannte Unfertigkeit seines »Tannhäuser«, wie er einmal sagt, seine eigentliche konzeptuelle Leistung im Hinblick auf eine moderne Theorie der Liebe. Man könnte von einer Erlösungs-Schaukel sprechen, die Wagner in seiner Oper »Tannhäuser« installiert – eine Schaukel zwischen den Argumenten Sexualität und Spiritualität des Eros. Diesen Doppelwelten sind zwei verschiedene kulturelle Räume zugeordnet: die zwiefach gefaßten Räume der Zuflucht wie der Ausflucht: Venusgrotte und Pilgerweg. Die Ambivalenz dieser Konzept- wie Raumstruktur wird anhand der beiden Kernmotive »Brunnen« und »Stern« durchexerziert: als eine Doppel-erlösung ohne Sakralität. Es ist ein Modell, welches Liebe als ein Wunder extremer Unwahrscheinlichkeit faßt: oszillierend zwischen Sexualität und Spiritualität. Es war Niklas Luhmann, der einmal von der höchsten Unwahrscheinlichkeit gesprochen hat, daß der eine Liebende im System des anderen vorkommt, als der der liebt.¹⁶ Von dieser Unwahrscheinlichkeit scheint mir auch Wagners »Tannhäuser« zu handeln.

VI

Wenn Richard Wagner von Adorno der »berühmteste erotische Künstler der bürgerlichen Welt« genannt wird, so kommt wohl auch Thomas Mann ein ähnlicher Ehrentitel zu. Zumindest sein »Zauberberg«-Roman bietet ganz ohne Zweifel eine der ausgefeiltesten Darstellungen einer hoch komplexen Liebestheorie im 20. Jahrhundert. Thomas Mann, der Wagner verehrte, hat auf eigenwillige (und versteckte) Weise Wagners Liebestheorie aus dem »Tannhäuser« – insbesondere unter dem Aspekt des Sängerkriegs – in den »Zauberberg« hineingespiegelt. Im Folgenden wird ein Umriss der Liebesproblematik im »Zauberberg« entworfen, bevor auf das Problem des Reflexes der Wagnerschen Konzeption in dieser Mannschen Liebesauffassung eingegangen werden kann.¹⁷

¹⁶ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982.

¹⁷ Grundzüge von Manns Liebesauffassung im »Zauberberg« habe ich bereits in einem Münchener Vortrag im Wintersemester 2005/06 entwickelt. Vgl. Gerhard Neumann, »Romantic Love« und geschnittenes Gehirn. Helen Fischers Anthropologie und die moderne Literatur. In: Daniela Rippl/Verena Mayer (Hg.), *Gender Feelings*. München 2008, S. 175–191, insbes. S. 180–191.

Thomas Manns »Zauberberg« entwickelt, auf wohl kaum überbietbare Weise,¹⁸ das Paradigma, ja das Szenario einer Liebestheorie im 20. Jahrhundert – im Gegensatz zur bisherigen Tradition, welche Romane vorwiegend als Liebesgeschichten hervorgebracht hat. Thomas Manns Roman zielt darauf ab, eine Kulturdiagnose über die Verfassung der Liebe zu stellen, eine »Theorie« zu inszenieren, anhand derer sich der humane Status eben dieser Kultur ablesen läßt. Dabei operiert dieser experimentelle Roman nicht mehr mit Zweier-, Dreier- oder Viererkonstellationen als Strukturmustern des Erotischen und der erotischen Kommunikations-Strategien, sondern mit dem Argument der Einsamkeit, also des Einzelnen und seines Imaginären, der mit seiner Liebe allein ist – angesichts des Todes, angesichts der transzendenzlosen Endlichkeit des Lebens. In diesem Konzept des Eros, hinter dem sich Thanatos, der Tod, birgt, sind für Thomas Mann vier Momente der modernen »Liebeskultur« erkennbar. Erstens: Liebe ist eine Krankheit, die es zu heilen gilt. Sie ist, im Sinne Freuds, nicht auf Glück, sondern auf das Trauma der klassischen »Urszene« gegründet – als ein durch Angst, Schmerz, Wunde und Tod bestimmtes Ereignis. Zweitens: Liebe ist, im Sinne Michel Foucaults, ein Diskurs, kein Gefühl und kein Trieb; sie ist eine Redeordnung, gesteuert durch Lizenz und Tabu, die allererst produziert, wovon sie spricht. Drittens: In der Moderne, und auch dies ist eine Einsicht Michel Foucaults, wird die Frage nach der Individualität an die Liebe gerichtet, nicht mehr, wie zuvor, an die Transzendenz und nicht mehr, wie bei Descartes, an die Vernunft. Die neue Lebensformel lautet also: »Ich *liebe*, also bin ich«. Viertens: Liebe ist an Gewalt gekoppelt, ja sie ist die Maske des Todes und der Aggression. Liebe ist, in ihrer kulturellen Funktion, nur denkbar vor der Folie des Krieges: eines Weltkrieges, wie sich zeigen wird, der die Welt verändert.

Im Bewußtsein dieser vier Argumente soll nun ein Blick auf die Liebesgeschichte in Thomas Manns »Zauberberg«-Roman geworfen werden. Sie ist einfach genug: Hans Castorp, ein unbedeutender junger Mensch aus dem »Tiefeland«, besucht seinen Vetter Joachim Ziemßen, der an Tuberkulose erkrankt ist, in einer Lungenheilstätte im »Hochgebirge«, in Davos. Er bleibt, zunächst gegen seine Absicht, sieben Jahre in der

¹⁸ Vielleicht nur noch übertroffen von Robert Musils »Mann ohne Eigenschaften«. Vgl. hierzu Gerhard Neumann, Androgynie und Inzest – Robert Musils Theorie der Liebe. In:

Bergwelt – bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In einem Sturmangriff der Infanterie kommt er dem Leser zuletzt aus den Augen. Seine Liebesgeschichte, wenn man es denn so nennen will, ist die seltsamste der Welt. Er begegnet Madame Chauchat, er küßt sie ein einziges Mal – ob er eine Liebesnacht mit ihr verbringt, bleibt mehr als offen. Trotzdem besteht der Autor darauf, daß sein Roman von der Liebe handle, und gar ausschließlich von dieser: »Kann aus Tod und Körperunzucht ein Traum von Liebe erwachsen«, heißt es da. »Wird aus diesem Weltfest des Todes einmal die Liebe steigen?«¹⁹ Aber was Thomas Mann schildert, ist keine Liebesgeschichte im üblichen Sinne, sondern vielmehr ein Laborexperiment auf die Möglichkeit der Liebe in einer Welt der Fremdheit, Einsamkeit und Aggression. In der Lungenklinik, dem »Berghof«, werden drei Schauplätze dieses Laborgeschehens erkennbar: ein medizinischer Schauplatz, auf dem Chirurgie und Psychoanalyse verhandelt werden; ein erotischer, repräsentiert durch das karnevaleske Bacchanal und die Allusion auf Wagners Venusberg im »Tannhäuser«; ein theatraler schließlich: durch den Musiksalon vergegenwärtigt, in dem Hans Castorp seine Opern-Schallplatten auflegt. Insgesamt handelt es sich um ein Experiment auf die »Liebe auf den ersten Blick«, also das rätselhafte Zustandekommen der initialen Aufmerksamkeit auf ein Liebesobjekt, das als einzigartig erfahren wird. Thomas Mann setzt hier die seltsamste Liebesbegegnung, die kurioseste erotische First-Contact-Situation in Szene, die man sich denken kann: Madame Chauchat läßt beim Eintritt in den Speisesaal eine Glastür schmettern. Castorp, mit dem Rücken zu ihr, weiß sogleich und sagt es zu sich selbst: »Das galt mir!« Als er sie später erblickt, gewahrt er ihre Ähnlichkeit mit seinem Schulkameraden Přibislav Hippe, den er einstmals geliebt hat. So ist es, wie er erkennt, gar keine Liebe auf den *ersten* Blick, sondern eine solche auf den *zweiten*, ein rätselhaftes Ineinander von *Imprévu* und *Déjà-vu*, von Unverhofftem

Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Hg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 2005, S. 151–180.

¹⁹ Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a.M. 2000, S. 984: »Augenblicke kamen«, heißt es am Schluß des Textes – und Thomas Mann spricht dabei seinen über das Schlachtfeld stolpernden Helden an: »[...] wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?« (Ebd.) Und der Autor fügt hinzu: »Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst.« (Ebd.)

und längst Bekanntem; ein ›Liebesgefühl‹ der besonderen, der singulären, der »modernen« Art. Das homoerotische Kindheitserlebnis und das heteroerotische Gegenwartserlebnis erweisen sich als unauflösbar ineinander verwunden. Man könnte sagen, daß der ganze Roman diese Diffusion des *gender feeling*, diese Rollenmischung also, zum Grundereignis ›moderner‹ Liebe zu machen sucht. Ist es eine Liebesgeschichte zwischen Mann und Frau, Castorp und Chauchat, um die es hier geht? Oder eine solche zwischen zwei Knaben, Castorp und Pribislav? Oder handelt es sich gar um eine solche zwischen zwei jungen Männern, Castorp und Ziemßen? Oder geht es vollends und generaliter um das Spiel der Erotik zwischen Leben und Tod – denn der Name »Hippe« ist ja eine Allusion auf den Sensenmann; und in der spiritistischen Sitzung mit Dr. Krokowski wird der tote Joachim als Liebesobjekt beschworen!

Mit einer solchen Umwidmung der Liebesgeschichte in ein Liebesexperiment zeigt sich, daß die Begegnung zwischen Chauchat und Castorp und die Entwicklung ihrer Liebesbeziehung nicht mehr die erzählerische Mitte des Romans ausmacht. Die Stelle der Liebesgeschichte, wie sie der traditionelle Roman fordert, bleibt vielmehr leer, ereignislos geräumt. Um diese leere Mitte aber werden Deutungs-Szenarien aufgebaut: verschiedene diskursive Versuche, »Liebe« – im Sinne eines Gedichtes von Ingeborg Bachmann – »zu erklären«.²⁰ Das heißt aber: Das rätselhafte Ereignis der Liebe steht handlungslos in der Mitte; um dieses angeordnet erscheinen dann, gewissermaßen im Labor herauspräpariert, die verschiedenen Hermeneutiken der Liebe, die die Jahrhundertwende zu bieten hat. Worauf es Thomas Mann ankommt, ist gerade diese Reibung zwischen dem resistenten Rätsel von ›Liebe Fühlen‹ einerseits und den einander widersprechenden Deutungsversuchen dieses Rätsels andererseits. Dabei sind es im Ganzen nicht weniger als vier solcher Hermeneutiken, die aufgerufen werden – und gerade diese sind, wie man hinzufügen kann, die historisch repräsentativen Deutungsansätze für die Liebe in der Kultur des 20. Jahrhunderts überhaupt.

Da ist als erstes die Konfiguration von Settembrini und Naphta, von aufgeklärtem Humanismus hier und religiöser Barbarei dort, von Caritas also, die der düster-gewaltsamen Erotik gegenübergestellt wird.

²⁰ »Erklär mir, Liebe«. In: Ingeborg Bachmann, Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays. München 1964, S. 41f.

Da ist, als ein zweites Szenario, die Konstellation von Hofrat Behrens und Dr. Krokowski, von Chirurg und Psychoanalytiker, von Physiologie und Seelenkunde. Hier, zwischen beiden, findet die folgenreichste Diskussion des Themas »Erklär mir, Liebe« statt; nämlich die Auseinandersetzung um die Frage, ob es neben der seelen-kulturgeschichtlichen auch eine physiologische Erklärung der Liebe geben kann. Krokowskis vielbesuchte Vorlesungen über die Liebe vor den Patienten des Sanatoriums stehen ganz im Zeichen der Freudschen Theorie. Ein drittes Deutungs-Szenario liefert der Karneval im Sanatorium, der, als eine sexuelle Orgie, als ein Ritual des vertige, gegen die mystische Versenkung in eine Vision der erotischen Menschheitsgeschichte gestellt wird, wie sie Castorp erlebt, als er sich im Schneegeköber (im berühmten Kapitel »Schnee«) verirrt – eine Vision des phylogenetischen Erbes des Begehrens zwischen Idylle und Barbarei. Der vierte und letzte Deutungsansatz wird dann durch die Gegenüberstellung des Bacchanals, des Liebesbanketts, das Mijnheer Peeperkorn veranstaltet, und der spiritistischen Sitzung, die Dr. Krokowski abhält, geliefert: das Gegeneinander-Ausspielen des Geistes des platonischen Symposions und des christlichen Abendmahls (verkörpert in der Heilandsfigur Peeperkorns) gegen die psychoanalytische »Gespenster«-Beschwörung, die in der spiritistischen Sitzung des Seelenarztes und Analytikers Krokowski Gestalt annimmt.

Es sind die leitenden Aporien einer kulturellen Hermeneutik der Liebe, der Geschlechter-Differenz, die durch diese vier Szenarien vor Augen gestellt werden. Was gezeigt werden soll, ist dieses: Es gibt zwar vier große Deutungsmuster dessen, was Liebe sein kann, die virulent sind; aber sie greifen nicht mehr wirklich als Instrumente kultureller Analyse. So ist es denn, gewissermaßen handlungslogisch, nur konsequent, wenn im Sanatorium nach dem erfolglosen Durchspielen dieser Modelle auf verschiedenen Schauplätzen Ratlosigkeit ausbricht, der »große Stumpfsinn«, wie das entsprechende Kapitel heißt. Während nun aber die übrigen Insassen des Sanatoriums resignieren, unternimmt Castorp einen letzten Versuch, »das Wesen der Liebe zu ergründen«.²¹ Er zieht sich allein in den Musiksalon zurück und inszeniert dort eine private Phantasmagorie

²¹ Zu dem Verhältnis von Sängerkrieg und Musiksalon vgl. Gerhard Neumann/Lothar Kammel, Thomas Manns »Zauberberg«. Eine Kulturtheorie der Liebe. In: Günter Schnitzler/Edelgard Spaude (Hg.), *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Freiburg i.Br. 2004, S. 11–35, hier S. 31f.

der Möglichkeiten der Liebe in der Kultur – nicht als ein Theater von Bildmodellierungen, auch nicht von klinischen oder ästhetischen Institutionen, sondern vielmehr auf einer Bühne von Klangproduktionen. Was hier stattfindet, ist der Dialog mit einem elektrischen, analogen Medium; nicht mit einem lebendigen Liebespartner geführt, sondern mit dem »allernmodernsten«²² Grammophonapparat und der in ihm gespeicherten Musik. Castorp spielt sich nachts – in gänzlicher Einsamkeit – seine fünf Lieblingsplatten vor; man könnte es die Inszenierung eines solitären Orgasmus nennen. Er öffnet sein kleines Theater, wie es im Text heißt, und evoziert, vorwiegend in Arienform, fünf begründende Situationen des europäischen Liebesdiskurses.

Die erste Platte läßt eine klassische Dreierkonstellation in ihrer Verbindung mit dem Opfer-Thema zu Gehör kommen, die Konfiguration von Aida, Radames und Amneris in Verdis Ägypten-Oper »Aida«. Die zweite Platte präsentiert Debussys Musikstück »L'après-midi d'un faune«, als das narzißtische Sich-Verströmen und die sich selbst genießende Einsamkeit des Eros – es ist die eigentliche Situation Hans Castorps auf dem Zauberberg –; nicht ohne Anspielung auf die legendäre und skandalöse Choreographie Nijinskys zu dieser Musik.²³ Auf der dritten Platte findet sich eine Arie aus Bizets »Carmen«, jener Oper, die, von Nietzsche gegen Wagner ausgespielt, den Kampf der Geschlechter auf Leben und Tod und die Rolle der *femme fatale* darin zum Thema hat. Die vierte Platte gibt eine Arie aus Gounods »Faust«-Oper wieder, die Arie des Valentin, in der das Motiv der Kindsmörderin, der verführten und verlassenen Unschuld, mit dem der Geschwisterliebe, des Bruders, der das »Schwesterblut« schützt, verschränkt erscheint. Und die fünfte Platte schließlich enthält das Schubert-Lied vom Lindenbaum, das »bezaubern-de Lied« der Liebe,²⁴ hinter dem doch, wie Castorp innewird, zuletzt der Tod steht. Denn mit diesem Lied auf den Lippen verliert sich am Schluß des Romans Hans Castorp im Geschützfeuer eines Infanterieangriffs im Ersten Weltkrieg.

Es ist ganz offensichtlich, daß Thomas Manns »Zauberberg«-Roman ein Experiment auf die Treibkraft der Sexualität in der Kultur zu erkennen gibt, ein neues hermeneutisches Programm der Liebe offenbart. Die

²² Mann, Zauberberg (wie Anm. 19), S. 876.

²³ Vgl. Neumann/Kammel, Thomas Manns »Zauberberg« (wie Anm. 21), S. 28f.

²⁴ Mann, Zauberberg (wie Anm. 19), S. 896.

wesentlichen Argumente dieses Programms sind die folgenden. Erstens: Das Liebesgefühl der Geschlechter, als Dispositiv der Kommunikationskultur, ist, namentlich in seiner Rollenkonzeption, nicht mehr eindeutig definiert – es ist ein Mischphänomen. Es verflacht homo- und heteroerotische Strebungen in einem unlöslichen Knoten von *Déjà-vu* und *Imprévu*. Zweitens: Es gibt keine diskursiven Möglichkeiten der Codierung von Intimität – nur Einsamkeit statt erotischer Vereinigung; nur das Musikalisch-Imaginäre anstelle des Symbolischen. Drittens: Liebe lässt sich nicht kommunikativ organisieren, sondern nur virtuell und imaginär; sie wird zum Medien-Ereignis, zu einer solitären bildlosen Inszenierung. Viertens: Das Gesicht der Liebe wird als Maske des Todes erkennbar. Und damit widerruft Thomas Mann das Deutungsmuster der Liebe, das Richard Wagner, noch im Zeichen religiös-ästhetischer Erlösung, im Sängerkrieg auf der Wartburg in seinem »Tannhäuser« bereitgestellt hatte – und als dessen Kontrafaktur das Kapitel »Fülle des Wohllauts« im siebten Teil des »Zauberbergs« wohl zu lesen ist. Auf lakonische Formeln gebracht, lautet die Botschaft, die Thomas Mann in seinem Romanexperiment zur Bedeutung des Liebesgefühls für die Kultur des 20. Jahrhunderts zu vermitteln sucht: Liebe ist von extremer Einsamkeit; Liebe ist eine imaginäre Projektion; Liebe ist die Maske der Aggression; Liebe ist bestimmt durch eine unlösliche Diffusion von Empfindung der Geschlechterrollen, von homo- und heteroerotischer Strebung.

Der Held des Mannschen Romans, Hans Castorp, ist ein »Venusritter« (Wagner) wie Tannhäuser: mehrere Jahre auf den Zauberberg gebannt, ins Interieur, in die Grotte des Lungen-Sanatoriums, wenn man denn so will. In seinem Bemühen, das Wesen der »wahren Liebe« zu ergründen, zitiert Castorp in dem berühmten Kapitel »Fülle des Wohllauts« Wagners Sängerstreit auf der Wartburg – gewissermaßen als Urszene der modernen Theorie-Debatte in Sachen Liebe. Aber Hans Castorp tut dies nicht mit einer Gruppe von Sängern, wie Thüringens Landgraf, sondern allein; in einer nächtlichen Grotte, dem Musiksalon des Sanatoriums; als Solitär also. Und er tut es nicht mit Hilfe lebendiger Sänger, sondern der modernen Medien, die Konserven von Sängerstimmen transportieren: den Schallplatten nämlich, abgespielt auf dem – wie es heißt – »allermodernsten« Grammophon. Castorps fünf Lieblingsplatten, die er auflegt, inszenieren, imaginär, fünf begründende Situationen des europäischen

Liebesdiskurses – wie die Sänger auf der Wartburg, die sich auf den Dichterkreis von Blois beziehen. Es ist die Struktur dieser Szene, die auf das Vorbild im zweiten Akt des »Tannhäuser« verweist, eine Hommage an den vorgängigen Liebestheoretiker Richard Wagner. Es ist dabei dem Raffinement und der Dezenz Thomas Manns zu verdanken, daß unter den fünf Platten keine einzige von Wagner ist. Der von Mann hochgeschätzte Wagner ist nur durch die Struktur des Sängerwettstreits präsent. Die Sache der Liebe ist im 20. Jahrhundert keine Sache der Gesellschaft mehr; sondern vielmehr eine des radikal Einsamen; eine Sache der höchsten Einsamkeit. Der Gesprächspartner des Liebenden ist nun das technische Medium. Roland Barthes, in seinen »Fragments d'un discours amoureux«, hat es lakonisch zur Sprache gebracht: »[L]e discours amoureux«, schreibt er, »est aujourd'hui *d'une extrême solitude*.«²⁵

²⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes*. Hg. von Éric Marty. Bd. 3: 1974–1980. Paris 1995, S. 459.

Zu vier Metaphern in Robert Musils »Die Schwärmer« Eine Analyse mit der Terminologie des *conceptual blending*

Musils Drama »Die Schwärmer« ist in der Forschung bisher vergleichsweise stiefmütterlich behandelt worden. Diese Tatsache ist erstaunlich, da Musil es selbst als sein »Hauptwerk« bezeichnet hat. Für das Drama wurde ihm außerdem auf Vorschlag von Alfred Döblin der Kleist-Preis zuerkannt¹ und anspruchsvolle Literaturkritiker besprachen es lobend nach seiner Erstaufführung im Berliner »Theater der Stadt«.² Freilich düpiert das Drama zunächst die Erwartung an die gattungstypische Handlungsorientierung. Statt dessen finden sich ausgedehnte philosophische Diskussionen über die Bedingungen von Erkenntnis, über Partnerschaften und über Fragen der Lebensführung. Bianca Cetti Marinoni hat gezeigt, wie wichtig die gedanklich-konzeptionelle Arbeit auch für die Entstehung des Stückes war und es deshalb als »essayistisch« bezeichnet.³ Erschwerend kommt hinzu, daß die Verhandlungen zwischen den Figuren in einer äußerst dichten Sprache gestaltet sind, in die zahlreiche Metaphern und Vergleiche eingeflochten sind. Im vorliegenden Beitrag möchte ich deshalb

¹ Robert Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978 (im folgenden zitiert als »GW«), Bd. 7, S. 954. Musil bezeichnet das Werk bereits kurz nach seiner Veröffentlichung als sein »reifstes Werk« und »den höchsten Punkt, den meine Linie bisher erreichte« (Ders., *Briefe 1901–1942*. Bd 1. Hg. von Adolf Frisé unter Mithilfe von Murray G. Hall. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 202 und 333).

² Vgl. Murray G. Hall, *Der Schwärmerkandal 1929. Zur Rezeption von Robert Musils »Die Schwärmer«*. In: *Maske und Kothurn* 21/1975, S. 153–186. – Dieser positiven Kritik steht freilich seine schwierige Aufführbarkeit gegenüber, die dazu geführt hat, daß sich das Drama erst seit den 1980er Jahren im Spielplan etablieren konnte. Norbert Christian Wolf hat Musils Schreibweise, Themenwahl und die Rezeption der »Schwärmer« sehr aufschlußreich mit der Bourdieuschen Feldtheorie analysiert (vgl. Norbert Christian Wolf, »...einfach die Kraft haben, diese Widersprüche zu lieben.« *Mystik und Mystizismuskritik in Robert Musils Schauspiel »Die Schwärmer«*. In: *IASL* 27/2002, H. 2, S. 124–167). Er zeigt, daß in der Rezeption der »Schwärmer« die für eine avantgardistische Positionierung typische doppelte Logik der Ökonomie zu beobachten ist: Einem geringen finanziellen Erfolg und Unverständnis beim breiten Publikum steht ein hohes symbolisches Kapital im Feld der eingeschränkten, avantgardistischen Literatur gegenüber. Wolf zeigt, wie es Musil gelingt, auch im avantgardistischen Feld noch eine herausragende Position einzunehmen, indem er sowohl an expressionistische als auch an naturalistische Strategien anschließt, diese jedoch durch die Wahl seiner komplexen Charaktere überbietet.

³ Bianca Cetti Marinoni, *Essayistisches Drama. Die Entstehung von Robert Musils Stück »Die Schwärmer«*. München 1992.

vier zentrale Metaphern in diesem Drama untersuchen, die bisher noch nicht oder nicht erschöpfend analysiert wurden, obwohl durch sie zentrale Themen des Dramas verhandelt werden: »Schöpfen mit einem Sieb/Balkennetz«, »Schwärmer«, »Gezeiten« und »Kartenspiel«.⁴ Die Analyse von Metaphern in einem Drama rechtfertigt sich meiner Meinung nach auch insofern, als in der bildlichen Sprache auch ein gewisses Potential für eine sinnliche Ebene in der Aufführungspraxis aufgezeigt werden kann.

Anhand der Analyse der Metaphern »Schöpfen mit einem Sieb/Balkennetz« möchte ich zeigen, daß diese Metaphern besonders gut den Umgang mit vorgegebenen Ordnungsmustern illustrieren, der »Die Schwärmer« charakterisiert. Ich möchte dafür plädieren, daß der Titel des Dramas nicht negativ im Sinne einer lexikalisierten Metapher als Bezeichnung für Fanatiker oder für Menschen mit zu viel Enthusiasmus zu verstehen ist und sich auch nicht nur auf eine Beschäftigung mit neomystischen Ideen bezieht. Vielmehr bietet es sich an, von einer zusätzlichen metaphorischen Bedeutung auszugehen, die Charakteristika aller Figuren zur Zeit der Handlung des Stückes und Merkmale der Handlung abdecken.

⁴ Die Metaphern sind hier nur nach ihren Quellbereichen benannt (zur Terminologie vgl. Abschnitt I des vorliegenden Beitrages). Man hat sich in der Forschung bereits mit einigen Metaphern in den »Schwärmern« auseinandergesetzt: Gerda Ambros widmet in ihrem Aufsatz einen Abschnitt den Metaphern des »Raum-Körpers« und des »Körper-Raumes« in den »Schwärmern« (vgl. Gerda Ambros, Robert Musils »Schwärmer«. Entfernte Biographien. In: Josef Strutz/Johann Strutz [Hg.], Robert Musil – Theater, Bildung, Kritik. München 1985, S. 78–94, hier S. 86). Sie analysiert ohne klare Differenzierung sowohl Merkmale des konkreten Bühnenraumes und der Situierung der Handlung in demselben als auch Fälle, in denen Elemente des konkreten Raumes oder des menschlichen Körpers uneigentlich verwendet werden. Fluchtpunkt ist eine psychoanalytische Deutung der inneren Konflikte der Figuren. Es wird deutlich, daß die raum- und körperbezogenen Metaphern in den »Schwärmern« ein ergiebiges Forschungsfeld darstellen, das im Rahmen einer größeren Studie untersucht werden sollte. Der Titel des Aufsatzes von Marianne Charrière-Jacquin »Musils »Schwärmer«: Lebenskampf? Kartenspiel? Kammermusik?«, läßt vermuten, daß die Analyse von Metaphern des Dramas im Vordergrund steht (vgl. Marianne Charrière-Jacquin, Musils »Schwärmer«: Lebenskampf? Kartenspiel? Kammermusik? In: Josef Strutz/Johann Strutz [Hg.], Robert Musil, S. 35–38). Tatsächlich werden die im Titel genannten Begriffe jedoch metasprachlich zur Beschreibung des zentralen Themas bzw. der Handlungsverknüpfung herangezogen, und nur der Bildbereich des Kartenspiels wird in seiner Verwendung im Stück analysiert. Ihre Überlegungen zur letztgenannten Metapher diskutiere ich unten. Wilhelm Braun stellt Parallelen zwischen ausgewählten Metaphern des zweiten Aktes und der Freudschen Terminologie her (vgl. Wilhelm Braun, Beitrag zum Verständnis der Schwärmer. In: Musil-Forum 23.24/1997/98, S. 39–55). Er kommt zu dem Ergebnis, daß mit Hilfe der Metaphern die Tiefe der menschlichen Seele und Ähnlichkeiten »zwischen Mensch und Mensch« illustriert werden (ebd., S. 55). Dabei wechselt er mehrfach unvermittelt zwischen der Verwendung der Freudschen Psychoanalyse im Sinne eines ideengeschichtlichen Kontextes und im Sinne einer literaturwissenschaftlichen Interpretationsmethode.

Dabei läßt sich auch die bisher in der Forschung noch nicht beantwortet Fragen klären, weshalb Musil in bezug auf die Schwärmer-Figuren im Tagebuch von »schöpferischen« Menschen spricht. In der Beschäftigung mit der Metapher »Gezeiten« soll herausarbeitet werden, inwiefern die Schwärmer auf ein zentrales Problem verschieden reagieren. Ziel der Analyse der »Kartenspiel«-Metapher wird es sein zu verdeutlichen, daß diese nicht, wie jüngst behauptet, den Verlust der Handlungsfähigkeit transportiert, sondern die Nähe der Schwärmer-Figuren zueinander veranschaulicht.⁵

Bevor ich diese Thesen ausführe, möchte ich kurz das Verständnis von Metaphern skizzieren, von dem ich ausgehe.

I

Die von Gilles Fauconnier und Mark Turner entwickelte Theorie des *conceptual blending* bietet eine recht differenzierte Terminologie zur Beschreibung metaphorischer Prozesse.⁶ Fauconnier und Turner gehen bei der Modellierung der grundlegenden kognitiven Operation der konzeptuellen Überblendung, die nicht nur für Metaphern spezifisch ist, von vier mentalen Bereichen aus:⁷ dem Quell- und dem Zielbereich als Ausgangsbereiche (*input-spaces*), einem generischen Bereich (*generic space*), der die relevanten Gemeinsamkeiten von Quell- und Zielbereich enthält,

⁵ Vgl. Christian Rogowski, »Shifts in emphasis«. Robert Musil's »Die Schwärmer« and twentieth-century drama. In: A companion to the works of Robert Musil. Hg. von Philip Payne, Graham Bartram und Galin Tihanov. Rochester/New York 2007, S. 199–221, hier S. 217. Rogowski bietet eine kenntnisreiche und gut geschriebene Einführung in Musils Drama. Er berücksichtigt Musils Positionierung im Theaterschaffen der Zeit und den philosophischen Bezugskontext und zielt insbesondere auf die Anforderungen an eine Inszenierung ab. Zur Verortung Musils im zeitgenössischen Theaterschaffen vgl. insbes. Ders., »Die alten Tragödien sterben ab«: Musils »Schwärmer« als Kritik des zeitgenössischen Theaters. In: MAL 26/1993, H. 2, S. 63–89.

⁶ Gilles Fauconnier/Mark Turner, Conceptual Integration Networks. In: Cognitive Science 22/1998, H. 2, S. 133–187. Anwendungen der Theorie der konzeptuellen Überblendung auf Metaphern der Alltagssprache und kleinere terminologische Modifikationen finden sich in den folgenden Publikationen: Joseph E. Grady/Todd Oakley/Seana Coulson, Blending and Metaphor. In: Metaphor in Cognitive Linguistics. Hg. von Raymond W. Gibbs, Jr. und Gerard J. Steen. 2. Aufl. Amsterdam/Philadelphia 2001, S. 101–124; Todd Oakley, Conceptual blending, narrative discourse, and rhetoric. In: Cognitive Linguistics 9/1998, H. 4, S. 321–360; Seana Coulson/Todd Oakley, Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics. In: Journal of Pragmatics 37/2005, H. 10, S. 1510–1536.

⁷ Fauconnier/Turner, Conceptual Integration Networks (wie Anm. 6), S. 137–142.

und dem durch Projektion (*blending*) entstehenden Überblendungsbereich (*blended space*). Dieser Überblendungsbereich kann sowohl beiden Ausgangsbereichen zugehörige Elemente enthalten als auch zusätzlich solche Elemente, die erst durch konzeptuelle Integration (*conceptual integration*) entstehen und die in den Ausgangsbereichen und im generischen Bereich so nicht enthalten sind bzw. sogar in semantischem Gegensatz zu diesen stehen. Die Frage, ob beim Verstehen einer Metapher die vier oben genannten Bereiche mental tatsächlich separat voneinander und in dieser Reihenfolge gebildet werden, ist in der kognitionswissenschaftlichen Metapherntheorie noch nicht hinreichend geklärt. Es spricht jedoch nichts dagegen, das Modell trotzdem zu verwenden, da es für die Analyse von Metaphern einen Gewinn an argumentativer Klarheit erbringt.

Bei der Analyse der vier Metaphern in »Die Schwärmer« möchte ich jeweils zunächst diejenigen Aspekte von Quell- und Zielbereich herausarbeiten, in denen die beiden Bereiche sich ähneln. Die Beschreibungen der Ausgangsbereiche habe ich jeweils mit der damals gängigen Auflage des »Brockhaus« abgeglichen, um Anachronismen zu vermeiden. Zusätzlich beziehe ich mich auf ein Essay Musils und auf sein Tagebuch, um autorspezifische Wortverwendungen zu eruieren. Bei der Beschreibung des generischen Bereichs werde ich auch die Abstraktionen und Akzentuierungen benennen, auf denen die Feststellung der Ähnlichkeit zwischen den beiden Ausgangsbereichen beruht. Abschließend werde ich jeweils herausarbeiten, welche neuen Bedeutungsaspekte durch die Überblendung der beiden Ausgangsbereiche einerseits und durch die spezifische sprachliche Realisierung andererseits entstehen.

Einige der Metaphern, die ich in »Die Schwärmer« analysiere, haben die Form von Vergleichen. Bei diesen ist der Zielbereich durch das Vergleichspartikel »wie« indiziert und muß nicht erst erschlossen werden. Untersucht man Metaphern im engeren Sinn einer Sprungtrope, kommen zwei Probleme hinzu. Zum einen muß geklärt werden, ob und wann uneigentliche Rede vorliegt, zum anderen muß der Zielbereich mit ungleich größerem Aufwand erschlossen und plausibilisiert werden.⁸ Diese Probleme werden vor allem bei der Analyse der ersten Metaphern deutlich.

⁸ Den Terminus »uneigentlich« verwende ich im Sinne von »[e]twas anderes bedeutend, als der Wortlaut besagt« gemäß der Definition von Rüdiger Zymner, [Art.] Uneigentlich. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd 2. Hg. von Jan-Dirk Müller u.a. Berlin 2003,

»Schwärmer« und »Schöpfen mit einem Sieb/Balkennetz«

Der Titel von Musils Drama, »Die Schwärmer«, weckt in seiner lexikalisierten Bedeutung die Erwartung, daß das Drama von Figuren mit einer außergewöhnlichen Begeisterungsfähigkeit für bestimmte Ideen, Lebensanschauungen oder Personen handelt. Bereits im Laufe des ersten Aktes zeigt sich jedoch, daß die idealistische Begeisterung der Schwärmer der Vergangenheit angehört.⁹ In einer Aussage von Thomas wird das explizit thematisiert:

Wir glaubten einmal neue Menschen zu sein! Und was ist daraus geworden? [...] Es gab nichts, das wir ohne Vorbehalt hätten gelten lassen; kein Gefühl, kein Gesetz, keine Größe. Alles war wieder allem verwandt und darein verwandelbar; Abgründe zwischen Gegensätzen warfen wir zu und zwischen Verwachsenem rissen wir sie auf. Das Menschliche lag in seiner ganzen, ungeheuren, unausgenützten, ewigen Erschaffungsmöglichkeit in uns!¹⁰

Thomas stellt fest, daß der Glaube an die gottähnliche Schaffenskraft des Einzelnen und an den unmittelbaren Totalitätszugang zum einen und den Willen zum gewaltvollen Neuanfang zum anderen der Vergangenheit angehören. Indem Regine sofort dementiert, jemals »Weltordnungspläne« (314) geschmiedet zu haben, wird diese Gemeinsamkeit allerdings selbst für die Vergangenheit fragwürdig. Auch Maria kann man sich nur schwer als Begeisterte in diesem Sinn vorstellen, so daß das Sich-Entwerfen offenbar nur eine Neigung von Thomas und Anselm gewesen ist.

S. 726–728, hier S. 726. Raimar Zons erklärt im »Metzler Literaturlexikon«, wie dieser Eindruck der Uneigentlichkeit bei Metaphern entsteht: »[...] auf der Ebene einzelner Formulierungen und Wörter [werden] konventionelle Ausdruck-Inhalt-Zuordnungen durch das Zusammenspiel des Ausdrucks mit seiner Textumgebung (Kotext) oder situativen Umgebung (Kontext) aufgehoben und durch die Aufforderung oder den Zwang zu einer unkonventionellen und dadurch neuen Bedeutungskonstituierung ersetzt.« (Raimar Zons, [Art.] Metapher. In: Metzler Literaturlexikon. 3., überarb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 494–495, hier S. 494)

⁹ Zum Zeitpunkt der Handlung trifft diese Bezeichnung nur auf Anselm, Regine, Thomas und Maria zu, früher gehörte wohl auch Johannes zur Gruppe der Schwärmer.

¹⁰ Vgl. Robert Musil, *Die Schwärmer*. In: GW 6, S. 309–407, hier S. 314. Seitenangaben in Klammern beziehen sich im folgenden auf die genannte Ausgabe von »Die Schwärmer«.

Christian Rogowski löst diesen Widerspruch zwischen der Bedeutung von »schwärmen« und der Charakterisierung der Hauptfiguren auf, indem er die Titelbezeichnung als abwertende Etikettierung derselben aus der Sicht von Josef, Stader und Fräulein Mertens interpretiert. Zu diesem Ergebnis kommt er deshalb, weil er auf heutige, negative Konnotationen von »schwärmen« rekurriert: Als Schwärmer bezeichne man Menschen, die sich irrational oder künstlich verhielten, die unreif, unverantwortlich, möglicherweise unehrlich und sowohl emotional als auch sexuell ohne Selbstkontrolle seien.¹¹ Die Bezeichnung der Hauptfiguren als Schwärmer sei in diesem Sinn als Abwertung aus der Perspektive von Josef, Stader und Fräulein Mertens zu verstehen. Diese These halte ich für weniger plausibel, weil die Figuren Thomas, Regine, Anselm und Maria zwar als fehlbare Menschen dargestellt werden, Josef und vor allem Stader und Fräulein Mertens mit ihrer eingeschränkten Sicht auf die Wirklichkeit aber sicher nicht die Bewertungsinstanz des Stückes verkörpern.

Eine größere Plausibilität besitzt dagegen Norbert Christian Wolfs Interpretation des Titels. Er geht ebenfalls davon aus, daß sich die Schwärmer für etwas begeistern, definiert allerdings auch den Gegenstand dieser Begeisterung: »[S]ie [die Schwärmer] sind Anhänger einer ›anderen‹, einer ›zweiten‹ Wirklichkeit, oder prägnanter formuliert: eben Mystiker.«¹² Wolf meint hier nicht Mystik im mittelalterlichen Sinn, sondern die zu Musils Zeit sehr populären neomystischen Ideen in der Nachfolge Maurice Maeterlincks, der zwischen einer alltäglichen, bewußten, materiellen und einer wesentlichen, seelischen und unbewußten Ebene des Lebens unterscheidet. Der Mystiker strebt nach dieser Konzeption, danach, die zweite Ebene zu erkennen und auch auf dieser Bewußtseinsstufe zu leben. In seinen Figurencharakteristiken zeigt Wolf dann allerdings, daß keine der Figuren zum Zeitpunkt der Handlung des Stückes als Neomystiker im eigentlichen Sinn bezeichnet werden kann: Anselm, der die meisten neomystischen Begriffe im Munde führt, erweist sich als ein Schwindler, der dieses Vokabular gezielt einsetzt. Thomas ist ein ausgesprochener Rationalist. Seine Begeisterung für neomystische Ideen wird entweder als vergangen dargestellt oder durch Ironie gebrochen. Regine äußert sich gegenüber ihren früheren, neomystisch geprägten Tagebuch-

¹¹ Vgl. Rogowski, »Shifts in emphasis« (wie Anm. 5), S. 213.

¹² Vgl. Wolf, »...einfach die Kraft haben« (wie Anm. 2), S. 130.

aufzeichnungen abwertend, Maria dient nur als Spiegel für die Wirkung von Anselms neomystischer Ästhetik. Der Verweis auf die Neomystik als Fluchtpunkt ist an vielen Stellen sehr erhellend und kann auch Unterschiede zwischen den einzelnen Schwärmer-Figuren verdeutlichen. Dennoch ist auch in dieser Lesart die Titelbezeichnung eigentlich eine Abwertung der Schwärmer-Figuren. Ich möchte deshalb zeigen, daß sich eine zusätzliche metaphorische Lesart des Titels ausgehend von einer anderen Metapher plausibilisieren läßt, die eine positive Bedeutung hat. Dabei handelt es sich um die Metapher des »Siebes«, die Thomas im dritten Akt verwendet, um Josef zu erklären, welche Schwierigkeiten Regine mit der »Achtung vor den festen Grundlagen des Daseins« (392) hat, die Josef sie lehren will:

Für dich gibt es Gesetze, Regeln; Gefühle, [...] auf die man Rücksicht zu nehmen hat. Sie hat mit all dem geschöpft wie mit einem Sieb; erstaunt, daß es ihr nie gelingt. Inmitten einer ungeheuren Wohlordnung [...] bleibt etwas in ihr uneingeordnet. Der Keim einer anderen Ordnung, die sie nicht ausdenken wird. Ein Stückchen vom noch flüssigen Feuerkern der Schöpfung. (392)

Man könnte bei dieser Textstelle zunächst annehmen, daß hier keine metaphorische Sprachverwendung vorliegt. Die Tätigkeit des Schöpfens mit einem Sieb ist als Redewendung für eine vergebliche Tätigkeit lexikalisiert. Der Satz bedeutet demnach, daß Regine ganz vergeblich versucht, Gesetze, Regeln und die normalen Konzepte von Gefühlen zum Verständnis der Wirklichkeit anzuwenden. Offen bleibt jedoch, *weshalb* die Anwendung dieser gängigen Konzepte ergebnislos bleibt. Meine These ist, daß hier neben der lexikalisierten Bedeutung des vergeblichen Bemühens auch eine metaphorische Bedeutung des Schöpfens mit einem Sieb von Bedeutung ist. Diese läßt sich vor allem damit begründen, daß die bildliche Bedeutung der lexikalisierten Wendung, das Schöpfen einer Flüssigkeit mit einem Sieb, im letzten Satz des Zitates aufgegriffen wird. Das »Sieb« als Teil des Quellbereichs der Metapher »mit Gesetzen, Regeln, Gefühlen schöpfen wie mit einem Sieb« kann wie folgt beschrieben werden: Ein Sieb ist eine Vorrichtung zur Abtrennung fester Substanzen aus fest-flüssigen Gemischen oder zur Trennung größerer Dinge von kleineren. Es besteht aus Quer- und Längsverbindungen und den Aussparungen dazwischen. Der Zielbereich »Gesetze, Regeln, Gefühle«

läßt sich als System untereinander verbundener Begriffe verstehen. Im generischen Bereich ist die Ähnlichkeit zwischen den beiden Bereichen repräsentiert, die in der Möglichkeit besteht, aus einer schwer zu differenzierenden Menge von Phänomenen einzelne Objekte isolieren zu können. Durch die sprachliche Realisierung wird die Aussage dieser Metapher jedoch in ihr Gegenteil verkehrt, weil das Prädikat »schöpfen wie mit einem Sieb« darauf aufmerksam macht, daß das Sieb hier entgegen seiner Bestimmung zum Schöpfen von Flüssigem verwendet wird. Die Konzepte des Zielbereichs, »Gesetze, Regeln, Gefühle«, haben gemeinsam, daß es sich um Konzepte zur Strukturierung der Wirklichkeit handelt, die Orientierung und Verständigung ermöglichen. Im Überblendungsbereich der Konzepte »Schöpfen mit einem Sieb« und »Normen der Wahrnehmung und des Verhaltens« wird so die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie viel durch das Raster der Normen und Begriffe nicht erfaßt wird. Thomas möchte mit dieser Metapher über Regine sagen, daß es in ihrem Leben mehr Erfahrungen gibt, die sich nicht vorgefertigten Begriffen zuordnen lassen, als solche, für die sie passende Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster parat hat.

Während in der soeben erwähnten Textstelle von Regine die Rede war, verteidigt Thomas auch Anselm Josef gegenüber mit einer Metapher, deren Quellbereich strukturelle Ähnlichkeiten mit dem des »Siebes« aufweist. Er sagt zu Josef: »Du gehst auf einem [...] Balkennetz; es gibt aber Menschen, die von den dazwischenliegenden Löchern angezogen werden hinunterzublicken.« (399f.) Thomas billigt Josef zu, daß er versucht, die »Löcher« zwischen den Begriffen mit Kompromissen zu überdecken, weil er weiß, daß Josef »ein tüchtiger Mensch [ist], der sich eine solide Grundlage schaffen muß« (399). Er versteht demnach das Bedürfnis nach einer festen Orientierung im Leben durchaus, verteidigt allerdings Menschen, die sich wie Regine, Anselm und er das Gefühl bewahren wollen, »noch ungeheure Möglichkeiten« vor sich zu haben (400). Möglicherweise ist das Balkennetz dem Quellbereich der »Pilotierung« entnommen, den Musil in der »Skizze der Erkenntnis des Dichters« verwendet, um die Orientierung an moralischen Prinzipien zu kritisieren:

Auch auf moralischem Gebiet wird heute nach dem Prinzip der Pilotierung vorgegangen und werden in das Unbestimmte die erstarrenden Caissons der

Begriffe gesenkt, zwischen denen sich ein Raster von Gesetzen, Regeln und Formeln spannt. Der Charakter, das Recht, die Norm, das Gute, der Imperativ, das Feste in jeder Hinsicht sind solche Pfähle, auf deren Versteintheit gehalten wird, um daran das Netz der hunderte moralischen Einzelentscheidungen, die jeder Tag fordert, befestigen zu können.¹³

Bei der Pilotierung im Wasserbau werden Grundpfähle mit Hilfe unten offener Senkkästen (Caissons) gesetzt, die anschließend durch Balken bzw. Querstreben verbunden werden, so daß ein Netz entsteht.¹⁴ Über diese Netzstruktur weisen die Quellbereiche »Sieb« und »Pilotierung« demnach strukturelle Parallelen auf. Anders als mit dem Quellbereich des »Siebes« kann mit dem Quellbereich der »Pilotierung« allerdings der Konstruktionscharakter und die Unumstößlichkeit von Kategorien betont werden. Darüber hinaus kann die Verwendung des Systems als Laufen konzeptualisiert werden.

Mit Hilfe der Metaphern »mit Gesetzen, Regeln, Gefühlen schöpfen wie mit einem Sieb« und »von den Löchern eines Balkennetzes angezogen werden hinunterzublicken« läßt sich der Unterschied zwischen Schwärmern und Nicht-Schwärmern nun besser beschreiben. Die Nicht-Schwärmer versuchen, die Wirklichkeit mittels eines Begriffssystems

¹³ Robert Musil, Skizze der Erkenntnis des Dichters. In: GW 8, S. 1025–1030, hier S. 1027. – Über die elektronische Suchfunktion der »Klagenfurter Ausgabe Robert Musil« lassen sich bei der Suche nach dem Stichwort »Sieb« mehrere Stellen finden, die die gleiche Kombination von Überlegungen zum Menschentypus des Schriftstellers, zu literaturfähigen Inhalten und zur Besonderheit moralischer Begriffsbildung aufweisen (vgl. Ders., Werke, Briefe und nachgelassene Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften. Hg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt: Robert-Musil-Institut der Universität Klagenfurt. DVD-Version 2009; im folgenden zitiert als »KA«). Textgleich im Beitrag zu Franz Bleis »Das große Bestiarium der modernen Literatur« (Sechster Exkurs. In: KA 12 Reden und Essays 1918–1926, S. 148) und in Entwurfsform in verschiedenen Nachlaßmappen (z.B. Novelleterlchen. In: KA 14 Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentare, ohne Seitenzahl; Die Kunst des Erzählens. In: KA 15 Fragmente aus dem Nachlass, ohne Seitenzahl). Darüber hinaus findet sich auch eine Stelle aus den Vorarbeiten zum »Mann ohne Eigenschaften«, in der von Ulrich die Rede ist, der »nach jedem Versuch das Empfundene zu bezeichnen / die Worte schöpfte wie ein Sieb, durch das das Wesentliche / zurückrannt« (KA Transkriptionen und Faksimiles, Nachlaßmappen, Mappengruppe II, Mappe II/9 »braun Schmierblätter«, II/9/16, Mondlichtmoral bei Tage 1). Gemeint ist hier wohl, daß die Konzepte, die mit den Worten verbunden sind, das Wesen der Dinge nicht auszudrücken vermögen.

¹⁴ Wenige Sätze weiter unten illustriert Musil das Balkennetz zwischen den moralischen Begriffen auch in diesem Text mit der Metapher des »Siebes«: »Man denke an das populäre Beispiel der Abwandlung des Gebots ›Du sollst nicht töten‹, von Mord über Totschlag, Tötung des Ehebrechers, Duell, Hinrichtung bis zum Krieg, und sucht man die einheitliche rationale Formel dafür, so wird man finden, daß sie einem Sieb gleicht, bei dessen Anwendung die Löcher nicht weniger wichtig sind als das feste Geflecht.« (GW 8, S. 1028)

zu erfassen, dessen Sinnhaftigkeit und Gültigkeit sie nicht anzweifeln. Durch die Quellbereiche »Sieb« und »Balkennetz« kann verdeutlicht werden, daß dieses Vorgehen selektiv ist, weil mindestens ebensoviel vernachlässigt wie erfaßt wird. Die Schwärmer können ihre Wirklichkeitserfahrung nicht in ein starres System zwingen. Sie fühlen sich von Unbestimmbarem angezogen und setzen der Wirklichkeitswelt der Nicht-Schwärmer eine Möglichkeitswelt entgegen.¹⁵

Ausgehend von diesen Erkenntnissen läßt sich nun für eine metaphorische Lesart der Titelbezeichnung des Stückes argumentieren. Sie basiert auf der Annahme, daß mit dem Lexem »Schwärmer« die »schwärmenden Bienen« als Quellbereich gemeint sind.¹⁶ Es wurde in der Forschung zwar bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß das Titel-Lexem aus der Bienenzucht stammt. Dabei wurde jedoch immer der chaotische Anblick der schwärmenden Bienen und nicht der Ordnungsaspekt interpretatorisch genutzt, den ich für zentral halte.¹⁷ In der Bienenzucht bezeichnet man als Schwärmer denjenigen Teil des Bienenschwarms, der im Frühling mit der alten Königin den Stock verläßt, um einen neuen Schwarm zu gründen. Für das menschliche Auge wirkt dieser Auszug zunächst wie ein wildes, ungeordnetes Durcheinanderschwirren ohne Ziel und Richtung, bis sich schließlich alle schwärmenden Bienen an einem Zweig oder Ast sammeln und eine geordnete Formation bilden. Auf diese Weise entsteht ein neuer Bienenstaat. Geht man davon aus, daß dem Titel die Metapher »Die Figuren sind wie schwärmende Bienen« zugrundeliegt, dann besteht die im generischen Bereich repräsentierte Gemeinsamkeit von Quell- und Zielbereich im Moment der Suche nach neuen Ordnungsmustern, das durch die Metaphern »Sieb« und »Balkennetz« eingeführt wurde. Im Überblendungsbereich wird akzentuiert, daß die Handlungen der Schwärmer-Figuren Aufsehen erregen, Lärm verursachen und zunächst ziellos wirken, letztendlich jedoch zu einer gegenüber dem Beginn des Dramas neuen

¹⁵ In den von mir zitierten Passagen ist kein direkter Bezug zu Maria zu finden, aber auch sie kann als Schwärmerin in diesem Sinn bezeichnet werden. Im Laufe des Stückes zeigt sich auch bei ihr ein Gespür für die Möglichkeiten, die sich ihr außerhalb der ehelichen Beziehung mit Thomas bieten. Sie beginnt, die moralischen Normen zu hinterfragen, die es ihr eigentlich verbieten, ihren Ehemann zu verlassen und ihren eigenen Neigungen zu folgen. Anstatt für Ordnung zu sorgen, wie sie ursprünglich vorhatte, flieht sie mit Anselm.

¹⁶ Diese Bedeutung wird sowohl im »Grimmschen Wörterbuch« als auch im »Handwörterbuch der Deutschen Sprache« als auch in der 15. Auflage des »Brockhaus« an erster Stelle genannt.

¹⁷ Zuletzt Rogowski, »Shifts in emphasis« (wie Anm. 5), S. 212.

Figurenkonstellation führen. Mit dieser Interpretation kann der Stücketitel als ernstgemeinte Bezeichnung verstanden werden und erweist sich als Charakterisierung nicht nur der Figuren, sondern auch der Handlung.

Ausgehend von dieser Erkenntnis möchte ich nun die Frage diskutieren, weshalb Musil in seinem Tagebuch in Bezug auf »Die Schwärmer« schöpferische von unschöpferischen Menschen abgrenzt.¹⁸ Schöpferische Menschen charakterisiert er wie folgt:

Unbestimmt, Transwahr, Transrechtlich, Fühlloser Träumer, Ungesellig, Metaphysisch unruhig, Ausgeschlossen. Passiv aus Widerwillen geg. das Bestehende wie das Verbessern, Wirklichkeitsverachtend, Antiideal, Antiillusionen [...].¹⁹

Obwohl es leicht fällt, diese Merkmale an den Figuren Thomas, Maria, Anselm und Regine wiederzufinden, so daß es außer Frage steht, daß diese mit der Bezeichnung »Schöpferische Menschen« gemeint sind, bleibt hier offen, inwieweit diese Figuren noch als produktiv im herkömmlichen Sinne von »schöpferisch« verstanden werden können. Die Lösung besteht meines Erachtens darin, daß Musil offenbar nicht an das Ergebnis eines Schöpfungsaktes oder gar an konkrete Kunstwerke denkt, sondern an die Disposition eines schöpferischen Menschen, sich aus der Unzufriedenheit mit dem Bestehenden auf die Suche nach neuem zu machen. Nicht das Ergebnis, sondern diese Voraussetzung und der Vorgang der Hervorbringung von neuem machen für Musil das Schöpferische aus.

»Gezeiten«

Die Beziehung der Schwärmer zu den Nicht-Schwärmern ist eine Konfliktlinie des Stückes. Eine andere sind die Auseinandersetzungen der Schwärmer untereinander, die auch mit Hilfe der Metaphern »Kartenspiel« und »Gezeiten« verhandelt werden. Zunächst möchte ich zeigen, daß die Metapher »Gezeiten« die Funktion hat, die unterschiedlichen Lebensauffassungen von Thomas und Regine einerseits und Anselm und Maria andererseits zu verdeutlichen.

¹⁸ Vgl. Robert Musil, Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1976, hier Bd. 1, S. 365.

¹⁹ Ebd.

Bereits in einem ihrer ersten Dialoge spricht Thomas Anselm auf seine Erfahrung an, daß das Leben des Menschen auf dem Gesetz der ewigen Wiederholung beruhe, ohne daß er es wisse und etwas dagegen unternehmen könne. Früher konnte Thomas dieser Erkenntnis entgehen, weil er durch seine Arbeit und seinen Erfolg abgelenkt war; später ist ihm jedoch klargeworden, »daß es niemals drei und vier und zwölf Uhr ist, sondern ein stummes Steigen und Sinken von Gestirnen« um einen, dem etwas in einem wie »Flut und Ebbe folgt«, ohne daß man weiß, was es ist (331). Erklärungsbedürftig erscheint hier zunächst die Erkenntnis, daß man nicht von einem Vergehen der Zeit, sondern nur vom Steigen und Sinken von Gestirnen sprechen kann. Thomas meint damit, daß die Gestirne für unser Auge eine Auf- und Abwärtsbewegung vollziehen, die sich, über das Jahr verteilt, immer wieder in gleicher Konstellation wiederholt. An die Stelle eines Veränderungsprozesses, den wir normalerweise mit der Zeit assoziieren, tritt die Vorstellung von der Wiederholung gleicher Elemente im Wechsel. Diese Bewegung hat Einfluß auf das, was auf der Erde passiert, wie man beispielsweise an Ebbe und Flut beobachten kann. Thomas gibt seiner Auffassung, daß sich dieser Wechsel auch auf den Menschen auswirkt, dann in einer Metapher Ausdruck: So wie Flut und Ebbe den Gestirnen folgen, folgt auch etwas in uns den Gestirnen. Der Quellbereich dieser Metapher ist dadurch gekennzeichnet, daß es in ihm nur zwei Zustände gibt. Diese lassen sich als Bewegung beschreiben, die zwar wie eine Vorwärtsbewegung aussieht, die tatsächlich aber eine Auf- und Abwärtsbewegung auf der Stelle ist. Der Zielbereich – das menschliche Tun und Lassen – hat mit dem Meer nur dadurch etwas gemeinsam, daß er sich ebenfalls unter dem Einfluß der Anziehungskräfte der Gestirne befindet. Im Überblendungsbereich wird einerseits eine kausale Fremdbestimmtheit des Menschen akzentuiert, andererseits die Tatsache, daß an die Stelle einer prozeßhaften Entwicklung des Menschen eine Bestimmung durch nur zwei verschiedene Zustände tritt.

Für Thomas ist die Erkenntnis nichts Neues mehr vor sich zu haben, weil alles sich immer wiederholt, nicht leicht zu bewältigen. Auch Regine klagt, daß ihr diese Einsicht alle Illusionen und letztlich auch die Lebenslust genommen habe:

Hineingezogen fühlt man sich in einen Plan, der vor allem Anfang gemacht war, und eingeschlossen. Das Vorherberechnete kommt über dich, das was

alle wissen; der Schlaf zu bestimmten Stunden, die Mahlzeiten zu bestimmten Stunden, der Rhythmus der Verdauung, der mit der Sonne um die Erde geht [...]. (406)

Thomas versucht vergeblich, eine Gemeinsamkeit mit Anselm im Umgang mit diesem Problem zu beschwören:

Und der Asket schlingt ein Seil um sein Herz und das andre Ende um den größten Stern, den er nachts erblickt, und fesselt sich so. Und der Detektivmensch hat sein Gesicht an seinen Fährten und braucht es nicht aufwärts zu heben. Aber ich? Und du? (331)

Thomas weist darauf hin, daß Asket und Detektivmensch²⁰ sich deshalb mit der Erkenntnis auseinandersetzen müßten, daß der Mensch dem Gesetz der Wiederholung unterliege, weil sie ihr Augenmerk nicht auf den Gesamtzusammenhang richteten. Mit Hilfe der beiden anschließenden rhetorischen Fragen zeigt er, daß er glaubt, daß Anselm ebensowenig wie er selbst in der Lage ist, die Augen vor diesen größeren Zusammenhängen zu verschließen. Thomas möchte nicht mit seiner Erkenntnis alleine bleiben und fordert Anselm auf, sich mit ihm zusammenzutun (vgl. ebd.).

²⁰ Die Bezeichnung »Detektivmensch« bezieht sich hier auf Stader. Auch er hat erkannt, daß das Prinzip der Wiederholung das Leben bestimmt. Seine Akzentuierung dieser Idee ist ein schönes Beispiel für Musils Technik, zentrale Ideen des Stückes karikierend zu verdoppeln (ein anderes Beispiel für diese Technik wäre die Stelle, an der Stader sich selbst zur Gruppe der Schwärmer rechnet [vgl. 392]). Stader meint erkannt zu haben, daß der Mensch sich nur scheinbar verändere und Neues erfinde. In Wirklichkeit folge alles Gesetzmäßigkeiten und sei eine ständige Wiederholung. Der Mensch lasse sich hier gleichermaßen täuschen wie von den Schaumkronen einer Welle: »[N]ur der Laie glaubt, dieses weiße Sichüberschlagen sei eine ungeheure vorwärtstreibende Bewegung; derweil täuschen nur ein paar ausgerutschte Spritzer und das Ganze stampft auf dem Fleck eine wissenschaftliche Kurve ohne sich zu rühren.« (394) Die hier zugrundeliegende Metapher lautet: Das Leben ist wie eine Welle. Stader expliziert, daß ihn am Quellbereich »Welle« die physikalischen Gesetzmäßigkeiten interessieren. Er zielt darauf ab, daß eine Welle eine Zustandsänderung in einem kontinuierlichen Medium ist, die sich mit der Zeit in eine Richtung örtlich verlagert, ohne das Medium selbst dauerhaft zu verschieben. Dieses Prinzip ist bei Schallwellen und elektromagnetischen Wellen ebenso zu beobachten wie bei Meereswellen. Zielbereich von Staders Vergleich ist das Leben selbst, das er auf seine statistische Erfassbarkeit reduziert. Ob Motive in der Dichtung, Formate von Gemälden, Gespräche von Liebenden, die Zahl der gezeugten Kinder im Sommer oder die der Selbstmorde im Herbst – sie alle sind in Staders Darstellung nur in ihrer Mess- und Zählbarkeit relevant. Die Gemeinsamkeit beider Bereiche ist deshalb die Wiederholung des Immergleichen – einmal von physikalischen Teilchen, einmal von statistischen Ereignissen. Bei Stader scheint die Erkenntnis einer Gesetzmäßigkeit, die das Leben beherrscht, weder Angst noch Resignation auszulösen, sondern das Bedürfnis, das Leben wissenschaftlich exakt auf diese und gegebenenfalls auf weitere Gesetzmäßigkeiten hin zu untersuchen. Sein Ziel ist »die statistische und methodische Betrachtung der menschlichen Zustände.« (Ebd.)

Bei Anselm und Maria gibt es hingegen keine Anhaltspunkte dafür, daß sie sich der Tatsache bewußt sind, daß sich alles immer nur wiederholt. Ihre gemeinsame Flucht ist im Gegenteil ein Versuch, eine neue, noch nie dagewesene Möglichkeit zu realisieren.

»Kartenspiel«

Marias Neigung für Anselm droht, die Welt von Thomas durcheinanderzubringen, weil durch sie sowohl seine Partnerschaft mit Maria als auch seine Freundschaft mit Anselm gefährdet werden. Bei einem seiner vergeblichen Versuche, die Beziehung zu Maria und auch seine Freundschaft zu Anselm zu retten, verwendet er die Metapher des »Kartenspiels«. Er möchte Maria damit beweisen, daß sie mit Anselm nicht die erhoffte Veränderung erreichen würde und erinnert Anselm, der sich ebenfalls im Zimmer befindet, zugleich an die enge Verbindung, die zwischen Thomas und ihm besteht. Die unmittelbar vorangehenden Sätze von Thomas verdeutlichen, daß es ihm um die Austauschbarkeit von ihm und Anselm geht:

[...] zwei Männer im Dunkel. Kann uns dein Auge unterscheiden: nein. Du hörst bloß noch nicht: einer sagt auch genau das gleiche wie der andre. Ich versichere dir aber: so ist es. Denkt das gleiche. Fühlt das gleiche. Will das gleiche. Der eine früher, der andre später, der eine denkt es, der andre tut es, der eine wird gestreift, der andre ergriffen. Aber ob man der Detektiv ist oder der Verfolgte, der Brennende oder der Löschende, wahr oder lügt: Wenn man überhaupt einer ist, ist es immer das gleiche Spiel Karten, nur anders gemischt und ausgespielt. (359)

Als Quellbereich der hier verwendeten Metapher »Die Persönlichkeit ist wie ein Kartenspiel« dient das »Kartenspiel«, das aus einer bestimmten Anzahl von Karten besteht, die durch Mischen, Verteilen und Auslegen immer wieder neu kombiniert werden können. Die sprachliche Formulierung »überhaupt einer sein« läßt sich auf das Konzept »Persönlichkeit« als Zielbereich zurückführen. Die Gemeinsamkeit zwischen Quell- und Zielbereich besteht im strukturellen Merkmal der Kombination von Einzelelementen. So wie die Karten eines Kartenspiels durch Mischen und Ausspielen kombiniert werden, so können Persönlichkeiten als Kombinationen derselben Einzelelemente verstanden werden, die jeweils unterschiedlich kombiniert wurden. Im Überblendungsbereich von »Persön-

lichkeitsmerkmalen« und »Kartenspiel« entsteht Thomas' These, daß sich alle Persönlichkeiten nur aus einem eng begrenzten Set von Merkmalen zusammensetzen und deshalb nicht so unterschiedlich sind, wie man meinen könnte. Durch diese enge Verwandtschaft nivellieren sich selbst konträre Rollen und Verhaltensweisen wie Verfolgter oder Verfolger sein bzw. lügen oder die Wahrheit sagen und eben auch die Gegensätzlichkeit von Anselm und Thomas. Thomas beschreibt Anselm und sich als eine Person und stellt dadurch in Frage, daß sie eine klar festlegbare, vom anderen abgrenzbare Persönlichkeit besitzen.²¹ Marianne Charrière-Jacquin ist der Meinung, daß Thomas durch »die Metaphern des Kartenspiels und des Kartenblattes« gleichzeitig das »Gefühl einer tiefen Affinität mit den anderen Schwärmer-Figuren« und seine »Distanznahme ihnen gegenüber« ausdrückt.²² Die Plausibilität des zweiten Aspektes erschließt sich mir nicht aus ihren Ausführungen. Der Aspekt der Distanz ist weder im Quellbereich »Kartenspiel« noch im Überblendungsbereich von »Persönlichkeit« und »Kartenspiel« enthalten.

Rogowski interpretiert diese Metapher dahingehend, daß jeder Karte eines Kartenspiels eine Person entspricht: »each person, including Anselm and himself, Thomas claims, is part of ›immer das gleiche Spiel Karten, nur anders gemischt und ausgespielt‹.«²³ Wie an der vollständigen Aussage von Thomas zu erkennen ist, ist der Zielbereich jedoch nicht »mehrere Menschen«, sondern die Persönlichkeit des Einzelnen mit ihren Merkmalen. Eine Spielkarte entspricht bei Thomas nicht *einer* Person, sondern einem *Persönlichkeitsmerkmal*, und die Persönlichkeit als Ganzes konzipiert er als eine mögliche Kombination von Spielkarten in einer Partie. Aus diesem Grund läßt sich aus dieser Textstelle nicht

²¹ Außerdem scheint der Zielbereich der »Kartenspiel«-Metapher nicht nur zwei Figuren zu umfassen. Thomas sagt: »[...] wenn man überhaupt einer ist«, und nicht: »[...] wenn wir überhaupt einer sind«. Vermutlich steht hier Machs Theorie der Persönlichkeit im Hintergrund, die Parallelen mit den Eigenschaften eines Kartenspiels aufweist. Musil hat diese im Rahmen seiner Dissertation zu Ernst Mach nachweislich gelesen. Ausgehend von der Bemerkung, daß physikalische Körper nicht absolut beständig sind, weist Mach dort darauf hin, daß auch das Ich des Menschen sich ständig wandle, so daß es sich kaum auf eine Gestalt festlegen lasse. Es sei nicht mehr als ein Zusammenhang von Merkmalen, der sich zum einen innerhalb des Lebens so sehr verändern könne, daß er mit dem anfänglichen nichts mehr gemein habe, und der zum anderen in diesem Prozeß mal mehr, mal weniger Elemente mit fremden Identitäten gemeinsam habe (vgl. Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen. In: Ders., Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt 1991 [ED 1886]).

²² Charrière-Jacquin, Musils »Schwärmer« (wie Anm. 4), S. 32.

²³ Rogowski, »Shifts in emphasis« (wie Anm. 5), S. 216.

die Aussage ableiten, daß der Einzelne nur ein strukturelles Element ist, das von fremder Hand kombiniert wird, wie Rogowski meint. Seiner Schlußfolgerung, daß in »Die Schwärmer« die individuelle Handlungsfähigkeit des Einzelnen (»individual agency«) in Frage gestellt wird, kann ich deshalb nicht zustimmen.²⁴

Darüber hinaus ist es grundsätzlich problematisch, diese Metapher als Gesamtaussage des Stückes zu lesen, wie es Rogowski tut. Während sich die Allgemeingültigkeit der Metaphern »Sieb/Balkennetz« und »Schwärmer« über ihre Passung für alle Schwärmer-Figuren plausibilisieren läßt, ist die soeben analysierte Verwendung der »Kartenspiel«-Metapher wohl eher auf die Sichtweise von Thomas beschränkt. Er ist es, der immer wieder die Nähe der Schwärmer zueinander betont und auf eine Versöhnung hofft. Er bezeichnet Regine als Schwester, erinnert Anselm an frühere Zeiten und Gemeinsamkeiten und versucht, Maria an sich zu binden. In der konfliktgeladenen Handlung des Stückes treten dagegen mehrfach die Unterschiede zwischen den einzelnen Schwärmern zu Tage, so daß Thomas' Darstellung eher als Wunschtraum denn als zutreffende Beschreibung verstanden werden muß.

III

Die Ergebnisse der Metaphernanalyse lassen sich wie folgt zusammenfassen: Den bisherigen Vorschlägen, den Titel in seiner lexikalisierten Bedeutung als Bezeichnung für Menschen mit einer übertriebenen Begeisterungsfähigkeit zu verstehen, läßt sich eine metaphorische Lesart gegenüberstellen, deren Quellbereich die schwärmenden Bienen eines Bienenstocks sind, die sich zu einem neuen Bienenschwarm zusammenfinden. Durch die Überblendung der schwärmenden Bienen des Quellbereichs mit den vier Figuren im Zielbereich wird akzentuiert, daß die Entscheidungen und Auseinandersetzungen von Thomas, Maria, Anselm und Regine Aufsehen erregen, Lärm verursachen, zunächst ziellos

²⁴ Vgl. ebd., S. 217. Auch Naganowskis These, daß hier ausgesagt sei, die Schwärmer seien »im Grunde genommen ähnlich und austauschbar, so wie auf einer anderen Ebene die Personen der Kahlen Sängerin oder auch der Zofen von Genet«, und seinem Befund, daß es »schwer [sei], sie genau auseinanderzuhalten, ihre Eigenart und Identität exakt zu erfassen«, halte ich deshalb nicht für plausibel (Egon Naganowski, *Die Schwärmer als Bühnenstück*. In: Strutz/Strutz [Hg.], Robert Musil [wie Anm. 3], S. 62–77, hier S. 71).

wirken und zum Schluß eine neue Konstellation ergeben. In dieser letzten Komponente besteht auch die Neuerung gegenüber bisherigen metapho-
rischen Lesarten des Titels. Die im Tagebuch verwendete Bezeichnung
der Schwärmer-Figuren als »schöpferisch« fügt sich hier ein, weil Musil
mit ihr vermutlich nicht auf ein Resultat eines kreativen Aktes, sondern
auf eine Art von produktiver Unruhe abzielt. Ein metaphorisches Ver-
ständnis des Titels mit dem Quellbereich der Bienenzucht ermöglicht
demnach sowohl ein besseres Verständnis wesentlicher Charakterzüge
der Figuren als auch von Charakteristika der Handlung. Der Aspekt der
Suche nach neuen Zusammenhängen und Ordnungen, der die Schwär-
mer charakterisiert, wird auch mit Hilfe der Metaphern des »Siebes« und
des »Balkennetzes« thematisiert, die Thomas verwendet. In der »Sieb-«
Metapher werden die »Löcher im Netz des Siebes« semantisch aufgeladen
und in Zusammenhang gebracht mit »begrifflich nicht zu fassenden
Erfahrungen«. Dadurch enthält der Überblendungsbereich zwei Aspek-
te, die nicht zur lexikalischen Bedeutung der beiden Ausgangsbereiche
gehören: Reduktionismus von begrifflichem Denken und Relevanz der
Löcher eines Siebes. Die neuen Bedeutungsaspekte entstehen durch die
kausale Verkehrung der Logik des Quellbereichs und durch die kritische
Reflexion des Zielbereichs. Die Schwärmer werden dadurch als Men-
schen charakterisiert, die Schwierigkeiten haben, ihre Erfahrungen mit
der Welt in ein Begriffssystem einzupassen. Sie haben ein ausgeprägtes
Bewußtsein für die Selektivität von Wahrnehmungs- und Verhaltensnor-
men und interessieren sich für die durch normale und normierte Verhal-
tens- und Wahrnehmungsweisen nicht abgedeckten Möglichkeiten.

Mit der Metapher »Die Persönlichkeit ist wie ein Kartenspiel« versucht
Thomas, eine starke Verbundenheit und Ähnlichkeit der Schwärmer zu
suggerieren. Im generischen Bereich von »Persönlichkeit« und »Karten-
spiel« ist hier die Idee einer Kombination von Elementen repräsentiert.
Im Überblendungsbereich wird das Merkmal der begrenzten Anzahl von
Komponenten auch auf die Persönlichkeit projiziert. Dadurch möchte
Thomas die Ähnlichkeit der Schwärmer untereinander, insbesondere die
zwischen ihm und Anselm, suggerieren. Die im weiteren analysierten Me-
taphern verweisen allerdings auf die Konflikte zwischen den Schwärmern.

Durch die Verwendung der Metapher »Gezeiten« wird ein zentraler
Unterschied in den Lebensauffassungen der Schwärmer sichtbar. Tho-

mas wählt diesen Quellbereich offenbar deshalb für Vergleiche, weil er optisch wie eine Vorwärtsbewegung aussieht, tatsächlich jedoch eine Auf- und Abwärtsbewegung von Teilchen auf derselben Stelle darstellt. Thomas gibt mit der Überblendung des Quellbereichs »Flut und Ebbe folgen den Gestirnen« mit dem Zielbereich »Der Mensch ist durch die Gestirne bestimmt« zu verstehen, wie problematisch diese Erfahrung der Fremdbestimmung und der stagnierenden Wiederkehr des Immergleichen für ihn ist.²⁵ Diese Erfahrung teilt er auch mit Regine, die allerdings bereits resigniert hat. Ganz anders stellt sich die Lage für Anselm und Maria dar, für die das Leben offenbar ein Prozeß ist, der Wandlung ermöglicht, was auch in ihrer Flucht am Ende des Dramas zum Ausdruck kommt. Ausgehend von dieser Metapher kann so eine Differenz innerhalb der Gruppe der Schwärmer beschrieben werden, die sich im Nachhinein als Movens für die dargestellte Veränderung entpuppt. Verdeutlicht man sich jeweils die unterschiedlichen Geltungsbereiche der Metaphern, so zeigt sich, daß zwar alle Schwärmer durch den Aspekt der Suche gekennzeichnet sind, daß aber vor allem Thomas und Regine nicht mehr an die Möglichkeit einer freien und individuellen Gestaltung ihres Lebens glauben. Der Verlust der Handlungsfähigkeit, den Rogowski als Thema des Stückes sieht, ist Teil der Selbstbeschreibung von Thomas und Regine. Die Verschiebung in der Figurenkonstellation und der Ausgang des Stückes zeigen allerdings deutlich, daß dies nicht die Botschaft des Stückes ist. Vielmehr werden unterschiedliche und sich wandelnde Umgangsweisen mit dem Problem von Grundorientierungen im Leben verhandelt und ihre Abhängigkeit von der jeweiligen Persönlichkeit verdeutlicht.

Bei der Analyse dieser Metaphern sind drei poetische Verfahren der Verknüpfung von Metaphern bzw. ihrer Ziel- und Quellbereiche sichtbar geworden, die meiner Meinung nach exemplarisch für Musils Verwendung von Metaphern sind:

- Metaphern werden durch Metaphern bestimmt bzw. in ihrer metaphorischen Qualität erst deutlich (»Schwärmer« durch »Sieb/Balkennetz«). Bei der Verwendung lexikalisierter Metaphern werden

²⁵ Eine Rekonstruktion der Nietzsche-Bezüge in diesem Drama findet sich in Bianca Cetti Marinoni, Musils Problem des »Neuen Menschen« in der Entstehung des Dramas »Die Schwärmer«. In: *Il confronto letterario* 18/1992, H. 9, S. 329–344.

sowohl deren lexikalisierte Bedeutung aktiviert als auch innovative metaphorische Bedeutungen.

- Ein Quellbereich ist hinsichtlich verschiedener Aspekte mit mehreren Zielbereichen verknüpft (»Kartenspiel«).
- Mehrere Quellbereiche mit strukturellen Ähnlichkeiten stehen für einen Problemkomplex (»Sieb/Balkennetz« und »Schwärmer« für Aspekte der Suche nach Ordnung in persönlicher und epistemischer Hinsicht; »Gezeiten« und »Welle« für das Prinzip der Wiederkehr des Immergleichen).²⁶

²⁶ Für hilfreiche Hinweise zu diesem Aufsatz danke ich Martin Huber, Ralph Müller und Sebastian Walter.

Biographie en miniature
Walter Kappachers Hofmannsthal-Roman
»Der Fliegenpalast«

Das Leben Hugo von Hofmannsthals stellt die Biographen vor nicht unbeträchtliche Herausforderungen. Es handelt sich nicht nur darum, daß ein am Schreibtisch verbrachtes Leben wenig an äußeren Ereignissen zu bieten hat, oder darum, daß Hofmannsthal selbst Biographien stets mit Skepsis begegnet ist. Schwerer wiegt, daß sich weder aus den äußeren Umständen noch aus dem literarischen Werk eine schlüssige Lebenserzählung ergibt. So sehen sich die biographisch Interessierten auf Selbstaussagen verwiesen, die zwischen diesen Polen zu liegen scheinen. Laut Mathias Mayer sind die autobiographischen Notizen »Ad me ipsum« »ein ebenso unentbehrlicher wie gefährlicher Schlüssel« des Verständnisses geworden.¹ Diejenigen, die sich darüber hinaus dem Briefwerk zuwenden, lernen im Verkehr mit Schriftstellern und Künstlern wie Rudolf Borchardt, Richard Strauss, Arthur Schnitzler, Stefan George, mit Freunden wie Carl Jacob Burckhardt, Rudolf Pannwitz, Walther Brecht und Rudolf Kassner eine andere Seite des Schriftstellers kennen. Hier zeigt sich Hofmannsthal als hoch sensibel, intellektuell großzügig, abgründig zweifelnd und zutiefst einsam.² Aus jeder der genannten Quellen ergeben sich zwar Facetten eines Lebens, aber »keine Biographie im strengen Begriff«, wie Ulrich Weinzierl – bislang neben Werner Volke Hofmannsthals einziger Biograph – behauptet hat.³

Im Jahr 2009 erschien im Residenz Verlag unter dem Titel »Der Fliegenpalast« ein schmaler Roman des österreichischen Schriftstellers Walter

¹ Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart 1993, S. 170.

² Die Briefe Hofmannsthals – viele weitere Korrespondenten wären zu nennen – werden ergänzt durch die seiner Tochter Christiane von Hofmannsthal (B Christiane) und neuerdings erschlossen durch die Regesten von Martin E. Schmid (Brief-Chronik).

³ Ulrich Weinzierl, Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Wien 2005, S. 12. Kochs Darstellung in der Reihe »Dtv-Porträt« kombiniert Biographie und Werkinterpretation: Hans-Albrecht Koch, Hugo von Hofmannsthal. München 2004.

Kappacher.⁴ »Der Fliegenpalast« sollte nicht nur seinem Verfasser zu einem späten Durchbruch verhelfen⁵ – Kappacher erhielt im selben Jahr den prestigeträchtigen Georg-Büchner-Preis –, sondern wurde umgehend auch als Biographie Hofmannsthals wahrgenommen, die mit den Mitteln der Fiktion das rekonstruiert, was sich dem Diskurs zu entziehen scheint.⁶ Der Roman widmet sich den zehn Tagen, die Hofmannsthal im Sommer des Jahres 1924 weitgehend allein in Bad Fusch, einem abgelegenen Urlaubsort seiner Kindheit in den Salzburger Bergen, verbracht hat. Trotz oder gerade durch diese äußerste Konzentration in Raum, Zeit und Personal erschließen sich die großen Themen, die das Leben des alternden Hofmannsthal bestimmt haben – das leidenschaftliche Lesen bei beständigem Ringen um die eigene Kreativität und Produktivität, die peripatetische Suche nach einem angemessenen Arbeitsplatz, der frühe Ruhm und die spätere Angst vor der Verflachung, der unsichere Zustand seiner Projekte zwischen Fragment und Vollendung, das Verhältnis zum liebenden Vater und zur hypochondrischen Mutter, die Dynamik innerhalb der Familie mit einer geliebten, aber unintellektuellen Frau und abwesenden Kindern, die nachhaltige Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg, gefolgt vom Ende der Habsburgermonarchie und dem Abgleiten Österreichs in die Bedeutungslosigkeit, vor allem aber die zahlreichen Männerfreundschaften, die Hofmannsthal mit Intensität gepflegt hat.

Vor dem »Fliegenpalast« galt der 70jährige Kappacher als Außenseiter des österreichischen Literaturbetriebs, trotz einer Reihe von Auszeichnungen – er erhielt u.a. den Hermann-Lenz-Preis (2004) und den Großen Kunstpreis des Landes Salzburg (2006) – und verschiedenen Würdigungen durch bekanntere Kollegen – nicht zuletzt durch Martin Walser und Peter Handke.⁷ Mit dem Roman hat Kappacher persönliches

⁴ Walter Kappacher, *Der Fliegenpalast*. St. Pölten, Salzburg 2009, wie weitere Romane Kappachers in den Folgejahren im Deutschen Taschenbuch Verlag seitenidentisch nachgedruckt.

⁵ Die Laudatio von Paul Ingendaay informiert über die Schwierigkeiten, die Autor und Werk – trotz allgemein anerkannter Qualität – auf ihrem Weg vom Abseits ins Zentrum des Literaturbetriebs zu überstehen hatten: Paul Ingendaay, *Im Inneren das andere Leben*. Lobrede auf Walter Kappacher. In: FAZ vom 1. November 2009.

⁶ So urteilten auch die Hofmannsthal-Experten bei kleineren Korrekturen am Zeitkolorit: Hans-Albrecht Koch, *Porträt des Dandys als alter Mann*. In: NZZ vom 27. Mai 2009; Ulrich Weinzierl, *Ja, wer begreift mich denn noch?* In: *Literarische Welt* vom 21. Februar 2009 sowie Hedwig Winger, *Hauptperson oder Romanfigur?* In: *manuskripte* 185/2009, S.134–138.

⁷ Eine Exposition des Werks bietet Norbert Schachtsiek-Freitag, *Walter Kappacher. Essay*. In: KLG. Hg. von Hermann Korte. München 1978ff. [Stand: 01.03.2010]

Neuland betreten. Zum ersten Mal stellt er eine Figur des literarischen Höhenkamms in den Mittelpunkt eines seiner Texte. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich jedoch zahlreiche Bezüge zu dem seit 1964 entstehenden Werk, auch wenn vor allem die frühen Texte eher im Milieu der Arbeiter und Angestellten angesiedelt sind. So zeigt Kappacher nicht nur eine Vorliebe für die Stadt Salzburg und ihre Umgebung – seine Heimatregion –, sondern er scheint auch geradezu spezialisiert auf verdichtende Konstellationen, die Lebensmomente wie in einem Brennspiegel bündeln.

Bereits sein erster Roman »Die Werkstatt«, den er erst im Jahr 1975 veröffentlichen konnte, widmet sich einem Rückkehrer.⁸ Ein ehemaliger Mechaniker und zeitweise Rennfahrer kehrt nach zehn Jahren in den USA für eine Woche in seine Heimatstadt Salzburg zurück. Während er sich von den Folgen eines Rennunfalls erholt, zieht es ihn immer wieder in die titelgebende Werkstatt, in der er als Lehrling gearbeitet und seine Initiation in die Welt der Motoren und des Rennsports erfahren hatte. Die Rückkehr führt so zur Wiederbegegnung mit der Vergangenheit und zur Rekapitulation eines Lebenslaufs, in dem nur die mechanische Beschleunigung, nicht die persönliche Begegnung, authentische Erfahrungen zu garantieren scheint. Obwohl auch Romane wie »Ein Amateur« (1993) und »Silberpfeile« (2000) wieder in die Welt des Rennsports eintauchen, zeichnet sich in Kappachers späterem Werk eine Verschiebung der lebensbeglaubigenden Erfahrungen von den Motoren auf die Literatur ab.⁹

In die Angestelltenexistenz, deren Monotonie Kappacher in dem Roman »Morgen« (1972) und in der Erzählung »Rosina« (1978) einmal aus männlicher und einmal aus weiblicher Perspektive beleuchtet, dringt die Literatur erstmals in dem 1982 erschienenen Roman »Der lange Brief« mit Macht ein.¹⁰ Dort ist es eine Leseerfahrung, nämlich des besagten Briefs, die die Titelfigur, einen Angestellten einer Salzburger Pensionsversicherung, zum Ausbruch aus der lähmenden Enge und der entfremdenden Realität des Büroalltags veranlassen. Wie Winckler, der Protago-

⁸ Walter Kappacher, *Die Werkstatt*. Roman. Salzburg 1975. Eine stilistisch gestraffte und inhaltlich überarbeitete Neufassung erschien 1981 bei Klett-Cotta.

⁹ Ders., *Ein Amateur*. Roman. Wien 1993; Ders., *Silberpfeile*. Roman. Wien 2000.

¹⁰ Ders., *Morgen*. Roman. Salzburg 1975. Neuausgabe: Wien 1992; Ders., *Rosina*. Erzählung. Stuttgart 1978. Überarbeitete Neuausgabe: Wien 2010; Ders., *Der lange Brief*. Roman. Stuttgart 1982. Überarbeitete Neuausgabe: Wien 2007.

nist aus »Morgen«, und Rosina aus der gleichnamigen Erzählung nimmt auch Rofner aus dem »Brief« den sozialen und beruflichen Bankrott in Kauf, um einen Neuanfang mit offenem Ausgang zu wagen.

Ein »Amateur« bildet die Entwicklung vom leidenschaftlichen Leser zum versierten Schriftsteller beispielhaft ab. Im Untertitel wird der Text als »Roman« bezeichnet; erzählt wird in der dritten Person; und die Hauptfigur trägt den Namen Simon (wie der Verfasser des »langen Briefs«). Dennoch ist der von der Kritik hochgelobte Text als literarisch stilisierte Autobiographie der Jugend des Autors erkannt worden, die ein Schlaglicht auf »Die Werkstatt« und andere frühe Erzählungen wirft. Intensive Leseerfahrungen spornen den Protagonisten, einen literarischen »Amateur«, zur Professionalisierung an. Allerdings wird er erst nach einer Reihe von gescheiterten Versuchen in anderen Berufen, unter anderem als Kraftfahrzeugmechaniker, als Reisekaufmann und als Schauspieler, tatsächlich Autor.

Dem »Fliegenpalast« am nächsten kommt Kappachers wenige Jahre zuvor erschienener Roman »Selina oder das andere Leben«.¹¹ Der Salzburger Gymnasiallehrer Stefan hat sich während eines Freijahrs in die Toskana zurückgezogen – nominell um ein Drehbuch für einen Film über Mozart zu schreiben, eigentlich aber um »das andere Leben« zu suchen, das der Titel beschwört. Beschreibungen der toskanischen Landschaft, die Stefan durchstreift, wechseln mit Beobachtungen des Lebensalltags der Bewohner umliegender Häuser und Dörfer, auf die Stefan trifft, und Bekanntschaften, die er macht. Zwar ist am Ende weder das Drehbuch geschrieben noch das besagte »andere Leben« gefunden, doch erscheint der Protagonist entschlossen, es in Salzburg und in seinem Beruf zu suchen. Auch nach dem »Fliegenpalast« setzt Kappacher seine Erkundungsreisen ins eigene Ich fort. In dem 2012 erschienenen Roman »Land der roten Steine« zieht es einen Salzburger Arzt nach Amerika. Tief in der unwirklichen Landschaft der Canyons von Arizona und den Reservaten der Apachen, die beide ausgiebig beschrieben werden, findet auch der vorläufig letzte von Kappachers Protagonisten die Inspiration für ein »anderes Leben«, das diesmal nach der Pensionierung beginnen soll.¹²

¹¹ Ders., *Selina oder das andere Leben*. Roman. Wien 2005.

¹² Ders., *Land der roten Steine*. München 2012, S. 155.

»Der Fliegenpalast« ordnet sich fast nahtlos in Kappachers Werk ein. Wie so viele Texte dieses Autors konzentriert er sich auf eine Reise. Er verbindet das Moment des Aufbruchs, das hier leitmotivisch in dem amerikanischen Ausdruck »*Another Go*« begegnet, mit der Rückkehr, wie sie schon der Erstling »Die Werkstatt« gestaltet. Das »andere Leben«, das zahlreiche seiner Romane und Erzählungen ihren Protagonisten erst erschließen wollen, hat Kappachers Hofmannsthal schon hinter sich. Vom Erzähler abkürzend und distanzierend »H.« genannt, ist er auf der Suche nach der literarischen Inspiration und Kreativität, aus der er in seiner Jugend scheinbar mühelos schöpfen konnte. Nicht ohne Ironie läßt Kappacher einen etablierten und schon zu Lebzeiten kanonisierten Schriftsteller wie Hofmannsthal den umgekehrten Weg des »Amateurs« durchlaufen. Kappachers »H.« liest breit – der Roman ist gespickt mit Referenzen auf die Klassik, die Wiener Moderne und die Weltliteratur –, immer in der Hoffnung, die Kreativität der anderen möge sich auf ihn übertragen.¹³ Diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Somit gleicht die Anlage des »Fliegenpalasts« dem Roman »Selina«, in dem ebenfalls die Schreibhemmung und das Scheitern am Werk im Mittelpunkt stehen.

Der Roman beginnt im August 1924, als Hofmannsthal – eigentlich im Urlaub mit seinem jüngeren Freund, dem Historiker Carl Jacob Burckhardt – plötzlich seine Pläne ändert und von Lenzerheide in die Salzburger Berge reist. In der Schweiz hat er, unterstützt von Burckhardt, vergeblich versucht, an einem seiner Stücke zu arbeiten. Nun sucht er dringend einen ruhigen Ort, um die Arbeit an diesem und anderen

¹³ Hofmannsthals Bibliothek der Klassik und der Weltliteratur enthält: Henry James' »Erzählungen« (20); Heines »Ardinghello« (21); Verse von Lenau (31); Platons »Symposium« (33); Goethes »Einleitung in die Propyläen« (39); Stendhals »De l'Amour« (104); de Laclos' »Gefährliche Liebschaften« (104); Molières »Eingebildeten Kranken« (111); verschiedene Werke des 1924 verstorbenen Joseph Conrad, »The Secret Agent« (54) und »A Person Record« (115); Robert Louis Stevensons »The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (115); Walter Paters »Imaginäre Porträts« und die Studie zu Giorgione (130); Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen« (140); Dantes »Göttliche Komödie« (149); Novalis (152); Eckermanns »Gespräche mit Goethe« (164). Aus der Gegenwart werden genannt: Robert von Pöhlmanns Studie zu »Sozialismus im Altertum« (23); Rudolf Pannwitz' »Krisis der europäischen Kultur« (41); Rudolf Borchardts »Eranos«-Festschrift (44) und seine Übersetzung von Walter Savage Landors »Imaginären Unterhaltungen« (44); Paul Zifferers Roman »Kaiserstadt« (114); Walter Benjamins Aufsatz über die »Wahlverwandschaften« (116); Oswald Spenglers »Der Untergang des Abendlandes« (117); Paul Valérys Arbeit über den Plagiator (38, vgl. 120); Peter Altenberg (124); Franz Werfel (136); Robert Walser (140, 162f.); Carl J. Burckhardts »Kleinasiatische Reise« (156). Die Zahlen in Klammern verweisen auf die entsprechenden Seiten im »Fliegenpalast«.

unfertigen Manuskripten voranzutreiben. Sein gewohnter Sommerort, Aussee, in dem seine Frau und die drei erwachsenen Kinder Urlaub machen, scheidet aus, da Hofmannsthal befürchtet, daß er dort nicht zur Arbeit kommen würde. So fällt die Wahl, eher zufällig und spontan, auf Bad Fusch. Biographisch ist diese mysteriöse Episode des einsamen Rückzugs und der Rückkehr an einen Kindheitsort gesichert, obwohl es nicht viele Hinweise gibt. In einem Brief an Burckhardt berichtet Hofmannsthal von seiner Erfahrung. Die entsprechende Stelle lautet:

Die Tage in der Fusch waren sonderbar genug; das enge grüne Hochtale, mit den herantretenden Bergwänden, den vielen fallenden Wassern, den zwei bescheidenen Wirtshäusern, die auch schon über 70 Jahre stehn, alles so unverändert – nicht weniger Bäume, sondern mehr, die halbhohen Tannen hochgeworden, die Wege vielfach überwachsen, die Steige kaum mehr findbar. Aber aus den gleichen Holzlöhren da und dort gefaßtes Bergwasser springend, aus denen ich getrunken mit zehn Jahren, so hastig hinzulaufender kleiner verspielter-verträumter Bub, und wieder mit zwanzig, wieder mit dreißig, wieder mit vierzig, jetzt mit fünfzig; alle diese Wendejahre war ich da – so voll ist das feucht kühle Tal mit meiner eigenen Gestalt, daß es mich fast beklemmte.¹⁴

1924 ist Hofmannsthal 50 geworden. Sein Brief stilisiert die Episode in Bad Fusch zum biographischen Wendepunkt. Im Rückblick erscheint sie als Einkehr, die sich mit dem Beginn jedes Lebensjahrzehnts rituell wiederholt. Es ist eine Begegnung mit sich selbst und der eigenen Vergangenheit, die der Erinnerungsort möglich macht.

Kappachers Roman greift die äußerlichen Erfahrungen auf, die Hofmannsthal's Brief beschreibt – die langen Spaziergänge im Bergtal, die altertümlichen Wirtshäuser und das Trinken des Bergwassers (vgl. Flp, 31).¹⁵ Darüber hinaus macht er auch die für Hofmannsthal entscheidenden Ereignisse dieses Jahres zum Thema – den Mangel an öffentlicher Anerkennung, den er anlässlich seines Geburtstags erfahren hat, die von seinem Freund Rudolf Borchardt herausgegebene Festschrift, die er als mißlungen angesehen hat und die von da an ihre Beziehung belastet, die verfehlte Freundschaft mit Rudolf Pannwitz, sein Verhältnis zu Florens Christian Rang und zu Walter Benjamin, dessen Artikel er in

¹⁴ Brief vom 24. August 1924; BW Burckhardt (1991), S. 158.

¹⁵ Zitate aus dem Roman werden im folgenden unter der Sigle »Flp« im Haupttext nachgewiesen. Kursivdruck im Original ist in den Zitaten beibehalten.

seiner Zeitschrift »Neue deutsche Beiträge« herausgibt, seine nach wie vor intensive Freundschaft mit Ottonie Gräfin von Degenfeld und seine abgekühlte Freundschaft mit Harry Graf Kessler. Der Roman taucht aber tiefer ins Wasser der Erinnerung. Die wesentlichen Momente der Geschichte entfernen sich von den Zeitgenossen. Sie beziehen sich auf die Hauptpersonen seiner Kindheit: seinen heftig vermißten Vater, seine gekränkte, abweisende Mutter und seine Schulfreunde. Die Erinnerung an sie und an sich selbst in jüngeren Jahren läßt das obskure Bad Fusch auch im Roman zu dem zentralen Erinnerungsort werden, als den Hofmannsthals Brief ihn darstellt.

»Der Fliegenpalast« wahrt, was die Literaturkritik sofort bemerkt hat, eine respektvolle Distanz zu seiner Hauptfigur. Martin Walser bemerkt schon in seiner Rezension des frühen Romans »Morgen«, daß ihm »so etwas von Zurückhaltung [...] noch nicht begegnet« sei.¹⁶ Peter Handke spricht in seiner Laudatio zum Hermann-Lenz-Preis 2004 in einer glücklichen Wendung davon, daß in Kappachers Prosa »ein beiläufiger Ernst« herrsche.¹⁷ Hans-Jürgen Schings bemerkt zum »Fliegenpalast«, daß der Erzähler seine Figur geradezu sieze.¹⁸ Dieser Effekt entsteht durch die Erzähltechnik. Abgesehen von knappen Erzählerberichten ist der Roman weitgehend in erlebter Rede und im inneren Monolog geschrieben. Die wenigen Unterhaltungen werden in direkter Rede wiedergegeben. Die zahlreichen Briefe, die Hofmannsthal schreibt, entwirft oder imaginiert, erscheinen in der ersten Person. Seine Notizen werden auch graphisch durch Kursivdruck hervorgehoben. Dabei mischt sich die Schilderung der Urlaubstage immer wieder mit Episoden der Erinnerung, die nicht unbedingt chronologisch geordnet sind, so daß Bad Fusch als ein zeitloser Ort erscheint. Die topographischen Beschreibungen unterstützen diesen Eindruck. Es ist zum Beispiel von den »wenig eingesunkenen, überwachsenen Steinstufen« der Kirche die Rede (Fpl, 26) oder von den Spinnweben auf den Ruhebänken an den Spazierwegen, die Hofmanns-

¹⁶ Martin Walser, Ernsthafter Feind. Ein stilles Bild von brutaler Zurückhaltung. Walter Kappachers Roman »Morgen«. In: Die Zeit vom 14. Februar 1975.

¹⁷ Peter Handke, Prosa als Hintergrund(aus)leuchten. In: manuskripte 165/2004, S. 29–32, hier S. 30.

¹⁸ Vgl. Hans-Jürgen Schings, Epiphanien und Magic, das ist vorbei. In: FAZ vom 12. März 2009 (Literaturbeilage). Ähnlich urteilen Tilman Krause, Virtuose der Zurückgenommenheit. In: Die Welt vom 27. Mai 2009 und Felicitas von Lovenberg, Schreiben wie auf Zehenspitzen. In: FAZ vom 27. Mai 2009.

thal vor dem Hinsetzen mit dem Tuch abwischt (vgl. Flp, 19). Auf ähnliche Weise werden die Figuren, die Hofmannsthal im abgelegenen Kurbad und Umgebung antrifft, zur Spiegelfläche eines komplexeren Geflechts von Beziehungen.

Im Zentrum der verdichteten Projektionen steht ein anderer Hotelgast und neuer Bekannter, der Arzt Dr. Krakauer. Hofmannsthal lernt ihn kennen, als er bei einem Spaziergang einen Schwindelanfall erleidet. Die Rettung aus der Ohnmacht – wie im Liebesroman – signalisiert eine erotische Beziehung. Darüber hinaus bietet sich »[d]er junge Mann mit seinem auffällig kurzen Haarschnitt« (Flp, 33) auch als männlicher Freund und intellektueller Gesprächspartner an. Auch als Heilerfigur für den gesundheitlich belasteten Autor kommt er in Frage. Keine dieser Möglichkeiten, die sowohl von Hofmannsthal als auch vom Leser erwartet werden, verwirklicht der Roman. Dr. Krakauer, der als Privatarzt einer hilfsbedürftigen und eifersüchtigen Baronin reist, kann weder die eine noch die andere Rolle spielen. Als Gesprächspartner hat er kaum Zeit, so ergibt sich nie die Gelegenheit, das versprochene Gespräch über Hofmannsthals Werke zu führen. Auch hat der Arzt, signifikant für seine Generation, bislang nichts von Hofmannsthal gelesen. Als Freund oder erotische Figur scheint er ungeeignet zu sein: Er verrät bedeutungsvoll, daß er nahe an einer Verlobung stehe. Auch als Arzt kann er wenig für den kränklichen Patient tun, der gerade am Tag der Verabschiedung im Bett liegt. Und doch macht sich an der fiktiven Figur des Dr. Krakauer, obwohl zahlreiche Werke Hofmannsthals erwähnt werden, der eigentliche Leittext des Romans fest. Es handelt sich um die »Briefe des Zurückgekehrten«. Wie Hofmannsthal selbst in Bad Fusch so ist auch Dr. Krakauer ein Zurückgekehrter, der nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Amerika wieder in Österreich heimisch zu werden versucht. Bezeichnenderweise heißt es im Roman einmal: »Wir sind ja alle Zurückgekehrte, nicht wahr?« (Flp, 101) Hofmannsthal schickt einen Band mit einer Neuausgabe des Werks an den Arzt, liest es selbst wieder und freut sich auf ein Gespräch mit einem neugewonnenen Leser. Auf diese Weise erzeugt der Roman eine Erwartung, die nie eingelöst wird. Dennoch nimmt der Roman wesentliche Momente gerade dieses Werks wieder auf.

Die »Briefe des Zurückgekehrten« sind ein Produkt des jüngeren Hofmannsthals. Ursprünglich sollten sie im Zusammenhang des

»Andreas«-Romans stehen. Aber sie blieben unvollendet. Damit verweisen sie auf das Schicksal von Hofmannsthals Spätwerk, das im Roman zum Thema gemacht wird. So heißt es: »Oft deprimierte ihn der Gedanke, ja beinahe die Einsicht, daß alle drei großen Arbeiten Fragment bleiben könnten, beide Theaterstücke, der Roman« (Flp, 22) – gemeint sind die politische Komödie »Timon, der Redner«, das Trauerspiel »Der Turm« und der »Andreas«-Roman.

Rückkehr bedeutet den Vergleich von zwei Zuständen, dem Zuvor mit dem Jetzt. Diese Ungleichzeitigkeit führt geradezu zwangsläufig zu Desorientierung. So wirkt Kappachers Hofmannsthal orientierungslos bei dem Versuch, sich in das Zeitalter seiner Jugend zurückzusetzen, in eine Zeit nämlich, in der zum Abendessen auch Abendkleidung getragen wurde, in der die Kellner aus Erfahrung wissen, welchen Kaffee und welche Zeitung die Gäste verlangen, in der Reisende langsam in Postkutsche und Ochsespann unterwegs waren. Statt dessen wird er in der Gegenwart immer wieder mit Technologie konfrontiert, mit Elektrizität, fließendem Wasser und Automobilen, durch die die Moderne unfehlbar auch in den entferntesten Kurort Einzug hält. Nicht zuletzt die technischen Errungenschaften und die Ablenkungen sowie die Möglichkeiten, die sie mit sich bringen, verhindern die Versenkung in andere Epochen wie das klassische Griechenland (»Timon«) oder das Venedig des 17. Jahrhunderts (»Der Turm«), die die literarischen Projekte fordern.

Auch das Land, in dem Hofmannsthal reist, ist ein anderes geworden. Im August 1924 gilt es, »den zehnten Jahrestag des Kriegsbeginns« (Flp, 125) zu begehen. Für Hofmannsthal bedeutet dieses Datum ein weiteres Scheitern. Während des Ersten Weltkriegs hatte er sich mit Überzeugung in den Dienst der Donaumonarchie gestellt und in immer neuen öffentlichkeitswirksamen Aktionen die Zukunftsfähigkeit des österreichischen Modells betont. »Der Fliegenpalast« erwähnt die »Artikel in der *Neuen Freien Presse* und in der *Rundschau*«, den Aufsatz »Die Bejahung Österreichs« (Fpl, 68) und das Kinderbuch »Prinz Eugen der edle Ritter«, nicht aber das pathosgetränkte Gedicht »Österreichs Antwort«, das jede Gesamtausgabe des lyrischen Werks beschließt.¹⁹ Alle diese

¹⁹ Prinz Eugen der edle Ritter. Sein Leben in Bildern. Erzählt von Hugo von Hofmannsthal. 12 Original-Lithographien von Franz Wacik. Wien 1915; enthalten in SW XXVIII Erzählungen 1, S. 85–105, sowie Hugo von Hofmannsthal, Worte zum Gedächtnis des Prin-

Anstrengungen haben sich nicht nur als vergeblich herausgestellt; sie erscheinen Kappachers Hofmannsthal im Rückblick als verfehlt, sogar peinlich. Er selbst sieht sich, wie Millionen andere, von der politischen Führung getäuscht. »Ein paar Leute in Wien und in Berlin hatten den Tod vieler Millionen Menschen verschuldet.« (Flp, 93) Kontrafaktische Spekulationen darüber, ob der Kriegsausbruch zu vermeiden gewesen wäre, wechseln mit erschreckenden Szenarien von Inflation und drohendem Umsturz, vielleicht durch den »Kunstmalers Hitler«, der, wie es im Roman heißt, »noch einmal von sich reden machen« werde (Flp, 124f.). In den entlegenen Ferienorten machen sich die veränderten Zeitläufe vor allem durch Versachlichung und Ernüchterung bemerkbar. Denn nur noch wenige spüren wie die Familie Hofmannsthal das Bedürfnis, im August den Geburtstag des Kaisers feierlich zu begehen.

Jede Rückkehr wird ermöglicht durch Reisen. Als Autor konnte sich Hofmannsthal sehr wohl Weltreisen vorstellen. Der Erzähler der »Briefe des Zurückgekehrten« kommt nach 18 Jahren in Asien wieder nach Deutschland. Auch Kappachers Hofmannsthal scheint besonders von Reisenden angezogen. Eine spätere Szene im Roman zeigt ihn beim Zeitungslesen: »Zuletzt hatte er den ganzseitigen, eng gedruckten, überaus spannenden Reisebericht eines Reporters namens Leopold Weiß aus dem Irak gelesen. Von Aleppo ausgehend, die viertägige abenteuerliche Wüstenfahrt nach Bagdad.« Diese Lektüre weckt andere Gedanken: »Carls Reisebericht kam ihm in den Sinn, seine *Kleinasiatische Reise*, welche H. im nächsten Heft der *Deutschen Beiträge* veröffentlichen würde.« (Flp, 156) Die Szene wirft ein Schlaglicht auf Hofmannsthals enge Freundschaft mit Burckhardt und erklärt gleichzeitig eine Dimension seines Interesses an Dr. Krakauer, der acht Jahre lang in New York an der Columbia University Medizin studiert hat, ehe er als entfremdeter Österreicher zurückgekehrt ist. Dabei ist der junge Hofmannsthal selbst gern gereist. Als der Dichter ein Fahrrad beobachtet, kommt eine Erinnerung zurück:

Es fiel ihm ein, daß er in einem der Sommer, achtzehnhundertsiebenundneunzig, sein Rad nach Fusch mitgenommen hatte. Nicht um hier heroben zu fahren, sondern um sich in Zell am See mit Schnitzler und Beer-Hofmann

zen Eugen. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 128–134. Mit dem Erscheinen dieses Bandes liegt Hofmannsthals Kriegspublizistik gesammelt und kommentiert vor.

zu treffen und nach Salzburg zu radeln. Es war jener Sommer, als er mit dem Fahrrad von Zell am See nach Italien gefahren war, über Südtirol, Verona, bis Varese. (Flp, 71)

An dieser Stelle erfährt der Leser, wie wichtig Reisen für Hofmannsthals Produktivität gewesen ist. Sich frei zu bewegen, heißt auch, frei dichten zu können. »Darüber, fiel ihm ein, könnte ich einmal etwas schreiben, nur für mich. Jene Wochen in Varese waren ja zweifellos die produktivsten in seinem ganzen Leben gewesen.« (Flp, 71) Dagegen betont der 50jährige Hofmannsthal die Mühsal des Reisens: die Höflichkeit des alten Dieners Leo; die Arbeit, Koffer zu schleppen und Regenschirme zu packen; die neuen elektrischen Lampen, die so häufig kaputtgehen, daß man Gaslampen auf die Tische stellen muß; der unter dem Bett verwahrte Nachtopf; die Tageszeitung, die nicht greifbar ist; der Abendgast »im weißen Hemd mit einer unmöglichen Krawatte« (Flp, 35). Kappachers Hofmannsthal plant seine Züge und weiß, um wieviel Uhr der Postbus nach Zell am See fährt, aber er reist mit Vorsicht. In Bad Fusch kann er seine gewohnten Spaziergänge nur unter der Gefahr von Schwindel fortsetzen. Der Gegensatz von einst und jetzt verdeutlicht den Zusammenhang von Einsamkeit, beschränkten Bewegungsmöglichkeiten und gehemmter Kreativität.

Früher hatten Reisen zu neuen Arbeitsplätzen geführt. Der Roman ist eine Sammlung von liebevollen Erinnerungen an besondere Orte, die Kreativität freisetzen. Oft sind solche Orte kein Privatbesitz, sondern offen, im Freien, in der Natur. Der Dichter bemerkt mehrmals, daß die Sommermonate sowieso die Zeit waren, in der er sein Jahrespensum schreiben konnte. Beispielsweise erinnert er sich, »als er einmal von Altausse über Obertressen nach Bad Aussee wanderte, eine Bank unter einer Linde entdeckt, sich hingesetzt und sofort gemerkt [zu haben]: ein Platz zum Arbeiten!« (Flp, 73) Ein Arbeitsplatz konnte auch von einem Gastgeber angeboten werden, bei dem er sich freundlich aufgehoben fühlte.

Das Ramgut der Oppenheimer in Altaussee fiel ihm ein, mit dem Schreibzimmer, der großen Bibliothek [...]. Wie viele Jahre hatte er sein Zimmer gehabt in dem bauerlichen Herrenhaus, in dem er auch schlief, wenn er manchmal bis tief in die Nacht hinein gearbeitet hatte. (Flp, 108)

Dieses ständige Reisen und Suchen erweckt aber auch Heimweh in dem peripatetischen Schriftsteller, so daß er sich nach einem bekannten Arbeitsplatz sehnt: »Plötzlich zog eine heftige Sehnsucht durch seine Brust, nach dem Arbeitszimmer daheim, der Couch hinter seinem Schreibtisch, dem Garten, dem Salettel, in dem in jungen Jahren so vieles entstanden war.« (Flp, 85) Als Hofmannsthal am Ende des Romans allein und unwohl im Hotelbett liegt und nach seinem Haus in Rodaun verlangt, erfährt der Leser wie schwierig dieses ewige Wandern und Reisen ist und wie tief dieses Heimweh trifft: »Es schien ihm, er sei so unendlich weit von seinem Zuhause entfernt, daß es höchst fraglich war, ob er je wieder dorthin zurückkehren konnte.« (Flp, 169) Die Rückkehr wird hier zur Heimkehr, die Topographie und Kreativität zumindest in der Vorstellung zusammenführt.

»Außer einigen Notizen zum *Timon* hatte er an diesem Tag, wie auch am Tag davor, nichts zustande gebracht.« (Flp, 42) Hofmannsthals Mangel an Produktivität wird zum Leitmotiv des Romans. Und im Unterschied zu einer diskursiven Biographie kann die Schreibhemmung hier wirkungsvoll in Szene gesetzt werden. Hofmannsthals Sensitivität ist einerseits die Quelle seiner scharf beobachtenden Prosa und Lyrik, aber andererseits auch die Ursache seiner Leistungsunfähigkeit. Er leidet am Klima, an der Last seines Ruhms, an den Zerstreuungen der Moderne und, nicht zuletzt, an seinem alternden, nachlassenden Körper. Seiner Frau schreibt er: »*Hoffentlich habe ich bald eine Luft, die nicht länger die freie Bewegung meiner Gedanken lähmt.*« (Flp, 146) Eine Erinnerung an seine Hochzeit bringt den folgenden Gedanken: »Ich bin ins Leben eingetreten, hatte er Jahre später einmal gedacht, und meine lyrische Begabung ist bei der anderen Tür hinaus.« (Flp, 137) Das Bewußtsein früherer Schaffenskraft wirkt lähmend auf die Gegenwart. Auch die moderne Welt schafft dutzende Unterbrechungen und Ablenkungen. Zwar vermehren sich die Möglichkeiten zur Mitteilung, doch werden sie kürzer und inhaltsloser. Teilweise schreibt man Karten: »*Meine Karten von dort [Lenzerheide] wirst Du inzwischen bekommen haben. Verzeih, daß ich zu einem Brief nicht fähig war*« (Flp, 16), schreibt Hofmannsthal an seine Frau. Teilweise schickt man Telegramme, als eine schnellere, manchmal zu spontane Art zu kommunizieren. Als sich Hofmannsthal unsicher ist, ob er schon von Bad Fusch nach Aussee reisen soll, phantasiert er: »*Ein Telegramm hab ich*

überlegt dir zu schicken [...]« (Flp, 17) Das Telefon taucht als Hindernis auf. Zu Hause dulden die Hofmannsthals das Gerät nur neben der Küche, so daß es vom Dienstmädchen beantwortet werden kann. Hofmannsthals umfangreiche Korrespondenz, die morgens und nachmittags empfangen wird, sorgt gleichfalls für Ablenkungen. Außerdem kann die Zeitung verführerisch wirken. Eine verschollene Ausgabe der »Neuen Freien Presse« im Lesezimmer des Hotels irritiert Hofmannsthal (der treue Diener Leo sucht sie vergebens), und man erfährt, wie viel Zeit er damit bringt, sogar die Fortsetzungsgeschichte zu lesen. Einerseits will er sich von der Welt des Journalismus distanzieren (»Einmal, fiel ihm ein, hatte er überlegt, ob Stefan George recht gehabt hatte, als er von der Gefahr sprach, ins Literatentum abzurutschen, in die Zeitungsschreiberei« [Flp, 79]). Andererseits ist die Zeitung, wie seine täglich antizipierte Post, eine wichtige Verbindung des Isolierten zur Welt.

Hofmannsthal schreibt Briefe an drei Bezugspersonen: seine Frau Gertrude (Gerty) in Aussee, seinen verlassenen Freund Carl Jacob Burckhardt in der Schweiz und Dr. Krakauer. Einige Briefe sind nur im Kopf geschrieben, unterbrochen, verbessert, vielleicht nicht abgeschickt. Ein langer, sehr persönlicher Brief an Krakauer ist nur eine Phantasie, und die Briefe an Gerty, in denen Hofmannsthal über eine Vernunftehe spekuliert, sind tatsächlich aus einem anderen Kontext in den Roman einmontiert (vgl. Flp, 51). Nichtsdestoweniger greift Kappacher auf diese bekannte Stimme des Autors zurück, um seinen Roman als Biographie zu authentifizieren.

Der Brief, und vor allem der erfundene Brief, spielt für Kappachers Hofmannsthal noch aus einem anderen Grund eine entscheidende Rolle. Dr. Krakauer erklärt er: »Erfundene Gespräche und Briefe seien eigentlich ein Lieblings-Genre von ihm [...]. Am liebsten hätte er damals, nach dem Erscheinen des fiktiven Briefs des Lord Chandos, in diesem Genre weitergearbeitet [...].« (Flp, 120) Insofern könnte man den älteren Hofmannsthal als Epistolographen ansehen, dem Briefe die Literatur ersetzen. Daß diese Art des Schreibens eine Übersprungshandlung ist, läßt der Roman den Schriftsteller selbst formulieren, und zwar, ironischerweise, in einem Brief: »*Auf der Reise von Buchs nach Zell am See hatte ich mir vorgenommen, in Bad Fusch keine Briefe zu schreiben, mich völlig auf die Arbeit, auf das Theaterstück zu konzentrieren.*« (Flp, 82) Nichtsdestoweniger fallen zwei

Briefe an Krakauer in die Mitte des Buches, als eine Art Höhepunkt in einem handlungsarmen Roman und als eine Neuauflage der »Briefe des Zurückgekehrten«.

Ursprünglich hatte sein nachlassender, krankheitsanfälliger Körper Hofmannsthal in Kontakt mit Dr. Krakauer gebracht. Als Hofmannsthal beim Spazieren ins Ohnmacht fällt, kann Dr. Krakauer seinen Puls messen und später im Hotelzimmer seinen Blutdruck für zu hoch beurteilen. Zur weiteren Diagnose und Behandlung wird Hofmannsthal an Spezialisten in Wien verwiesen. Doch sind Hofmannsthals Schwindel und Schwäche um so bedrohlicher, weil der Leser weiß, daß er wenige Jahre später an einem Herzinfarkt sterben wird. Schon die Tagesnachrichten, die die Zeitungen bringen, können bedrohlich oder erschütternd sein. Hofmannsthal liest beispielsweise mit Schrecken, daß Joseph Conrad gestorben ist. Der unerwartete Tod des beliebten Romanautors im Alter von 67 Jahren ruft bei Hofmannsthal Angst vor der eigenen Sterblichkeit und abnehmender Produktivität hervor. Auch Prosadichtungen von Robert Walser, die Hofmannsthal in einer Berner Zeitung im Urlaub mit Carl Jacob Burckhardt liest, können Fluchtreflexe auslösen: »Bloß weg hier, hatte er immer wieder gedacht, ich halte es hier nicht mehr aus!« (Flp, 110) Er sieht darin einen Beleg für die Produktivität eines Konkurrenten und fühlt sich wiederum an seine Sterblichkeit erinnert. Ein Besuch in Davos am Vortag, bei dem ihn »die vielen Sarggeschäfte erschreckt« hatten, hat ein Übriges beigetragen (Flp, 110). So kreist der Roman wiederholt um Tod und Sterblichkeit sowie um die Vorahnungen und die Ängste, die damit verbunden sind.

Hofmannsthals körperliche Schwäche vereitelt auch eine letzte Begegnung. Eine Beziehung zu Dr. Krakauer, in dem die Fäden des persönlichen Geflechts um Hofmannsthal im Roman zusammenlaufen, hat sich nicht ergeben, nur eine Ahnung der Möglichkeit. Dabei bleibt es auch, als beide sich verabschieden wollen. »Zweimal habe ich gestern vergeblich an Ihre Tür geklopft« (Flp, 153), schreibt Dr. Krakauer in einem fluchtartigen Brief. Als der Doktor dann erfolgreich an die Tür klopft – das Auto wartet schon reisefertig unten im Hotelhof –, findet er den Dichter krank und etwas verwirrt vor. Mit den Worten »Ich bräuchte *Another Go*« beginnt Hofmannsthal das langersehnte Gespräch, das er schon nach wenigen Sätzen abbrechen muß. »Es tut mir so leid, wie gerne würde

ich Ihnen jetzt zuhören«, versichert ihm der Doktor (Flp, 161f.). Selbst der Abschied ist unbefriedigend und gehetzt. Eine allerletzte Möglichkeit bietet sich noch, als der Dichter ein lautes Hupen vom Hof hört. Ist die Figur eines »in Ledersachen Vermummten« (Flp, 171), die so heftig hupt, tatsächlich der Doktor, der einen letzten Abschied nehmen will? Hofmannsthal lehnt sich aus dem Fenster und winkt, bevor er bemerkt, daß der Gruß einem anderen Gast gilt. So endet der Roman mit einem Mißgeschick, einer alltäglichen Verwechslung, die alle Hoffnungen auf eine bedeutungsvolle Begegnung durchkreuzt. Bezeichnenderweise fällt das Wort »Fliegenpalast«, der Titel des Romans, gerade nach dem letzten, abgebrochenen Gespräch von Dichter und Doktor (vgl. Fpl, 162). Konkret gemeint ist der Wintergarten des Hotels, der eine Unzahl von Fliegen anzieht, während die Gäste speisen und ihren Gedanken nachgehen. Das Wort kann aber auch auf andere Weise verstanden werden – zum einen bezieht es sich auf die hochfliegenden Phantasien und Wünsche, auf die ästhetischen Bedürfnisse nach Abschluß und Vollendung; zum anderen verweist es auf die kleinen Widrigkeiten und den leichten Ekel des Alltags, an dem so vieles scheitert. In diesem Bild kulminiert Walter Kappachers Romanbiographie Hugo von Hofmannsthals.

Mitteilungen

Hofmannsthals Lyrik

Internationale Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

Evangelische Akademie Tutzing – 19. bis 22. September 2011

Ziel der in der Evangelischen Akademie Tutzing stattfindenden Tagung war es, mit Hofmannsthals Lyrik einen Werkteil neu zu adressieren, der in der jüngeren Forschung in auffälliger Weise vernachlässigt wurde. Anders als in früheren Rezeptionsstufen sollte das lyrische Werk Hofmannsthals jedoch nicht nur in seiner Singularität betrachtet, sondern im Kontext zeitgenössischer Bemühungen gesehen werden, Signaturen, Formen und Funktionen des Lyrischen um 1900 neu zu bestimmen. Gleichzeitig sollte die Möglichkeit eröffnet werden, in grundsätzlicher Weise über die wachsende Relevanz lyrischen Sprechens innerhalb einer zusehends fragwürdiger werdenden gattungspoetologischen Ordnung nachzudenken. In der Entgrenzung der Lyrik zum Lyrischen bei Hofmannsthal und anderen artikuliert sich eine epochenspezifische Spannung zwischen lyrischem Modus und lyrischer Gattung, zwischen der hohen Wertschätzung der Lyrik um 1900 und der gleichzeitigen Auflösung der klassizistischen Gattungstrias von Epik, Dramatik und Lyrik. Diese epochenspezifischen Tendenzen sollten aus Anlaß der Tagung neu exponiert und ausgeleuchtet werden.

Diskutiert wurden während der Tagung jedoch auch Aspekte der Hofmannsthalschen Lyrik selbst. Bezeichnenderweise ging die Mehrzahl der Referenten von detaillierten Textanalysen aus, aus denen dann weiterführende poetologische und gattungspoetologische Fragen abgeleitet wurden. Insgesamt ließ sich dabei ein übergreifendes Interesse an Hofmannsthals Poetik der Form feststellen. Fast alle Vorträge verbanden ihre Interpretationen mit Fragen nach Hofmannsthals Denken der Form bzw. nach den organisierenden Elementen einer Lyrik, die sich selbst einerseits als gleitend, bewegt und unbestimmt, andererseits aber als geprägt und symbolisch begreift. Gleichmaßen fiel auf, daß sich diese

Poetik des Lyrischen im Spannungsfeld von George und Goethe entfalten ließ, deren Formbegriffe und Poetiken in Hofmannsthals Gedichten immer gegenwärtig gehalten werden. Das ließ sich auch daraus erkennen, daß der wiederholt zitierte Referenztext für Hofmannsthals lyrisches Schaffen das 1904 entstandene »Gespräch über Gedichte« war.

In seinem Eröffnungsvortrag »Souveränität und Hingabe. Formen lyrischer Souveränität bei Hofmannsthal« entfaltete David Wellbery (Chicago) diese fundamentale Spannung in Hofmannsthals lyrischem Werk und stellte damit die Weichen für die Diskussionen der folgenden Tage. Hofmannsthals lyrische Produktion beschrieb er als eine Kunst der Variation, die die grundlegenden imaginären Szenarien in immer neue Gedichtkonfigurationen umsetzt. Insbesondere standen zwei solcher Szenarien im Mittelpunkt seiner Ausführungen: einerseits die Imagination der Überschreitung, die er als eine »Präsenzwerdung des metaphysischen Lebens« bezeichnete, andererseits eine Herrschaftsphantasie, welche die Bändigung der Lebensmacht und deren Erhebung in die Klarheit geistiger Reflexion inszeniert. Ersteres ließ sich beispielhaft am Gedicht »Vorfrühling« zeigen, das durch eine unpersönliche Prozeßhaftigkeit, Fluidität und Transgressivität gekennzeichnet sei, die sich ohne Zielrichtung und Handlungssinn manifestiere, zweites bediene sich der Semantik der Königlichkeit, wenn es darum geht, aus dem »liquiden Magma« plastische Schöpfungen zu gewinnen, aus der »Fülle der Hingabe« die Stabilität einer Form und die Freiheit der Reflexion zu gewinnen. Wie Wellbery in einem Durchgang durch repräsentative Texte zeigen konnte, korrespondieren diesen beiden Szenarien die Subjektpositionen der Hingabe und der Souveränität, deren Polarität das Spannungsfeld abgibt, innerhalb dessen sich Hofmannsthals lyrische Dichtung entfaltet.

In seinem Vortrag »Ein Traum von großer Magie«. Zur poetischen Verfahrensweise in der frühen Lyrik Hugo von Hofmannsthals« widmete sich Wolfram Groddeck (Zürich) einem Gedicht, das als eines der dunkelsten Gedichte Hofmannsthals gilt. Es hat seit Mitte des vorigen Jahrhunderts zahlreiche Deutungen erfahren, die sich vor allem auf den metaphysischen Gehalt und die komplexen intertextuellen Bezüge des Gedichts konzentriert haben. Der Vortrag versuchte auf dem Hintergrund der bisherigen Deutungen eine Lektüre, die sich zunächst mit der graphisch und orthographisch eigentümlichen Gestalt der Drucke ausei-

nandersetzte. Die graphisch extravagante Gestalt des Drucks von 1903 betone die proportionale Struktur des Gedichtes und die Zäsur nach der 13. Strophe präziser als die späteren Drucke des Gedichts. Der Vergleich mit dem springenden Löwen in der 13. Strophe ruft das älteste Paradigma der Metapherntheorie auf, das Aristoteles über den Löwen-Vergleich Homers konstituiert hat. Indem das Gedicht selber weitgehend auf Metaphern verzichtet und sich auf Vergleich und Metonymie beschränkt, wird die Textur des Gedichts entzifferbar über die – ebenfalls von Aristoteles konzipierte – »Metapher nach der Analogie«. In der Selbstreflexion der poetischen Mittel – bei deren Nachvollzug auch einige bisher nicht erkannte intertextuelle Anspielungen sichtbar werden – balanciere das Gedicht zwischen lyrischem Entzug und Poesie oder, anders gelesen, zwischen Traum und Deutung.

Ralf Simon (Basel) ging in seinem Vortrag »Hofmannsthals lyrische Poetik der Vorgeschichte« davon aus, daß der Zugang zu Hofmannsthals Lyrik vor dem Hintergrund narratologischer Überlegungen seinen Ausgangspunkt bei dem erzähltheoretischen Begriff der Vorgeschichte genommen habe: Hofmannsthals Begriff der Präexistenz und seine vielfachen Thematiken 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. Entsprechend las der Vortrag einige der bekanntesten Gedichte Hofmannsthals als historistische Lyrik und als Bibliotheksphantasien. Ein zweiter Schritt führte die Szene der Instruktion (Harold Blooms »Einfluß-Angst«) durch den Verweis auf Stefan George einer energetischen Konkretisierung zu. Die polemische Formel lautete: Hofmannsthal ist lieber ein Epigone Goethes als ein Ephebe des avantgardistischen George. Das in Hofmannsthals Gedichten formulierte Epigonentum wurde 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 »Übertragung« auf Vorgeschichten beruht. Was sich sprachlich als Metaphorik darstellt, ist vorher ontologisch und physiologisch fundiert worden. Indem Hofmannsthal in diese Tiefe des Metapho-

rischen (die Vorgeschichte der Metapher) zurückgeht, überwindet er den nur epigonalen Goethebezug und gewinnt durch die Goethedeutung – 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 werden 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 Avantgarde-Anspruch (George) und in die Tiefe transformierter Epigonalität (Goethe). Diese Einsicht wiederum ist in die Lektüre der früheren Lyrik zurückzutragen: in eine Lektüre, die nunmehr die Frage der Vorgeschichte poetologisch wendet.

In ihrem Vortrag »Fächer und Wind. Hofmannsthals lyrischer Symbolismus im Vergleich mit Mallarmé« befaßte Angelika Jacobs (Hamburg) sich mit unterschiedlichen Modellen des lyrischen Symbolismus. Anhand der komplementären Bewegungsfiguren Fächer und Wind wurden poetologische Differenzen in der Lyrik Mallarmés und Hofmannsthals veranschaulicht. Mallarmés experimentelles Verfahren präsentierte das poetische Wort als Medium, das Botschaften sowohl enthüllt als auch verbirgt. Dementsprechend reflektiert die Fächerbewegung in »Éventail« (1891) das unabschließbare Spiel der Bedeutungen innerhalb der Sprache, das ohne festen Kern und stabilen Kontext bleibt. Aus der zielgerichteten Mitteilung wird eine semantisch frei schwebende Atmosphäre, die sich auf der Klangebene und im referenzlosen Objekt suggestiv verdichtet. Auch das Sonett »Autre Éventail« (1894) evoziert einen Schwebezustand zwischen Erwartung und Entzug, der das lyrische Sprechen als Wechselwirkung zwischen den medialen Ebenen des lyrischen Ausdrucks präsentiert und sich der Kontinuität des Erzählens verweigert. Hofmannsthal konzipiert ein derart fiktives und ironisches Spiel der Möglichkeiten und Bedeutungen lediglich als Intermezzo, das vom Zustand zur Handlung und Erzählung drängt. So verliert der Fächer im »Zwischenspiel« »Der weiße Fächer« (1897) seine poetologische Relevanz, weil der dargestellte Seelenzustand die Entwicklung einer eigenständigen Komödienhandlung nicht zuläßt. Hingegen ist der Wind als poetologische Figur imstande, fragmentierte Seelenzustände narrativ zu verketten. In »Vorfrühling« (1892) synthetisiert er disparate Impressionen zur »Geschichte« einer Reise, die im anonymen Subjekt als visio-

näres Vorgefühl leibseelische Resonanz findet. Während Mallarmé die Dechiffrierung des Symbols einer poetischen Sprach-Form ohne stabile Bedeutungsfunktion überantwortet, stellt Hofmannsthal Totalität über die harmonisch semantisierte, narrationsfähige Form her. Als Lyriker orientiert er sich daher eher an der traditionelleren Dichtkunst Paul Verlaines als an der von Stefan George propagierten Poetologie Mallarmés. So kann Hermann Bahr Hofmannsthal im Essay »Symbolisten« (1892) zum *spiritus rector* des neuen Symbolismus erklären, der theoretisch zwar Abstand von der naturalistischen Mimesis äußerer und innerer Situationen nimmt, praktisch aber eine deutlich entschärfte Suggestionstechnik favorisiert. Daß diese sich als Analogie unbewußter Symbolisierungsprozesse versteht, zeigen Hofmannsthals Gedichte »Mein Garten« und »Die Töchter der Gärtnerin« (1891), die bildlich konventionell verfahren und den Kontext- und Subjektbezug weitgehend intakt lassen.

Dieter Burdorf (Leipzig) sprach in seinem Vortrag »Formentauschend. Hofmannsthals Ghaselen« über eine Reihe von Gedichten in der persischen Form des Ghasels, die sich vor allem durch identische Reime im Wechsel mit reimlosen Versen auszeichnet. Hofmannsthal schrieb sie um 1890/91, also noch zu seiner Gymnasialzeit. Er griff damit auf die Orientmode in der deutschsprachigen Lyrik des 19. Jahrhunderts zurück, die durch Joseph von Hammer-Purgstalls Übersetzung des »Diwan« von Hafis (1812/13) ausgelöst wurde. Der Vortrag zeigte, wie diese Mode sich von Goethes »West-östlichem Divan« über Friedrich Rückert und August von Platen, aber auch über heute weitgehend vergessene Übersetzer und Dichter wie Georg Friedrich Daumer, Vincenz von Rosenzweig-Schwannau, Georg Heinrich Ferdinand Nesselmann, Ernst Heinrich Meier und Franz Hermann von Hermannsthal entwickelte. Hofmannsthals poetische Leistungen in der Form des Ghasels wurden vor dem Hintergrund dieser Tradition konturiert. Hofmannsthal ließ die sinnlich-erotische Linie des Ghasels hinter sich und konzentrierte sich auf poetologische, anthropologische, erkenntniskritische, ja metaphysische Gehalte. Seine frühen Ghaselen sind dann am nichtsagendsten, wenn sie bloß tautologisch die poetische Funktion der Verssprache beschwören und zugleich vorführen. Sie sind dort am stärksten, wo sie welthaltig sind und sich zu ihrem Status als Poesie des Jugendstils bekennen. Schon in der unter dem Einfluß Stefan Georges stehenden

Lyrik kehrte sich Hofmannsthal von den Ghaselen ab und nahm die wenigen bis dahin entstandenen Texte auch nicht in seine Gedichtsammlungen auf. Daß damit keineswegs schon seine Auseinandersetzung mit der orientalischen und orientalisierenden Dichtung endete, zeigt etwa sein Essay über Goethes »Divan« von 1913.

Sandro Zanetti (Zürich) widmete sich in seinem Vortrag »Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals Lyrik« dem frühen lyrischen Dramenfragment »Der Tod des Tizian« und ging der Frage nach, welchen Modus der Auseinandersetzung mit Vergangenem in diesem Fragment, insbesondere im Prolog, vorgeführt wird. In der Begegnung mit dem Bild des Infanten (und den entsprechenden Intertexten von George) sowie in der wachgerufenen Erinnerung an eine flüchtige Schönheit (und den entsprechenden Intertexten von Baudelaire bzw. George) wird im Prolog Vergangenheit nicht nur evoziert und vorgeführt, sondern es wird zugleich deutlich gemacht, wie die Macht des Vergangenen in der Gegenwart gebrochen, verwandelt, neuen Bestimmungen zugeführt werden kann. In der Art, wie dies geschieht, so Zanettis Vorschlag, formuliere Hofmannsthal gleichzeitig ein implizites Programm für die eigene literarische Produktion: Eine als machtvoll apostrophierte Vergangenheit (im »Tod des Tizian« durch die Figur des sterbenden Tizian allegorisiert) wird in der Gegenwart zum Material für poetische Operationen, deren eigene Macht darin besteht, das Vergangene als vergänglich erscheinen zu lassen und gleichzeitig durch eine Demonstration der fiktionalen Anteile im gegenwärtigen poetischen Tun zu konterkarieren. Daß dieses Verfahren auch und gerade in der frühen lyrischen Produktion Hofmannsthals am Werk ist, im Modus der dramatischen Reflexion aber als solches vorgeführt wird, wurde von Zanetti besonders hervorgehoben. Die Hybridform des lyrischen Dramas wurde entsprechend genau auf diese Spannung zwischen lyrischer Aussage und impliziter dramatischer Reflexion hin interpretiert.

Friedmar Apel (Bielefeld) wandte sich in seinem Vortrag über »Formen der Anomie in Hofmannsthals Lyrik« einem Begriff zu, den Emile Durkheim 1897 mit ausdrücklichem Bezug auf den Wiener Börsenkrach von 1873 vor dem Hintergrund der fortgeschrittenen Geldwirtschaft neu bestimmt hat und der nunmehr einen Komplex der Dissoziation sozialer Werte und Strukturen in der Moderne beschreibt. Hofmanns-

thals Gedicht »Verse auf eine Banknote geschrieben« von 1890 setzt sich auf merkwürdige Weise mit dem Verhältnis von Geld und Dichtung auseinander. Das Gedicht beginnt mit einer schroffen Distanzierung des Ich von der herkömmlichen Stimmungslyrik, in der die Übereinstimmung von Welt und Innerlichkeit des Subjekts behauptet wird. Gegen die Herleitung der lyrischen Inspiration aus dem bewegten Gefühl setzt das von vornherein als Lyriker sprechende Ich die von Nietzsche postulierte ursprüngliche Identität von Lyrik und Musik. Die anomischen Phänomene der modernen Großstadt aber erscheinen paradoxal als Quelle der Inspiration. Auf ein Sprechen aus dem anderen wird jedoch lediglich verwiesen, das Gedicht selbst erscheint zwar als widerständig, zugleich aber absichtsvoll unpoetisch und konventionell rhetorisch. In der Fiktion der Überschreibung eines Geldscheins erscheint dem Ich in Anspielung auf Goethes Satire auf das Geldddrucken in »Faust II« die existentielle Bedeutung des Geldes in einer globalisierten Wirtschaft. Die Welt erscheint als grenzenloses und immaterielles Reich des Kapitals, in dem fieberhaft dem Profit nachgejagt wird. Vor allem wird die fatale Futurität der Geldwirtschaft beklagt, die Gleichgültigkeit des Kapitals gegen Vergangenheit und Gegenwart und alles Individuelle. Das läuft auf eine luzide Kritik der Warenförmigkeit der geistigen Produktion wie der menschlichen Beziehungen hinaus. Zum Schluß erscheint die Dichtung in einer widersprüchlichen Affinität zum Papiergeld und in der Gefahr der Affirmation der Entfremdung. So bricht das Gedicht an dieser Stelle ab. Um so mehr erscheint es als ein selbstreflexives Gedankenexperiment, in dem sich Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zum Geld abzeichnet.

Bernhard Böschenstein (Corseaux) leitete eine Arbeitsgruppe zum Thema »Aus welchem Zeug sind Hofmannsthals Gedichte?« Drei Sitzungen, die sieben Gedichten der Jahre 1891–1897 gewidmet waren, dienten dazu, weniger bekannte Beispiele aus der Zeit intensivsten lyrischen Schaffens Hofmannsthals einzeln und in ihrer gegenseitigen thematischen und sprachlichen Nähe zu untersuchen, um einerseits die Einheitlichkeit, andererseits die schon den Theaterautor verratende kontrastive Dramaturgie dieser Gebilde zu erforschen. Dem souveränen Gebot über eine virtuose Kombination antikisierender, jugendstilnaher, traumbezogener, rauschhaft im Wortprunk sich steigernder Partien

steht, oft unausgesprochen, ein Bewußtsein sträflicher Lebensferne entgegen, das den fast übermütigen Reichtum »schönen Lebens« jäh durchzustreichen wagt. Oft war die Beachtung einzelner privilegierter Wörter ein Schlüssel zur Erkenntnis größerer thematischer Entfaltungen. (Als Beispiel diene unter anderem Georges Charakterisierung des jungen Hofmannsthal als »erfinder rollenden gesangs« im Zusammenhang mit Edgar Allan Poes Gedicht »Ulalume«, das eine Sequenz »rollender« Vorgänge inszeniert.) Bei der sprachlichen Prägnanz dieser Texte lohnt sich immer von neuem der genaue Blick auf Einzelverse, ja Einzelworte, denn aus ihrer Dominanz speist sich die Eigentümlichkeit des innovativen Tones dieser Gedichte. Ob wir es mit »Flug«, mit »Gleiten«, mit »Weiterweh'n«, mit »Land von Metall«, »mit Adlersluft«, mit dem »Klang der hellen Leier« zu tun haben, mit den Wiederholungen und Varianten solcher oft der symbolistischen Motivik Baudelaires und Verlaines nahestehender Elemente, oder mit den Umrissen einer Handlung, die entrückte Seelen ihre immer auch konkret in Farben, Blumen und Musik gestalteten Traumbilder vor uns entfalten läßt, die souveräne Allverbundenheit der hier gebotenen Evokationen bezaubert auch jenseits der warnenden Stimmen, die den jähen Verlust und Untergang dieser Welt unmißverständlich ankündigen. Insofern ist jeder Durchgang durch diese Gedichte auch eine dramatische Erfahrung. (Behandelt wurden »Wolken«, »Leben«, »Psyche«, »Ein Knabe«, »Nox portentis grvida«, »Der Jüngling und die Spinne«, »Wir gingen einen Weg«, die alle zuerst in Stefan Georges »Blättern für die Kunst« erschienen.)

Die Arbeitsgruppe von Anna-Katharina Gisbertz (Mannheim) zum Thema »Die Renaissance in Hofmannsthals lyrischen Dramen« fragte nach Struktur und Funktion der historischen Bezüge in den frühen Dramen Hofmannsthals, wobei die italienische Spätrenaissance exemplarisch erkundet wurde. Als These ging voraus, dass die teilweise bloß skizzenhaft angelegten Hinweise den seinerzeit üblichen Hang zum Historismus nicht teilen. Es geht so wenig um die Versetzung in eine fremde Zeit wie um ein »großes historisches Ausstattungsspiel mit großem Personal und reicher Aktion« (Alewyn). **Vielmehr erzeugen die Verweise einen vertieften Blick auf die Gegenwart, ja durch ihre Parallelen zu Endzeiten wie die Spätrenaissance üben sie konkrete Zeitkritik.** Die erste Sitzung konzentrierte sich auf den Anfang von Hofmannsthals erstem

Drama »Gestern« (1891). Die präzise Bühnenanweisung überlässt nichts dem Zufall. Die Architektur des geschilderten Raumes enthält eine Herme des italienischen Dichters Pietro Aretino, womit kein Heros, sondern ein spöttischer Repräsentant der Renaissance aufgerufen wird. Ein Exzerpt aus Jacob Burckhardts »Die Kultur der Renaissance in Italien« (1860) belegte die verächtliche Rezeption Aretinos im 19. Jahrhundert. Die Nähe des Helden Andrea zu Aretino erzeugte eine lebendige Diskussion unter den Teilnehmern sowie großes Interesse für weitere historische Details, die eine Neuinterpretation des Dramas hervorrufen könnten. Die zweite Sitzung konzentrierte sich auf den »Tod des Tizian« (1892), wobei die intermedialen Bezüge im Vordergrund standen. Der Prolog setzt sich etwa mit Stefan Georges Gedicht »Der Infant« und einer möglichen bildlichen Vorlage auseinander. Er handelt von der Entstehung der Kunst aus dem Blick, wobei Sehen, Träumen und Erschrecken sich zu einem kreativen Prozeß verbinden, der dem Geniekult der Renaissance diametral gegenübersteht. Hofmannsthals d'Annunzio-Essay (1893) wurde vergleichend zu diesem Künstlerentwurf herangezogen. Die dritte Sitzung gab dem Schluß des »Tod des Tizian« und entstandenen Fragen Raum. Hofmannsthals Zugriff auf die Historie zeigte ein sehr präzises Vorgehen, das in seinen Feinheiten noch viele Fragen offenließ. Der Vergleich mit Böcklins heroischem Gemälde »Der Abenteurer« (1882) zeigte zum Abschluß, wie sehr sich Hofmannsthals Figuren vom Renaissancekult seiner Zeit abheben.

Der Arbeitskreis des italienischen Germanisten Luigi Reitani und des Autors Peter Waterhouse widmete sich den italienischen und englischen Übersetzungen des lyrischen Werks von Hugo von Hofmannsthal. Im Mittelpunkt des englischen Teils standen die 1964 entstandenen Übersetzungen Michael Hamburgers, die Peter Waterhouse als Wiederannäherungen an die durch die Geschichte kompromittierte deutsche Literatur beschrieb. Er wies darauf hin, daß sich die jüdischen Autoren und Emigranten nach 1945 für die österreichischen Autoren interessierten, da sie ihnen die Möglichkeit zu bieten schienen, an ein im Vergleich mit den reichsdeutschen Literaturtraditionen randständiges Schreiben anzuschließen. Ihre Aufmerksamkeit habe insbesondere dem »durchlässigeren und schwächeren Ich« österreichischer Texte gegolten, in der sich eine »tiefere Verbundenheit« mit der Welt ausdrücke. Auch

Übersetzungen seien solche »weiche Formen«, in welchen sich die Einsicht darstelle, daß das Wir und die Welt nichts Verschiedenes seien. In vergleichenden Lektüren der Texte Hofmannsthals und seines englischen Übersetzers wurde dieser wechselseitigen sprachlichen Durchlässigkeit Rechnung getragen und die Umgewichtungen und funktionalen Verschiebungen beobachtet, die die Übertragungen Hamburgers kennzeichneten. Der zweite Teil des Workshops beschäftigte sich mit den italienischen Übersetzern der Lyrik Hofmannsthals: mit Leone Traverso und Elena Croce. Hier lag der Akzent vor allem auf den literaturprogrammatischen Aspekten der lyrischen Übersetzungstätigkeit: Der Übersetzer und Altphilologe Leone Traverso, der als Übersetzer Mitglied des 1932 gegründeten Dichterkreises der »Ermetici« war, trug durch seine Übersetzungen deutscher und österreichischer Dichter, insbesondere Rainer Maria Rilkes, zur Profilierung eines Literaturprogramms bei, das eine mystische Sprachauffassung gegen die Vereinnahmung der Sprache durch die Propaganda des italienischen Faschismus setzte.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm der Tagung informierte über laufende Projekte der Hofmannsthal-Forschung. Wie auf der letzten Tagung zum ersten Mal, konnten auch diesmal Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ihre laufenden Dissertationsprojekte in kurzen Referaten dem Plenum vorstellen:

Antonia Eder (Genf) präsentierte ihre bereits fertiggestellte Arbeit zu »Hofmannsthals Pakt mit dem Mythos. Zerstörendes Zitieren von Bachofen, Freud, Nietzsche«; Björn Martin (Berlin) sprach über sein Thema »Die Äußerlichkeit der Oberflächen. Poetiken der Materialität in der Lyrik der Moderne«; Marion Mang (Wien) stellte ihre Arbeit mit dem Titel »Seitdem ich da bin, bin ich König. Ankunft und Ermächtigung in Hofmannsthals Turm-Dramen« vor; Konstanze Heininger (München) gab Einblicke in die »Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt« (Arbeitstitel), und Katharina J. Schneider (Wien) präsentierte das Thema »Wohnen in Wien. Problematische Räume bei Hugo von Hofmannsthal«.

Wie immer berichtete Heinz Rölleke (Wuppertal) über den Fortgang der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe, bei der die Edition sämtlicher poetischer Werke Hofmannsthals komplett vorliegt und zudem mit den inzwischen erschienenen Bänden 33 und 34 (»Reden und Aufsätze« 2

und 3) die Reihe der sogenannten Materialienbände begonnen hat. Sie bieten größtenteils bislang wenig oder gänzlich Unbekanntes und erschließen die Entstehungsgeschichten sowie die Genese dieser Texte und machen sie durch einen ungewöhnlich umfangreichen und akribischen Kommentar verständlich. Weiter sind zwei in jeder Hinsicht voluminöse Bände soeben in den Druck gegangen: Sie enthalten Hofmannsthals Aufzeichnungen seit seinem 13. Lebensjahr, die in einem guten Dutzend gebundener Hefte und auf unzähligen verstreuten Zetteln festgehalten sind. Sie wurden in einer Jahrzehnte währenden Arbeit transkribiert, den verschiedenen Werken und Briefen Hofmannsthals zu- und chronologisch angeordnet. Themen sind persönliche Erlebnisse, Keimzellen sowohl zu ausgeführten wie verworfenen Dichtungen, Reflexionen (z.B. über die Aufgabe des modernen Dichters), Reisedaten, Traumaufzeichnungen, Lese- und Titellisten, Exzerpte aus der gesamten Weltliteratur sowie aus geschichts- und literaturwissenschaftlichen Werken. Fertiggestellt ist darüber hinaus das kommentierte Personenregister mit über 3 500 Einträgen. Durch die notwendige Unterteilung zweier Bände (»Der Turm« und »Operndichtungen 3«) wurden aus den 38 ursprünglich geplanten Bänden 40 und nunmehr durch die Anfügung zweier neu ins Programm aufgenommener Editionen endgültig 42. Die beiden »neuen« Bände präsentieren Hofmannsthals Herausgeberschaft und Hofmannsthals Bibliothek. Der Editionsplan der Gesamtausgabe bietet nach neuestem Stand an die 800 Werke und Werkpläne, die Gedichte nicht mitgerechnet. Die Ausgabe wird schließlich mindestens 25 000 Druckseiten umfassen. Wenn der Bibliotheksband Anfang 2012 erschienen ist, sind seit 1976 in 36 Jahren genau 36 Bände herausgekommen. Der Jahresdurchschnitt ist leicht zu errechnen und gibt dem Urteil der DFG recht: Dies sei unter den von der Forschungsgemeinschaft geförderten Ausgaben die zügigste und effizienteste.

Claudia Bamberg (Frankfurt a.M.) präsentierte das Buchprojekt »Hofmannsthal. Orte – 25 Exkursionen« zu Hofmannsthals Biographie (hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann, Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Wien, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.). Das Projekt reagiert auf ein großes Desiderat der Hofmannsthal-Forschung: auf den merkwürdigen Befund, daß es bislang noch niemand unternommen hat, Hugo von

Hofmannsthals Biographie zu schreiben. Auch der geplante Band, an dem ca. 20 Autoren mitwirken, möchte Hofmannsthals Leben nicht auf »klassische« Weise chronologisch erzählen. Vielmehr ist er topographisch angelegt: Zugrundeliegt eine Auswahl von 25 Orten, die den Band und damit zugleich die Biographie Hofmannsthals strukturieren werden, um von hier aus bestimmte biographische Verdichtungen, Situationen und Umschlagspunkte, aber auch Werkzusammenhänge aufzuspüren und herauszuarbeiten. Im Fokus stehen Hofmannsthals Wohnorte (Salesianergasse, Rodaun, Stallburggasse), Stationen seiner Ausbildung (Akademisches Gymnasium, Universität, Göding) Treffpunkte seiner Jugend (Café Griensteidl, Villa Wertheimstein, Palais Todesco), Orte, an denen er bevorzugt arbeitete (Aussee, Venedig), wo er Freunde und Kollegen traf (Berlin, München, Dresden, Salzburg), und fremde Kulturregionen (Griechenland, Skandinavien, Sizilien, Marokko). Über all diese Lebensstationen ist erstaunlich wenig bekannt, obwohl zu ihnen zahlreiche Materialien vorliegen. Entstehen wird eine Landkarte mit Themen und Segmenten zu Hofmannsthals Leben und Werk, die an den jeweiligen Ort rückgebunden sind, so daß die Signatur eines jeden Ortes in seiner Bedeutung für Hofmannsthal deutlich hervortritt. Der Leitgedanke ist, daß jeder einzelne Ort nicht nur die Kulisse oder den farbigen Hintergrund für das jeweilige Geschehen bildet, sondern als eigenständiger Agent in Leben und Schaffen des Wiener Autors eingreift – »Stunde, Luft und Ort machen alles«, hat er selbst einmal an prominenter Stelle gesagt.

Das künstlerische Rahmenprogramm der Tagung bot zunächst ein Liederabend. Moderiert von Philipp Werner (Mainz), trugen Johannes Schendel (Berlin), Bariton, und Hilko Dumno (Frankfurt a.M.), Klavier, Vertonungen von Hofmannsthals Gedichten vor. Zur Aufführung kamen: Vier Lieder von Clemens von Franckenstein (1875–1942), »Trost der Getrennten« (op. 14, Nr. 1), »Die Liebste sprach« (op. 14, Nr. 2), »Ich weiß ein Wort« (op. 14, Nr. 3) sowie »Vorfrühling« (op. 12, Nr. 1); Wolfgang Fortners (1907–1987) »Terzinen« nach Texten von Hugo von Hofmannsthal und Frank Martins (1890–1974) »Sechs Monologe aus Jedermann«.

An einem zweiten Abend sprachen die Lyriker Thomas Rosenlöcher und Peter Waterhouse, moderiert von Luigi Reitani, über Hofmanns-

thals Lyrik, über eigene Präferenzen und Erfahrungen mit diesen Texten und über ihre eigene lyrische Produktion. Obgleich beide zunächst auf Distanz zu Hofmannsthals Schaffen blieben, vermittelten sie im Laufe des Abends anhand einzelner Gedichte den hellwachen wie sensiblen Umgang Hofmannsthals mit Sprache. Dabei entwickelte sich ein zugleich reflektiertes wie anregend-komisches Gespräch, das eine gelungene Kostprobe des je eigenen Sprachwitzes dieser beiden gegensätzlichen Gegenwartsautoren darbot.

Elsbeth Dangel-Pelloquin und Juliane Vogel

Hofmannsthal-Bibliographie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind hauptsächlich die Jahrgänge 1995–2012 bibliographisch erfaßt und inhaltlich erschlossen; die Jahrgänge ab 1977 sollen Schritt für Schritt folgen.

Zu erreichen ist die Datenbank über die *Website* der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*.

Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(November 2011 – Oktober 2012)

Dr. Eva Blome, Konstanz
Marlo Alexandra Burks, Toronto
Armin Hoenen, Frankfurt a.M.
Ursula Kalb, Friedberg
Alexander Mionskowski, Berlin
Nele Nikolaisen, Wien

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt a.M.
Tel. 069/13880-247
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de
<http://hofmannsthal.de>

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Kötterlesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a. M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
<i>SW VI Dramen 4</i>	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
<i>SW VII Dramen 5</i>	Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVI.2 Dramen 14.2</i>	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen 1</i>	
<i>SW XXIV</i>	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>Operndichtungen 2</i>	
<i>SW XXV.1</i>	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunft- heirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	
<i>SW XXV.2</i>	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne.
<i>Operndichtungen 3.2</i>	Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
<i>SW XXVI</i>	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen 4</i>	
<i>SW XXVII Ballette –</i>	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kra- biel. 2006.
<i>Pantomimen – Filmszenarien</i>	
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>SW XXX Roman</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXXI Erfundene</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>Gespräche und Briefe</i>	
<i>SW XXXIII</i>	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.
<i>Reden und Aufsätze 2</i>	

<i>SW XXXIV</i>	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
<i>Reden und Aufsätze 3</i>	
<i>SW XL Bibliothek</i>	Hg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann. 2011.

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GW E</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW RA III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953

<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a.M. 1968.
<i>BW Auernheimer</i>	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), Numbers 3 & 4, S. 209–307.
<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a.M. 1972.
<i>BW Bodenhausen</i>	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
<i>BW Borchardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a.M. 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a.M. 1957 (erw. Ausgabe).

- BW Burckhardt (1991)* Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991.
- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt a. M. 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühlh. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a. M. 1986.
- BW Dehmel* Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22 (1979), S. 1–130.
- BW Eysoldt* Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i. Br. 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/Düsseldorf 1953.
- BW Gomperz* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br. 2001.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.

- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 (1998) S. 7–115.
- BW Hauptmann* Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38 (1988), S. 5–141.
- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11. Stuttgart 1967. S. 170–224.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1 (1993), S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3 (1995), S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke. Freiburg i. Br. 1998 (= BW Heymel I und II).
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M. 1966.
- BW Kassner I* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11 (2003), S. 7–136.
- BW Kassner II* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal.

Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12 (2004), S. 7–190.

BW Kassner (2005)

Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2005 (= BW Kassner I und II).

BW Kessler

Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a.M. 1968.

BW Lichnowsky

Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5 (1997), S. 147–198.

BW Lieben

Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4 (1996), S. 31–66.

BW Meier-Graefe

Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4 (1996), S. 67–168.

BW Meier-Graefe (1998)

Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i.Br. 1998.

BW Mell

Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.

BW Michel

Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.

BW Nostitz

Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt a.M. 1965.

BW Oppenheimer I

Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7 (1999), S. 7–99.

BW Oppenheimer II

Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929.

- Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8 (2000), S. 7–155.
- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt a.M. 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
- BW Schmuylow-Claassen* Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin/Wien/Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
- BW Strauss (1970)* 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i.Br. 1978.
- BW Taube* Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.

- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1999.
- BW Wiegand* Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. JbDSG VII (1963), S. 44–190.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Brädisch. Zürich/München/Paris 1935.
- BW Wildgans (1971)* Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
- BW Zifferer* Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
- B Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a. M. 1995.
- TB Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1991.
- TB Christiane (²1991)* 2. überarb. Aufl. Frankfurt a. M. 1991.
- Brief-Chronik* Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
- Brief-Chronik I* Bd. 1: 1874–1911.
- Brief-Chronik II* Bd. 2: 1912–1929.
- Brief-Chronik III* Bd. 3: Register.
- Hirsch* Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.
- Hirsch (1998)* Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a. M. 1998.

<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
<i>Hjb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gottfried Wunberg. Freiburg i. Br. 1993ff.
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/ New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Friedmar Apel
Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und
Literaturwissenschaft
Universitätsstraße 25
D-33615 Bielefeld

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen
Université de Genève
Département de langue et de littérature
allemandes
Faculté des lettres / UNI-Bastions
Rue de Candolle 5
CH-1211 Genève 4

Prof. Dr. Dieter Burdorf
Universität Leipzig
Institut für Germanistik
Beethovenstraße 15
D-04107 Leipzig

Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin
Universität Basel
Deutsches Seminar
Nadelberg 4
CH-4051 Basel

Dr. Katrin Dennerlein
Universität Würzburg
Institut für Deutsche Philologie
Am Hubland
D-97074 Würzburg

Prof. Dr. Wolfram Groddeck
Universität Zürich
Deutsches Seminar
Schönberggasse 9
CH-8001 Zürich

Dr. Anna Guillemin
University of Illinois at Chicago
Department of Germanic Studies
601 South Morgan Street (MC 315)
1722 University Hall
USA-Chicago, IL 60607

Dr. Louise Hecht
Univerzita Palackého v Olomouci
Centrum Judaistických Studií
Kurta a Ursuly Schubertových
Křížkovského 10
CZ-77180 Olomouc

Prof. Dr. Gerhard Neumann
Lietzenseeufer 3
D-14057 Berlin

Prof. Dr. Christoph Perels
Gottfried-Keller-Straße 30
D-60431 Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Ursula Renner[-Henke]
Universität Duisburg-Essen
Fachbereich Geisteswissenschaften/
Germanistik
Universitätsstraße 12
D-45117 Essen

Prof. Dr. Heinz Rölleke
Goetheweg 8
D-41469 Neuss-Hoisten

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Ralf Simon
Universität Basel
Deutsches Seminar
Nadelberg 4
CH-4051 Basel

Prof. Dr. Juliane Vogel
Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft
Fach 164
D-78457 Konstanz

Prof. Dr. David E. Wellbery
University of Chicago
Division of the Humanities
1115 East 58th Street
USA-Chicago IL 60637

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Hartmeyerstraße 42
D-72076 Tübingen

Prof. Dr. Sandro Zanetti
Universität Zürich
Seminar für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft
Plattenstraße 43
CH – 8032 Zürich

Register

- Abraham Ibn Ezra 250
Adorno, Theodor W. 142, 172, 255, 269
Albert, Henri 191–195
Albrecht, Michael von 259
Alewyn, Richard 128, 320
Altenberg, Peter 301
Altshuler, Moses Henoch 247
Amann, Klaus 285
Ambros, Gerda 278
Ammann, Ludwig 111
Anna O. (s. Pappenheim, Bertha)
Apel, Friedmar 13, 45, 161–172, 318
Apollinaire, Guillaume 183
Aptroot, Marion 249
Arburg, Hans-Georg von 167, 171
Arendt, Hannah 208
Aretino, Pietro 321
Aristoteles 88, 96, 315
Asad, Talal 204
Aschheim, Steven E. 212
Ashcroft, Bill 202
Assaf, David 249
- Baader, Benjamin M. 204
Bachmann, Ingeborg 272
Bachofen, Johann Jakob 322
Bachtin, Michail 142
Bacon, Gershon C. 245
Badt-Strauß, Bertha 207, 238
Bäumer, Gertrud 211
Bahr, Hermann 317
Bahya ben Asher 250
Balke, Diethelm 111
Ballin, Elia 235–237
Ballin, Mirjam 235
Balzac, Honoré de 157
Bamberg, Claudia 323
- Banville, Théodore de 184
Bartal, Israel 249
Barthes, Roland 56, 276
Bartram, Graham 279
Barz, Christiane 69
Baudelaire, Charles 152–156, 158f., 166, 180, 187f., 191, 193, 195f., 318, 320
Baumann, Gerhart 39
Baumbach, Rudolf 138
Baumgarten, Alexander Gottlieb 194
Baumgarten, Jean 247, 249
Beer, Peter 232
Beese, Henriette 129, 145
Beethoven, Ludwig van 90
Behrouzi-Rühl, Jasmin S. 112
Benedict, Minnie 106
Benjamin, Walter 56, 142, 168, 178–180, 301f.
Bergengruen, Maximilian 142
Berger, Alfred von 145
Berlovitz, Yaffah 228
Bernhard, Thomas 76
Beutler, Christian 179
Biale, Rachel 204
Biese, Alfred 56
Binswanger, Robert 218
Birus, Hendrik 114
Bizet, Georges 274
Bleis, Franz 285
Blitz, Yekutiël 249
Blome, Eva 327
Bloom, Harold 51f., 59, 61–64, 72, 75, 315
Bloy, Léon 187
Bobzin, Hartmut 116f.
Bock, Gisela 222
Bodenstedt, Friedrich 123

- Böcklin, Arnold 65, 145f., 156, 321
 Boehringer, Robert 173, 178, 185, 190, 196
 Böschenstein, Bernhard 82, 155, 173, 319
 Bogdal, Klaus-Michael 111
 Bohnenkamp, Anne 120
 Bollacher, Martin 55
 Bollack, Jean 129
 Borchardt, Rudolf 137f., 297, 301f.
 Borch-Jacobsen, Mikkel 199f.
 Borchmeyer, Dieter 255
 Borel, Jacques 197
 Bornecque, Henri 259
 Bourde, Paul 197
 Bourdieu, Pierre 277
 Boyarin, Daniel 217
 Brandstetter, Gabriele 157
 Braun, Wilhelm 278
 Braungart, Wolfgang 45, 60, 82
 Brecht, Bertolt 139, 158
 Brecht, Erika 137f.
 Brecht, Walther 137f., 146, 297
 Brenner, Michael 232, 234, 245
 Brentano, Clemens 38, 47, 71, 154
 Breuer, Josef 199–201, 216–218
 Breuer, Stefan 73
 Brokoff, Jürgen 117
 Brueckel, Ina 69
 Buber, Martin 207, 234, 244
 Büchner, Georg 298
 Büchner, Karl 259
 Bühler, Karl 11
 Bürgel, Johann Christoph 111–113, 117
 Burckhardt, Carl Jacob 297, 301f., 321
 Burdorf, Dieter 109–140, 317
 Burger, Heinz Otto 79
 Burke, Edward 223
 Burks, Marlo Alexandra 327
 Burns, Robert 164f., 168, 171
 Butler, Marilyn 235
 Byron, George Gordon (s. Lord Byron)
 Cantacuzène, Elsa 106
 Casanova, Giacomo 265
 Casanova, José 200, 204
 Castoriadis, Cornelius 34
 Chaim Hameln (auch Chajim Hameln) 229, 235
 Champion, Pierre 261
 Charrière-Jacquín, Marianne 278, 291
 Chavannes, Puvis de 183, 187
 Christen, Matthias 265
 Cohen, Hermann 142
 Cohen, Richard I. (Yerachmiel) 240
 Cohn-Dorn, Hanna 251
 Colli, Giorgio 55, 89, 110, 166
 Conrad, Joseph 301, 310
 Coppée, François 180
 Corbineau-Hoffmann, Angelika 154
 Corino, Karl 285
 Coulson, Seana 279
 Cramer, Clem 241
 Croce, Elena 322
 Dämmig, Lara 208
 Dalziel, Edward 131
 Dalziel, George 131
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 50, 325
 Dante Alighieri 90, 301
 Dantec, Yves-Gérard 197
 Daumer, Georg Friedrich 120, 317
 Dauthendey, Max 176f., 179
 David, Claude 173
 Davis, Natalie Zemon 231f.
 Debussy, Claude 274
 Degenfeld, Ottonie von 303
 Dehmel, Richard 179, 191–194
 Delaroche, Achille 178, 184
 Denis, Maurice 188
 Dennerlein, Katrin 277–295
 Derrida, Jacques 62
 Descartes, René 270
 Deschamps, Léon 181–184, 186–189
 Döblin, Alfred 277

- Donat, Sebastian 120
Doré, Gustave 156f.
Douglas, Alfred 110
Dschalal ad-Din Muhammad Rumi 112f., 116, 120, 132f.
Dubus, Édouard 177
Dülmen, Richard von 265
Dumas, Georges 177
Dumno, Hilko 324
Dumur, Louis 192f.
Durkheim, Emile 163, 318
Duthie, Enid Lowry 173, 178, 186
- Eckermann, Johann Peter 118, 301
Eder, Antonia 322
Edinger, Dora 214, 216, 218, 229, 241, 246
Eichendorff, Joseph von 38, 47, 138, 154
Elbaum, Jacob 249
Elbogen, Ismar 244
Eliasberg, Alexander 250
Enzensberger, Hans Magnus (Ps. Thalmayr, Andreas) 139
Etkes, Emanuel 249
- Fanta, Walter 285
Fauconnier, Gilles 279
Fauser, Markus 76
Fechner, Jörg-Ulrich 174, 181, 188, 191–196
Feilchenfeld, Alfred 232, 234–241
Fichte, Johann Gottlieb 130
Fließ, Wilhelm 91
Fontainas, André 178
Fortner, Wolfgang 324
Foucault, Michel 270
France, Anatole 180f.
Franckenstein, Clemens von 324
Freier, Recha 216
Freud, Anna 202
Freud, Sigmund 62, 71f., 91, 199–203, 217, 259, 270, 273, 278, 322
- Frevert, Ute 265
Friedrich, Hugo 34
Frisé, Adolf 277, 287
Fuchs, Georg 191
Fuchs, Gotthard 82
Fürbringer, Christoph 265
Fürth, Henriette 206
Fues, Wolfram Malte 155
- Gauguin, Paul 183f.
Gedo, John E. 200
Geibel, Emanuel 122
Geier, Andrea 9
George, Stefan 38, 49, 56, 59–61, 63f., 66–69, 73, 75–77, 80, 134, 138, 143, 145, 147, 154f., 173–197, 297, 309, 314–318, 320f.
Gerber, Gustav 55
Ghil, René 174, 192
Gibbels, Elisabeth 222, 224, 227
Gibbs, Raymond W. Jr. 279
Gide, André 183–185, 195
Gilman, Sander 203, 217
Gineste, Raoul 183
Giorgione 301
Gisbertz, Anna-Katharina 320
Gleckner, Robert F. 228
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 194
Glikl bas Juda Leib (s. Glückel von Hameln)
Glückel von Hameln (auch Glikl bas Juda Leib) 198, 228–241
Godwin, William 221, 224
Goethe, Johann Wolfgang von 13f., 29f., 33, 44, 46f., 49, 51, 59–61, 63f., 66, 68, 75–77, 80, 83, 89f., 94f., 106, 111, 114–116, 118, 120, 136f., 139, 144, 163, 169f., 301, 314–319
Goldmann, Nahum 248
Goldring, Pesach 244
Goldschmidt, Salomon 250, 252
Golther, Wolfgang 104

- Goltz, Alexander Demetrius 106
 Golz, Jochen 115
 Goudeau, Émile 182
 Gouges, Olympe de 222f.
 Gounod, Charles 274
 Gozzi, Carlo 131
 Grabbe, Christian Dietrich 76
 Gracie, James 171
 Grady, Joseph E. 279
 Graevenitz, Gerhart von 265
 Grasset, Eugène 188f.
 Grassi, Ernesto 258
 Greenblatt, Stephen 151
 Gregor-Dellin, Martin 105
 Greif, Stefan 118
 Greve, Felix Paul 135
 Grillparzer, Franz 131
 Grimm, Jacob 237
 Grimm, Wilhelm 237
 Groddeck, Wolfram 79–101, 314
 Grözingen, Elvira 231
 Grosser, Manfred 115
 Grünbein, Durs 43, 83
 Grüters, Hans 118
 Günther, Gunhild 187
 Guillemin, Anna 297–311
 Gundolf, Friedrich 138f.
- Habicht, Christian Maximilian 131
 Hafis (auch Muhammad Schams ad-din
 Hafis, Schems-eddin Muhammed
 Hafis, Haphyz) 95, 113–117, 120f.,
 123, 317
 Hahn, Marcus 76
 Hall, Murray G. 277
 Haller, Albrecht von 194
 Hamburger, Michael 321f.
 Hammer-Purgstall, Joseph von 114–
 116, 120, 317
 Handke, Peter 298, 303
 Hans Sachs 28
 Hart, Julius 122
- Hauptmann, Gerhart 179
 Haussmann, Georges Eugène 179
 Hecht, Dieter 205f.
 Hecht, Louise 199–254
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 81,
 166
 Heine, Heinrich 38, 138, 154
 Heininger, Konstanze 322
 Heinse, Wilhelm 301
 Heinz, Tobias 171
 Heitmann, Annegret 157
 Heller, Bernhard 251
 Helmstetter, Rudolf 57
 Hemecker, Wilhelm 323
 Herbart, Johann Friedrich 194
 Herder, Johann Gottfried 54f., 113,
 128
 Herder, Wilhelm Gottfried von 113
 Hérédia, José Maria de 139, 180, 184
 Hering, Sabine 208
 Hermannsthal, Franz Hermann
 von 122–124, 317
 Hérold, André-Ferdinand 193
 Heubach, Helga 212, 214, 219
 Heuberger, Rachel 211
 Heumann, Konrad 9, 323
 Heymel, Alfred Walter 95, 103
 Heyse, Paul 123, 131
 Hiebler, Heinz 170
 Hildebrand, Olaf 43, 83f., 89–92
 Hilfrich, Carola 253
 Hirsch, Rudolf 138
 Hirschberg, Leopold 120
 Hirschmüller, Albrecht 200, 218
 Hirzel, Hans Kaspar 194
 Hölderlin, Friedrich 38, 47, 139, 154,
 173, 234
 Hoenen, Armin 327
 Hörisch, Jochen 165
 Hoffmann, E.T.A. 157
 Hofmannsthal, Anna Maria Josefa
 von 298

- Hofmannsthal, Christiane von 297f.
Hofmannsthal, Franz von 298
Hofmannsthal, Gertrud von 298
Hofmannsthal, Hugo August Peter von 164, 298
Hofmannsthal, Raimund von 298
Hogrebe, Wolfram 56
Homburger, Paul 216
Homer 87f., 135f., 162, 315
Hoppe, Manfred 43
Huber, Martin 295
Hühn, Peter 38
Humboldt, Wilhelm von 55
- Ibn Jemin (eigentl. Mahmud Ben Jemin-ed-dîn Ferjumendi) 123
Immermann, Karl Leberecht 76
Ingendaay, Paul 298
Irlenbusch, Christina 156
- Jacob ben Asher 250
Jacob ben Isaac Ashkenazi 248
Jacobs, Angelika 316
James, Henry 301
Janz, Marlies 71
Jean-Aubry, Georges 187
Jemin-ed-dîn Thoghraji 123
Johnson, Claudia L. 221, 223
Jolowicz, Heymann 122
Jones, Ernest 199f., 216f.
- Kahn, Gustave 177
Kainz, Josef 30–32
Kalb, Ursula 327
Kaluga, Katja 106, 179
Kamann, Matthias 76
Kammel, Lothar 273f.
Kanne, Johann Arnold 117
Kaplan, Cora 221
Kaplan, Marion 204–206, 210, 214, 216
Kappacher, Walter 297–311
- Karlauf, Thomas 63, 173f., 186
Karminski, Hannah 207, 215
Kassner, Rudolf 297
Kauffmann, Kai 45
Kaufmann, David 232–238
Keilson, Marita 186
Keller, Gottfried 76
Kemp, Friedhelm 152
Kessler, Harry Graf 137, 184, 303
Kingsley, James 165
Klapheck, Elisa 208
Klein, Carl August 188, 191f., 197
Kleist, Ewald von 194
Kleist, Heinrich von 265, 277
Klopstock, Friedrich Gottlieb 43, 45, 83, 139, 194, 234
Knaupp, Michael 47
Knebel, Karl Ludwig von 118–120
Koch, Hans-Albrecht 297f.
Koch, Manfred 82
Koch, Max 117
König, Christoph 82f., 138
Kohlschmidt, Werner 43
Konje, Todd 111
Konz, Britta 208, 211
Korff, Hermann August 115
Kormis, Fred/Fritz 251
Koschorke, Albrecht 200
Krämer, Helene 214
Kramer, Catherine 191, 193
Krantz, Eugénie 184
Krause, Tilman 303
Kristeva, Julia 68
Kurz, Selma 106
- La Tailhède, Raymond de 177, 182
Laaths, Erwin 47
Lachmann, Hedwig 110
Laclos, Choderlos de 301
Lässig, Simone 204
Laforgue, Jules 187
Landau, Alfred 233, 236f.

- Landmann, Edith 176
 Landmann, Georg Peter 187f., 190f., 196
 Landor, Walter Savage 301
 Lange, Wolfgang 181
 Lausberg, Heinrich 88, 91
 Le Rider, Jacques 200
 Leffmann Behrens (auch Lipmann Cohen) 235
 Lehnen, Ludwig 174
 Lemerre, Alphonse 197
 Lenau, Nikolaus 138, 301
 Lenz, Gustav 176, 178, 180
 Lenz, Hermann 298, 303
 Lepsius, Sabine 178
 Leuthold, Heinrich 123, 128
 Liliencron, Detlev von 178
 Lingg, Hermann 123
 Link, Jürgen 117
 Lipmann, Cohen (s. Leffmann Behrens)
 Lippert, Friedrich Karl 131
 Lisle, Leconte de 180, 187
 Löhneysen, Wolfgang von 79
 Loentz, Elisabeth 207, 210, 213, 216f., 228f., 244f.
 Lord Byron 131
 Lorenz, Dagmar 134
 Lorini, Victoria 156
 Lovenberg, Felicitas von 303
 Ludwig II., König von Bayern 105
 Ludwig XII., König von Frankreich 261
 Luhmann, Niklas 269
 Lukács, Georg 142
 Lukrez 259
 Luther, Martin 20

 Mach, Ernst 291
 Mack, Dietrich 105
 Martin, Björn 322
 Maeterlinck, Maurice 185, 187, 282
 Magon, Leopold 115
 Maierhof, Gudrun 215f.
 Maimonides, Moses 205
 Mallarmé, Stéphane 34, 173–176, 183–189, 191–196, 316f.
 Mang, Marion 322
 Mann, Golo 116
 Mann, Heinrich 179
 Mann, Thomas 255–276
 Marinoni, Bianca Cetti 277, 294
 Marmorstein, Arthur 250
 Marquardt, Odo 265
 Marsollier des Vivetières, Benoît-Joseph 131
 Martin, Frank 324
 Martínez, Matías 120
 Martus, Steffen 111
 Marty, Éric 276
 Masson, Jeffrey Moussaieff 91
 Matala de Mazza, Ethel 158
 Maulana Dschelaladdin Rumi 112, 116
 Mauser, Wolfram 69, 155
 Mayer, Mathias 128, 297
 Mayer, Verena 269
 Maynard, Francis 183
 Mazel, Henri 181–183, 189–191
 Meier, Ernst Heinrich 120–122, 317
 Meier, Heinrich 258
 Mendelsohn, Ezra 249
 Mendelssohn, Moses 253
 Mercier, Louis-Sébastien 154
 Merrill, Emma 189
 Merrill, George 189
 Merrill, Stuart 175, 184f., 187, 189–192
 Meunier, Dauphin 177
 Meyer, Conrad Ferdinand 47
 Meyer, Imke 39
 Meyer, Michael A. 201
 Meyer, Stefan 240
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 76
 Michel, Christoph 118

- Michelangelo Buonarroti 32
 Mionskowski, Alexander 327
 Mirbeau, Octave 184
 Mirza-Schaffy (eigentl. Mirzə Şəfi Vazeh) 123
 Mistry, Freny 80
 Mitscherlich, Alexander 72
 Mockel, Albert 175, 178, 185, 195f.
 Mörike, Eduard 38, 154
 Molière 301
 Mondor, Henri 187, 195
 Monecke, Wolfgang 158
 Montinari, Mazzino 55, 89, 110, 166
 Moréas, Jean 177, 181–184, 187, 190, 192, 197
 Morice, Charles 184
 Moses Hameln 230
 Mozart, Wolfgang Amadeus 300
 Mucha, Alfons 188f.
 Müller, Jan-Dirk 280
 Müller, Joachim 115
 Müller, Ralph 295
 Müller-Cohen, Anitta 205
 Müller-Funk, Wolfgang 200
 Musil, Robert 270, 277–295

 Nachmanides (eigentl. Moses ben Nachman) 250
 Nadler, Josef 45
 Naganowski, Egon 292
 Naßauer-Niedermayer, Paula 207
 Nathan Hameln 235f.
 Nectoux, Jean-Michel 186, 188
 Nerval, Gérard de 154
 Nesselmann, Georg Heinrich Ferdinand 120f., 317
 Neumann, Gerhard 50, 255–276
 Newton, Isaac 226f.
 Nietzsche, Friedrich 43, 46, 51, 55, 76, 80–82, 89, 91, 94f., 110, 128, 159, 166f., 194, 274, 294, 319, 322
 Nijinsky, Vaslav 274
 Nikolaisen, Nele 327
 Nilges, Yvonne 256
 Nobel, Nehemiah 211, 246
 Noever, Peter 241
 Norton, Robert E. 173f.
 Novalis (eigentl. Friedrich von Hardenberg) 301

 Och, Gunnar 116f.
 Ockenden, Raymond C. 186
 Oels, David 138
 Olearius, Adam 113
 Ollendorff, Paula 207
 Oppenheimer, Frumet 236
 Oppenheimer, Samuel 236
 Orléans, Charles de 261f.
 Otto, Rudolf 17
 Otto, Walter F. 258
 Ouroussoff, Alexandre 188
 Ovid 257, 259

 P. Berthold (s. Pappenheim, Bertha)
 Pannwitz, Rudolf 297, 301f.
 Pappenheim, Bertha (Ps. Anna O., P. Berthold) 198–254
 Pappenheim, Sigmund 217f.
 Pappenheim, Wilhelm 240
 Paracelsus (eigentl. Theophrast von Hohenheim) 33, 44, 79, 95
 Pater, Walter 301
 Payne, Philip 279
 Paysac, Henri de 184
 Perels, Christoph 173–197
 Perles, Felix 251, 254
 Pestalozzi, Karl 79, 83
 Petzet, Erich 117
 Pfau, Thomas 228
 Piaget, Jean 62
 Picq, Gilles 197
 Pilichowski, Leopold 198, 240f.
 Pindar 139
 Plamböck, Gert 258

- Platen, August von 76, 110, 115–120, 122f., 125, 128, 134, 138–140, 317
- Platon 93, 145, 258, 260, 273, 301
- Plessys, Maurice du 177
- Poe, Edgar Allan 320
- Pöhlmann, Robert von 301
- Polaschegg, Andrea 111, 113, 117
- Polheim, Edda 50f.
- Pott, Sandra 139
- Prang, Helmut 116
- Prestel, Claudia 246
- Quillard, Pierre 192
- Raabe, Wilhelm 76
- Rabinowitsch, Sara 212
- Rachilde (s. Vallette-Eymery, Marguerite)
- Radinger, Till 115
- Ramler, Karl Wilhelm 119
- Rang, Florens Christian 302
- Rapoport-Albert, Ada 249
- Raynaud, Ernest 177, 184
- Redon, Odilon 184
- Régnier, Henri de 184f., 190, 192, 195f.
- Reichmann-Jungmann, Eva 207
- Reich-Ranicki, Marcel 48
- Reiner, Elchanan 247
- Reinhardt, Max 322
- Reitani, Luigi 321, 324
- Renard, Jules 191
- Renner, Ursula 65, 146, 157
- Retté, Adolphe 177, 191
- Richarz, Monika 231
- Richter, Else 221
- Richter, Helene 221f., 224
- Richter, Karl 46
- Ricœur, Paul 37
- Riederer, Günter 184
- Riegl, Alois 167
- Rille, Rainer Maria 38, 154, 158, 173, 178f., 322
- Rimbaud, Arthur 189, 197
- Rippl, Daniela 269
- Rodin, Auguste 187
- Roebeling, Irmgard 69
- Rölleke, Heinz 103–108, 322
- Roggenkamp, Viola 231, 240
- Rogowski, Christian 279, 282, 286, 291f., 294
- Rohde, Erwin 133
- Rolicz-Lieder, Wacław 175, 185
- Rops, Félicien 184
- Rosenlöcher, Thomas 324
- Rosenzweig, Franz 234, 244, 246
- Rosenzweig-Schwannau, Vincenz von 120f., 317
- Rousseau, Jean-Jacques 224
- Rückert, Friedrich 115–118, 120, 122, 138, 317
- Ruhlig, Andrea 118
- Saadi (eigentl. Muscharraf ad-Din Abdullah) 113
- Sachsenhofer, Dagmar 241
- Said, Edward W. 111
- Saint-Paul, Albert 177f., 180, 183–186, 189–191, 193, 195f.
- Salomon, Alice 206
- Salzmann, Christian Gotthilf 221
- Sandhop, Jürgen 43, 81f., 89
- Sasse, Sylvia 142
- Schachtsiek-Freitag, Norbert 298
- Schaeder, Grete 79
- Schapp, Wilhelm 37
- Schendel, Johannes 324
- Schenirer, Sarah 245
- Schiedermaier, Joachim 157
- Schimmel, Annemarie 112, 116
- Schings, Hans-Jürgen 57, 303
- Schlechta-Wssehrd, Ottokar Maria 123

- Schlegel, August Wilhelm 113f.
 Schlegel, Friedrich 113f., 158, 234
 Schleiermacher, Friedrich 258
 Schmid, Martin E. 297
 Schneider, Jost 43, 125
 Schneider, Katharina J. 322
 Schneider, Sabine 58, 65, 147, 159
 Schneider, Friedrich Hermann
 Ernst 120
 Schnitzler, Arthur 106, 167, 179, 265,
 297
 Schnitzler, Günter 273
 Schockenhoff, Andreas 194
 Schöner, Jörg 38
 Schönewald, Ottilie 206f., 214f.
 Scholem, Gershom 142
 Schopenhauer, Arthur 51, 79–82, 89,
 91, 95
 Schorch, Grit 253
 Schubert, Franz 274
 Schwarz, Hans-Günther 111, 131, 134
 Schweikle, Günther 112
 Schweikle, Irmgard 112
 Schweitzer, David 250
 Schwenck, Konrad 119
 Schweppenhäuser, Hermann 142
 Seekamp, Hans-Jürgen 186
 Sengle, Friedrich 110, 117
 Seurat, Georges 184
 Shakespeare, William 44, 151, 256
 Shapira, Elana 254
 Sieber-Rilke, Ruth 179
 Signac, Paul 184
 Simmel, Georg 163f.
 Simon, Ralf 37–77, 154, 315
 Šklovskij, Viktor 142
 Smith, Adam 169
 Sohnle, Paul Werner 173, 183, 193,
 197
 Sokrates 93, 258
 Sophie von Sachsen 90
 Souday, Paul 177
 Spaude, Edelgard 273
 Spengler, Oswald 301
 Sprengel, Peter 45
 Stahl, Artur 190
 Stampfer, Shaul 238
 Steen, Gerard J. 279
 Steffen, Hans 43, 80f.
 Stein, Malte 38
 Steiner, Uwe C. 158
 Stendhal (eigentl. Marie-Henri
 Beyle) 301
 Stern, Martin 43, 79–81, 86, 155
 Stevenson, Robert Louis 301
 Stifter, Adalbert 76
 Strauss, Richard 106f., 110, 297
 Streim, Gregor 150
 Strobel, Jochen 9
 Strobel, Otto 105
 Strutz, Johann 278, 292
 Strutz, Josef 278, 292
 Sulger-Gebing, Emil 128
 Susman, Margarete 207f., 251f.
 Swinburne, Algernon Charles 166,
 187
 Szold, Henrietta 216
 Szondi, Peter 129, 145
 Tailhade, Laurent 182
 Taine, Hippolyte 181
 Talleyrand-Périgord Charles
 Maurice 223
 Tarot, Rolf 129
 Taylor, Barbara 220
 Thalmayr, Andreas (s. Enzensberger,
 Hans Magnus)
 Thomas, Kerstin 167
 Thomasberger, Andreas 125
 Thomé, Horst 119
 Thomsen, Jan 50
 Thon, Helene Hanna 228f.
 Thulin, Mirjam 232
 Tieck, Ludwig 301

- Tiedemann, Rolf 142
 Tihanov, Galin 279
 Timm, Erika 249
 Tizian 148, 150, 156f.
 Todd, Janet 225
 Toulouse-Lautrec, Henri de 188
 Traverso, Leone 322
 Tschersig, Hubert 110–113, 115–117,
 120, 123, 128
 Turner, Mark 279
 Turniansky, Chava 231, 233–237, 249
 Tylor, Edward B. 55
- Ünlü, Hulya 111
 Unseld, Friedrich 178
- Vaillant-Carmanne, Henri 196
 Valéry, Paul 185, 301
 Vallette, Alfred 191f.
 Vallette-Eymery, Marguerite (Ps.
 Rachilde) 192
 Vanier, Jeanne 197
 Vanier, Léon 181, 196f.
 Vanwelkenhuysen, Gustav 195
 Vasari, Giorgio 156
 Velázquez (d.i. Diego Velázquez) 146
 Verdi, Giuseppe 11, 16, 274
 Verhaeren, Émile 185, 187
 Verlaine, Paul 174–176, 178, 181–185,
 187–193, 197, 317, 320
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste
 de 176, 185
 Villon, François 261
 Vogel, Juliane 145f., 156, 325
 Vogl, Joseph 165, 169
 Volke, Werner 128
 Vollmöller, Gustav 179
 Voss, Egon 255, 267
 Voß, Johann Heinrich 88
- Wacik, Franz 305
 Wagner, Cosima 105
- Wagner, Richard 103–108, 174, 194,
 255–276
 Waldenfels, Bernhard 56
 Walser, Martin 298, 303
 Walser, Robert 301, 310
 Walter, Sebastian 295
 Walzel, Oskar F. 114
 Warburg, Max 207
 Waterhouse, Peter 321, 324
 Weber, Eugene 109, 125
 Weber, Gottfried 79
 Weichselbaum, Hans 271
 Weidner, Stefan 114
 Weimar, Klaus 111
 Weinzierl, Ulrich 39, 48, 297f.
 Weissberg, Liliane 202
 Weissenborn, Georg Friedrich
 Christian 221–223, 226f.
 Weissler, Chava 247
 Weissman, Deborah 245
 Wellbery, David E. 9–35, 314
 Werfel, Franz 301
 Werner, Ella 207
 Werner, Philipp 324
 Werner, Sidonie 210
 Wiethölter, Waltraud 71f.
 Wilde, Oscar 110, 132
 Wingler, Hedwig 298
 Witzenhausen, Joseph 249
 Wohlleben, Joachim 113
 Wolf, Norbert Christian 277, 282
 Wolff, Larry 212
 Wolfson, Susan J. 227f.
 Wollstonecraft, Mary 219–229, 233,
 240
 Wronsky, Siddy 206
- Yerushalmi, Yosef Hayim 201
 Yisrael, Agudat 245
- Zanetti, Sandro 141–160, 318
 Zifferer, Paul 301

Zinberg, Israel 248
Zinn, Ernst 179
Zola, Émile 184

Zons, Raimar 281
Zymner, Rüdiger 280

