

Dieter Burdorf

Formentauschend Hofmannsthals Ghaselen im gattungsgeschichtlichen Kontext

Ob man auch Vers an Verse flieht,
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 *Kaside*). 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. [maschinenenschriftlich] Bonn 1952; Hulya 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 der selbe 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 Ghasels: aa xa xa xa ...

Ein Ghasel 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 Ghasel 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 Ghasels 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 »Stichwortgasel« (Tschersig, Das Gasel [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 Ghasel-Form nur annähern, ohne sie zu erfüllen, nennt er »Gaseloide« (ebd., S. 163).

¹⁰ Vgl. Jasmín S. Behrouzi-Rühl, [Art.] Ghasel. 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 »*Hafyz*, 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 *Hafyz* Gesängen haben wir fast gnug; *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 Erwiederung einige *Gazel* 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 Blüthenlese 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 schllichte 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 Mewlana Dschelaleddin Rumi.²³ Im Jahr 1822 schreibt Rückert weitere, nunmehr von Rumi abgelöste Versuche in dieser Form.²⁴ Selbstbewußt leitet Rückert den Wiederabdruck der Ghasselen 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 »Östliche Rosen. Drei Lesen«, die mit einem nicht an orientalischen Formen orientierten Huldigungsgedicht »Zu Goethe's west-östlichem Diwan« einsetzt, variiert Rückert die Ghasselen 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 liebenswertesten 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., Östliche 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 Hafiss«. 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 Platens und Friedrich Rückerts: Orientalisierende Lyrik und hermeneutische Poetik. In: Lyrik im 19. Jahrhunder (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 ötere 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 der selben 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.

Obgleich die *Gaselen des Grafen Platen* nicht für den Gesang bestimmt sind, so erwähnen 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 »Polemisches Promemoria an die Feinde der Ghaselen«:

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 Ghaselen »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 Ghaselen« 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. Schneidler. 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, ebensowenig 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 Partieen«, 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 wirklichen 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 muhammadischen 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. VII.)

⁴³ Ebd., S. VII.

⁴⁴ Ebd., S. VIIIf.

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. Enthalten die vorzüglichsten Dichtungen der Afghanen, Araber, Armenier, Chinesen, Hebräer (Althebräer, Agadisten, Neuhebräer), Java-nesen, 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 blos 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 Gefühlsreichum 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 Rubái zum Teil frei, zum Teil aber auch formgerecht wiedergegeben werden: Der Sänger von Schiras. Hafisesche 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 Ghasel »Dem Andenken Platen's. Zur Feier der Enthüllung seines Standbildes« (S. 104–106). Letzteres zeigt, wie das Ghasel 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 »Gülnare«, 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 Vorfälligkeit 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 Abbreviatur 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 Rubái 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 derträumerischen 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'n, liegt, was mancher sinnend suchet:
Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtenden Krystals verborgen..
Lockt die Töne, sucht die Wahrheit, werft den Stein mit Riesenkräften!: ⁵⁹
Unsern Blicken ist Vollkomm'nes seit dem Tag des Sündenfalls verborgen.

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 Sclaven,
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 Sclaven, 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 Verspaars 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« durchwandelten, 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 Kreativität 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 Übersvers 11 zur Sprache. Auch in diesem Gedicht ist – wie in »Ob man auch Vers an Verse flieht ...« – der Einfluß von Nietzsches »Zarathustra« mit seinen »Verwandlungen« und rätselhaften menschlichen und tierischen Wesen deutlich spürbar.⁶¹

Die außer dem eingangs angeführten Sechszeiler 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 Zaubewelt – fließen in 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-Bebbing, 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 Eigenthum
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 Transzendentierens. Stets bleibt in diesen Zusammenfügungen von Kunst und Welt die Einheit des Ghaselen-Doppelverses erhalten; das Gedicht enthält keine Enjambements über die Grenze der *baits* 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 Henritte 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 Eigenthum«, 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 Ghasel »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 funkeln 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:
Laf' 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 Gedichtpaars 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 Gulnare 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 Giohare von Samandal« findet sich in einem von Hofmannsthals frühen Lieblingsbüchern: 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 Ghasel »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 angeredet wird; vorstellbar ist aber auch eine Selbstanrede des Sprechers. Eine Welt des großbürgerlichen Interieurs wird als geschlossener Raum um das angeredete 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 Ghasels, 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 Ghaselen-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 Ghaselen-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 »Gülnare« 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 Derwischtänze 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 Dschelaleddin 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 »Gülhare«.

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 Ghasesels nun tendenziell als ein Ableiern des Immergeleichen 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 Weltempoche. [...] 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 verworrender 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 schwermüätig, 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

▼

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, weitauß 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 maschinschriftlichen Skript nach dem dritten und siebten Vers durch Leerzeilen geteilt und durch identische Reime verbunden. Doch bereits die Reimstruktur (aaba cad aea) 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 eindrucksvoller 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 Ghasesels.