

Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache

I. Zum Status von Tieren als poetischen Zeichen

Eine Notiz Hofmannsthals aus dem Jahr 1918 lautet:

Takt – den wunderbarsten Takt hat die Natur in ihrer unaufhörlichen Chiffersprache, den Tieren. Die wundervolle Uebereinstimmung bei einem Reh zwischen der Intellektualität, der horchenden neugierigen Weise, der bestimmten Geschlechtlichkeit, der Aufmerksamkeit auf alles – der Abstand vom Reh zum hinbrütenden Raubtier – die Singvögel, die unaufhörliche Sprache, dies sich Hergeben in der kleinen Geschäftigkeit, die Unsichtbarkeit des Geschlechtes.¹

1921 zeichnet er auf:

Tiere haben mit dem Menschen das Werk gemeinsam, aber die Rede und die Tat, diese beiden Magieen sind dem Menschen vorbehalten.²

Diese beiden Bestimmungen, einmal der Eigenart der einzelnen Tier-Chiffren, einmal dem Verhältnis von Mensch und Tier geltend, sollen Orientierungshilfen bieten bei dem Versuch, die Besonderheit der Tierbilder innerhalb von Hofmannsthals poetischer Zeichensprache zu erfassen. Der Versuch ist nicht einfach. Die Schwierigkeit erwächst zunächst aus dem überquellenden Reichtum der Tier-Zeichen in Hofmannsthals Dichtungen, der, soweit mir bekannt, noch nicht zusammenfassend gesichtet worden ist. Auch die übergreifende Studie von Helen Frink, »Animal Symbolism in Hofmannsthal's Works«³, mußte sich auf die Interpretation einiger Werke beschränken, in denen Tiere eine herausragende Rolle spielen. Eine viel grundsätzlichere Schwierigkeit aber entsteht aus der Frage, welche Perspektiven diesen besonderen Zeichen angemessen sind. Hofmannsthals Faszination durch die Tiere

¹ GW RA III, S. 550f. – Der Gebrauch des Terminus »Takt« in diesem Zusammenhang mag verwundern. Ich vermute, daß Hofmannsthal durch den vermittelnden Begriff »Diskretion« mit seinem Doppelsinn dazu geführt wurde, »Takt« mit »Unterscheidung, Differenzierung« gleichzusetzen. Dafür spricht seine Terminologie in ganz anderem Kontext: über die Inszenierung klassischer Dramen sagt er: »Ein unendlicher Takt ist hier nötig, ein unendliches Unterscheidungsvermögen...« (GW RA II, S. 245).

² GW RA III, S. 560.

³ Frankfurt/Bern/New York 1987.

und seine große Fähigkeit, sie lebensvoll zu evozieren, dürfen nicht dazu verleiten, diese Zeichen lediglich aus seiner eigenen Poetologie und Selbstdeutung zu verstehen. Erkenntnisfördernd scheint mir gerade die Beleuchtung dieser Zeichen von zwei Gesichtspunkten her, die sich aus der gegenwärtigen Reflexion ergeben.

Der erste betrifft den besonderen Status von Tieren als poetischen Zeichen. Sie können, das ist evident, nicht in gleicher Art fungieren wie anorganische Stoffe, wie Geräte oder Pflanzen. Anders als diese haben sie in gewissem Maße teil an der Welt, deren Phänomene sie symbolisieren. Die Tiere teilen mit den Menschen einerseits – in verschiedener Weise – biologische Strukturen; sie teilen mit ihnen andererseits zumindest partiell die Wahrnehmung der Außenwelt, einige von ihnen durchaus in Form eines Bewußtseins, das sich dem der zeichensetzenden Subjekte annähert. Solche Ansätze zur Personalität setzen dem Arbiträren des Zeichengebrauchs seine Grenze. Freilich ist die Einsicht in diese Sachlage noch nicht alt. Erst im Zug der Selbstkonstitution des sich autonom fühlenden Subjekts und der Entwicklung der modernen Zoologie konnten eine gewisse parallele Individualität der Tiere und zugleich ihr fundamentales Anderssein scharf empfunden werden. Illegitim wurde die Unbefangenheit, mit der sich viele Jahrhunderte lang die symbolische Betrachtung der Tiere im Rahmen des theologischen Systems und die gewohnheitsmäßige Projektion menschlicher Eigenschaften in die Tiere vollzogen hatten. Allerdings ging mit dem Abschied von jener mentalen Unterwerfung der Tiere auch eine starke – wenngleich illusorische – Vertrautheit mit ihnen verloren. Kant setzte »Tierheit« mit »Sinnenleben« und »Naturmechanismus« gleich. Zwar erkannte er den Tieren Anteil an der instrumentellen Vernunft zu, beeilte sich aber zu versichern, daß nur die ihnen unzugängliche absolute Vernunft den Menschen zu seiner Würde erhebe.⁴ Die fundamentale Veränderung im Verhältnis zu den Tieren, die zugleich Respekt und Trennschärfe bedeutet, macht das Studium der poetischen Tierfiguren während der letzten zweihundert Jahre sehr spannend. Natürlich kann ich diese Entwicklung hier nicht im einzelnen skizzieren. Wichtig ist aber, zu erwägen, daß Hofmannsthal sich in einer Umbruchssituation befand.

⁴ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, 1. Teil, 1. Buch, 2. Hauptstück. Akademie-Ausgabe, S. 107ff.

Noch stark im Bann der mehr oder minder auf anthropomorphe Projektion gegründeten Bildtraditionen, war er zugleich geprägt von den neuen Versuchen, Tiere aus ihrem eigenen Empfinden und Wahrnehmen heraus zu verstehen.⁵ Bedeutsam war für ihn in dieser Hinsicht vor allem Hebbel. Dieser von ihm so sehr verehrte Dichter erklärte das Tier zum »Kaliban der Welt«⁶, zeichnete die Verhaltensweisen seines Eichhörnchens auf⁷ und brachte sogar das »Traumleben« der Tiere mit dem der Künstler zusammen: das künstlerische Vermögen befand sich für ihn auf der »Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tiers und dem Bewußtsein des Menschen«.⁸ Mit der Klage über den Tod des Eichhörnchens lieferte er zugleich eines der großen Dokumente vereinsamter moderner menschlicher Individualität. Gerade diese Tierbezogenheit Hebbels hat Hofmannsthal in einer sehr originellen Skizze hervorgehoben. Auf einer Insel, deren harte Reinheit Hebbels Kunst allegorisch entspricht, stellt ein Diener den Besuchern »Hebbels Thiere« vor und sagt von ihm: »...er hat die Kraft mit dem Blick aus Thier etwas Menschenähnliches zu machen.«⁹

Das Problem der historischen Veränderung in der Möglichkeit des Gebrauchs von Tieren als poetischen Zeichen schreibt sich aber in ein allgemeineres semiotisches Problem ein. Es wäre nicht legitim, ohne weiteres von einer stärkeren Bezogenheit der Tiergestaltungen auf die Realität der betreffenden Tiere zu sprechen. Alle modernen semiotischen Systeme scheinen dahin zu konvergieren, daß sprachliche Zeichen nie auf eine außerhalb der Subjekte gelegene Realität referieren können, sondern nur auf ein durch intersubjektiven Konsens geschaffenes Realitätsbild, ein Ensemble von Vorstellungen, auf das, was Michael Riffaterre mit einem glücklichen Ausdruck »la mythologie du réel« genannt hat.¹⁰ Was daraus für den Dichter folgt, zeigt sich in Jorge Luis Borges'

⁵ Zu nennen ist hier vor allem Maeterlinck mit seinem Versuch, bei der Darstellung der Bienen wissenschaftliche Exaktheit mit Einfühlung und suggestiver Evokation zu verbinden (*La vie des Abeilles*, 1901).

⁶ Auf das Tier. In: Friedrich Hebbel, Werke, hg. von Gerhard Fricke u. a., Bd. 3. München 1965, S. 132.

⁷ Tagebuch-Eintragungen vom 15.10.1859 sowie vom 6.11. und 11.11.1861. In: Friedrich Hebbel, Werke (Anm.6). Bd. 5, S. 256–258 und S. 304–310. Vgl. auch den Brief an Adolph Strodtmann (Datierung fraglich), Bd. 5, S. 825f.

⁸ An Siegmund Engländer, 1.5.1863, ebd. S. 377.

⁹ Hebbels Eiland. SW XXIX Erzählungen 2, S. 153–156.

berühmtem Gedicht: »Der andere Tiger«.¹¹ Der Dichter erkennt, daß der Tiger in seinem Vers ein »Tiger aus Symbolen und Schatten« ist, nicht der »wahre«, der sich an einem für ihn selbst namenlosen Fluß bewegt. Borges verfällt nicht der Illusion, den »anderen« Tiger verbal einfangen zu können. Was er dennoch zu erschaffen sucht, ist ein »dritter Tiger«, der zwar wie der erste der Entstellung durch die Menschensprache nicht entgehen kann, aber durch die Andeutung des Horizonts seiner Fremdheit doch einen anderen Status erhält. Was Borges hier beschreibt, führt aber einen Schritt über die Fixierung der Zeichen auf das Realitätsbild hinaus: es zeigt eine Differenzierung dieses Realitätsbildes durch Bewußtseinserweiterung. Daß eine – wie immer gebrochene – Realitätserfahrung des Subjekts in gewissem Maße möglich ist, müssen wir trotz der grundsätzlichen Ungelöstheit des erkenntnistheoretischen Problems annehmen, eben um die Veränderung von Realitätsbildern – auch in der Zeit – erklären zu können. Daß diese Veränderung eine wichtige Aufgabe der poetischen Arbeit ist, sei zusätzlich angenommen. Dieser Ansatz schließt das Verständnis der poetischen Zeichen als primär selbstreflexiver aus; das ändert aber nichts an der Legitimität des Verfahrens, die Zeichen eines Textes von Zeichen früherer oder überhaupt anderer Texte her zu verstehen. Das von den poetischen Zeichen Gemeinte verbleibt stets in einer unsicheren Zone zwischen Subjektivem, Intersubjektivem und Objektivem. Dieser Unsicherheit entspricht die Hofmannsthal lebenslang beunruhigende Suche nach dem Entwurf einer *Wirklichkeit*, die mehr wäre als »fable convenue« und doch nicht private Imagination.¹²

¹⁰ Um den Text nicht durch zuviel Anmerkungen zu belasten, sei für die semiotische Perspektive verwiesen auf die mit einer Bibliographie versehene zusammenfassende Darstellung von Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*. New York/Oxford 1983. – Michael Riffaterre, *L'illusion référentielle*. In: Roland Barthes u.a. (Hg.), *Littérature et réalité*. Paris 1982, S. 91–118, hier S. 93. – Die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit von Realitätserfahrung durch das Subjekt wird mit der Frage nach der Realitätserfahrung der Tiere verbunden in dem fesselnden Aufsatz von Thomas Nagel, *What Is It like to Be a Bat?* In: *The Philosophical Review*, October 1974. Deutsch in: Douglas R. Hofstadter und Daniel C. Dennett (Hg.), *Einsicht ins Ich*. Stuttgart 1981, S. 375–388.

¹¹ *El otro tigre*. Zweisprachig in: Jorge Luis Borges, *Gesammelte Werke*. Bd. 6. München 1982, S. 72–75.

¹² Vgl. dazu den Aufsatz von Martin Stern, *Hofmannsthals Wirklichkeit*. In: Karl Pestalozzi und Martin Stern, *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg 1991, S. 13–24.

Sehr wichtig für die Erscheinungsform der Tier-Zeichen in Hofmannsthal's poetischer Sprache ist deren Schwanken zwischen einer Symbolik im goethezeitlichen Sinne, welche auf der Identität von Zeichen und Bezeichnetem insistiert, und jener Hinwendung zur Allegorie, die im Kontext der zeitgenössischen Poetik, welche diese Ausdrucksform noch verteuflte, als kühner Schritt gewürdigt werden muß. Die Grenzen jenes goethisierenden Versuchs macht das »Gespräch über Gedichte« deutlich.¹³ Die poetischen Schwäne, die »nichts als sich selber« bedeuten sollen, lassen in den Umschreibungen dieses Selbst nur formelhaft gewordene alte Projektionen erkennen wie die »Majestät der königlichen Flüge«, das »trauervolle«, »verachtungsvolle« Kreisen auf dem Wasser. Die sich hier anschließende Aussage, Tiere seien »lebendige, geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben« habe, gleicht auf den ersten Blick der eingangs zitierten Notiz von 1918. Unterschieden sind die beiden Äußerungen jedoch durch die konkreten, distinkten Hinweise auf die Eigenart der einzelnen Tiere in der Notiz. Das Moment der Distinktion aber bestimmt die Struktur des allegorischen Sprechens. Es scheint zunächst paradox, wenn gerade die Allegorie dem Gebrauch der Tier-Zeichen adäquater sein soll: ihr ist ja der Verzicht auf einen wesenhaften Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem inhärent, wie die Kenntnis ihrer Tradition lehrt und wie es Benjamins Reflexionen nachdrücklich hervorgehoben haben. Aber speziell bei Hofmannsthal erwächst die Gefahr diffuser Gleichsetzung von allem mit allem, in welcher auch das Andere des Tieres untergeht, aus der Neigung zur Identifikation von Sein und Bedeuten, während die Allegorie mit ihren distinkten Zeichenrelationen zur Anerkennung der Notwendigkeit von Trennung zwingt. »Jede Trennung ist schon Allegorie. Auch das Gegen-einanderstellen von Ödipus und Kreon ist Allegorie. Der Tod ist mitten im Leben.«¹⁴ Dasjenige Moment, das neben dem Zwang zur Unterscheidung die Allegorie zu einer modernen Ausdrucksform prädestiniert (welche sich von der traditionellen Allegorie abhebt durch den Verzicht auf vorgegebene Festlegung des Bezeichneten), ist die offene Arbeit des Bewußtseins an der Herstellung der Beziehungen. Im Schwanengedicht

¹³ GW E, S. 495–509.

¹⁴ GW RA III, S. 487.

Baudelaires, jenes Autors, der durch sein Beispiel Hofmannsthal zum Gebrauch der mißliebigen Form ermutigte, ist es das wiederholte »Je pense«, das die kühne Identifikation des in die Pariser Straßen verirrt Schwans mit so heterogenen Gestalten wie der aus Troja vertriebenen Andromache und der heimwehkranken Afrikanerin, ja schließlich mit allen Exilierten rechtfertigt.¹⁵ In diesem Gedicht hat Baudelaire die »mythologie du réel« um ein neues Element erweitert. Meine These ist nun, daß auch Hofmannsthal durch seinen Gebrauch der Tier-Zeichen solche Erweiterung des Realitätsbildes leistet, und zwar einerseits im Hinblick auf das Eigensein der Tiere, andererseits durch sein Bemühen um Klärung der Relation zwischen Mensch und Tier. Wie sehr ihn das letztere Thema beschäftigte, zeigt seine Faszination durch den 1896 erschienenen Roman »The Island of Dr. Moreau« von Herbert George Wells.¹⁶ Dies Buch ist eine beißende allegorische Satire einerseits auf die sadistische Technizität moderner Naturwissenschaft, andererseits auf die alte Vorstellung vom Schöpfergott. Dr. Moreau verwandelt auf einer einsamen Insel durch schmerzhaft chirurgische Eingriffe die verschiedensten Tiere in Halbmenschen, die sprechen können und einigen ihnen durch Hypnose eingepprägten Gesetzen blind gehorchen. Eingeklemmt zwischen ihre nicht auszumerzenden Triebe und die bedrohlichen Gesetze demonstrieren sie das *Unbehagen in der Kultur*. Nichts könnte Hofmannsthal ferner sein als das erbarmungslose Welt- und Menschenbild dieser Satire – und doch erwähnt er sie nicht nur, sondern wollte sie zwei Dichtungen integrieren, und zwar in die Hebbel-Novelle geradezu konstitutiv.¹⁷

Heuristisch lassen sich seine Tier-Zeichen in drei Gruppen einteilen:

¹⁵ Charles Baudelaire, *Le Cygne. Les Fleurs du mal LXXXIX*. In: Ch. B., *Oeuvres complètes (Pléiade)* Bd. 1. Paris 1975, S. 85–87. – Die Ablösung der »klassisch-idealistischen Symbolik« durch eine moderne »allegorisch-symbolistische« Darstellungsform bei Hofmannsthal und Andrian hat bereits Hans-Jürgen Schings erhellend herausgearbeitet (*Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals »Märchen der 672. Nacht«*. In: *ZfdPh* 86, 1967, S. 533–561). Besonders interessant ist es, daß gerade das Denkbild »Leben«, sonst bei Hofmannsthal »ein eminent symbolischer Gegenstand«, dem Prozeß der Allegorisierung unterworfen werden kann. Bedeutsam für das Thema ist ferner die frühe Verständigung zwischen Thomas Mann und Hofmannsthal über den Wert der allegorischen Form (vgl. Thomas Manns Brief vom 26.7.1909. In: *Th.M., Briefe 1889–1936*. Frankfurt a.M. 1961, S. 76).

¹⁶ New York/Scarborough 1968.

¹⁷ *SW XXIX Erzählungen 2*, S. 350.

1) Eine Gruppe von Tiermotiven stützt sich deutlich auf konkrete Erfahrung. Hofmannsthal verachtet solche Erfahrung keineswegs: Er forderte, ein Dichter müsse zu seiner Ausbildung ein halbes Jahr in einem Tiergarten verbringen, und suchte sich aus Fachbüchern zu unterrichten.¹⁸ Bekanntlich fand er den engsten Kontakt zu Tieren in seiner Militärzeit. Sicher nicht zu Unrecht hat man die Dominanz des Motivs *Pferd* in seiner poetischen Sprache mit diesen Erfahrungen zusammengesehen, welche auch das Erlebnis der faktischen Unverfügbarkeit von Tieren einschlossen: Helene von Nostitz hat seinen Bericht über den Ritt auf dem durchgegangenen Pferd überliefert, welcher der Entstehung des Gedichts »Ein Traum von grosser Magie« vorausging.¹⁹ Zu beachten ist, daß zu dieser Gruppe in gewissem Maße realitätsmimetischer Tiere von Anfang an die vom Menschen als *häßlich* und *niedrig* empfundenen Tiere gehören: Kröten, Asseln, Würmer.

2) Ihnen steht gegenüber die Gruppe der Tiere, welche durch die Art der poetischen Darstellung oder durch die Gattungszugehörigkeit – zu Märchen oder Oper – explizit als zeichenhafte charakterisiert sind, wie Falke oder Delphin. In sie ist natürlich die Fülle überlieferter Bedeutungen am stärksten eingegangen.

3) Es gibt aber noch eine dritte, weniger ins Auge fallende, doch quantitativ sehr starke Gruppe, die ich die *Tiere der communis opinio* nennen möchte. Oft finden sich, zumal in Vergleichen, landläufige Bedeutungsattributionen, insbesondere in pejorativem Sinn, wie in *Vieh*, *Affe*, *hündisch*. Natürlich sind sie oft Bestandteil der Figurenrede und der Situation angepaßt, aber auch den Erzählern sind sie nicht fremd. Ja, der ganz junge Dichter hat dieser Ebene seiner Tierbilder einen Grund gelegt in der Gnome: »Der erste Dichter war der, welcher seine Geliebte Blume und seinen Feind Tier nannte.«²⁰

Es läge nun nahe, dieser Einteilung folgend einen systematischen Überblick über die verschiedenen Tier-Zeichen zu geben oder die Gestaltung einzelner dominanter Tiere zu verfolgen. Wenn ich nicht diesen Weg einschlage, so nicht nur wegen der Unmöglichkeit, der Fülle

¹⁸ Vgl. GW RA III, S. 398 und S. 484. Nach einer von Helen Frink (Anm. 3), S. 16, wiedergegebenen Mitteilung Rudolf Hirschs besaß Hofmannsthal die 2. Auflage von Brehms »Tierleben« (Leipzig 1876–1879) sowie Karl Groos, »Die Spiele der Thiere« (Jena 1896).

¹⁹ Vgl. BW Nostitz, S. 162.

²⁰ GW RA III, S. 322.

der Beispiele gerecht zu werden, sondern vor allem, weil sprachliche Zeichen sich nur in einem bestimmten Textzusammenhang und in spezifischer Formulierung entfalten können. Ich möchte also einige Schlüsseltexte auf die Erscheinungsweise der Tier-Zeichen hin untersuchen – Texte aus verschiedenen Gattungen und Produktionsstufen –, doch so, daß die innere Struktur der Zeichen wichtiger ist als ihre Funktion im Gesamtzusammenhang des Textes. Münden sollen diese Analysen dann in eine Untersuchung des Elements *Tier* in einem von Hofmannsthals Kernkomplexen, dem Akt des Tötens und Opfern.

II. Schönheit, Häßlichkeit, Gewalt und Geist

Dieser Komplex zeichnet sich schon ab in der frühen »Soldatengeschichte«, die sich kontrapunktisch zu der vom Kaufmannssohn verhält.²¹ Der Protagonist, der Dragoner Schwendar, ein Bruder Woyzecks, ist in eine Depression versunken, aus der ihn ein von ihm als gottgesandt empfundenes Zeichen erlöst, eine Lichtvision. Dieser seelische Prozeß ist umdrängt von Tierbildern. In Schwendars »magerem langem Gesicht« mit den großen Ohren deutet sich die Physiognomie eines Esels an. Tierhaft ist Schwendar auch in seiner Stummheit, die ihn isoliert. Keineswegs läßt nun der Dichter den Einsamen Trost und Brüderlichkeit bei den Tieren finden. Schwendar geht zwar in den »Marodenstall«, aber die Begegnung beschränkt sich auf die Beobachtung: es gibt kein Streicheln oder Füttern. Der Bezug besteht nur auf der Ebene der Analogie. Die kranken Tiere werden genau beschrieben: ein alter, blinder Schimmel, der sich rastlos-mechanisch bewegt, ein asthmatisches Pferd und ein regloses, in einen Dämmerzustand versunkenes Tier. Mit Schwendar sind sie verbunden durch Gefangenschaft und qualvolle Mühe, ihre Existenz durchzustehen. Zeichen und Bezeichnetes verknüpft also ein gemeinsames Faktisches. Diesen Pferden fehlt ganz die reaktive Aggressivität, an welcher der Kaufmannssohn zugrunde geht. Dieses Element wird aber in der »Soldatengeschichte« nicht ausgespart. Schwendar wird davon in dem Moment erfaßt, in dem ihm ein alter Traum bewußt wird: Er hat das Sterben seiner Mutter als böswilliges Verlassen erlebt. Im Wald, wo sich ihm der Glanz roter Blüten und der

²¹ SW XXIX Erzählungen 2, S. 50–62.

untergehenden Sonne zu einer Blutvision verdichtet, zerhaut er Büsche und Bäume. Aber er wendet seine Aggression nur gegen Pflanzen und bleibt so gerade noch auf der Schwelle des unheimlichen Prozesses, der den Menschen seine Aggression gegen verwandtes schuldloses Fühlend-Lebendiges weitergeben läßt. Eine Korrespondenz macht das ganz deutlich: Schwendar, der vor einem ihn verfolgenden Offizier flieht »wie ein gehetzter Hase«, hat zuvor nur einen *toten* Hasen gegen einen Baum geschleudert.²² Daß also Schwendar nicht zum Mörder wird, erleichtert die doppelte Identifikation, die der Erzähler auf dem Höhepunkt der Verzweiflung mit ihm vornimmt: mit einem Tier und mit Christus. Bei der Betrachtung der schlafenden, ihm ganz fremden Kameraden erfährt Schwendar sein Gethsemane. Bezeichnenderweise kann er in diesem Moment zum erstenmal Worte artikulieren: »Mein Gott mein Gott mein Gott ...«, während er die Augen verdreht »wie ein leidendes Tier«. Diese Sprachfähigkeit erhält er von seiner Erinnerung: »... laß du diesen Kelch an mir vorübergehn!« Ein Zitat rettet ihn also, die ihm einst eingeprägte Sprache anderer Menschen – die Szene wirkt wie ein vorweggenommenes Argument gegen die lacanistische Vorstellung, das wahre Subjekt befinde sich im vorsprachlichen Zustand, wie ihn die Tiere nicht nur zu symbolisieren, sondern auch zu demonstrieren scheinen. Der »Magie«, d.h. der psychischen Wirksamkeit dieser Sprache verdankt Schwendar sein Überleben, denn auf die Klage folgt das erlösende Zeichen. Dessen Echtheit erweist sich am Ende der Geschichte daran, daß er weiterhin artikuliert spricht und die aggressive Unruhe des militärischen Lebens nun mit Heiterkeit ertragen kann. Festzuhalten ist, daß schon diese frühe Geschichte (1895/96) den leidenden Tiermenschen mit Christus identifiziert. Wichtig sind aber auch einige Formulierungen. Der Verzweifelte verhält sich »wie ein leidendes Tier«. An anderer Stelle nimmt der Dichter seine ihm kurz zuvor im Vers geglückte Formulierung der Inkohärenz des Ich auf: »Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.«²³ Aus Schwendars Erinnerungen kommt ihm ein zweites Ich entgegen, »fremd ... wie ein fremdes Kind, ja

²² Ich verstehe die betreffenden Sätze (S. 56) so, daß der Hase bereits vor Schwendars Säbelhieb tot ist; allerdings ist der Wortlaut nicht ganz eindeutig. Jedenfalls ist hier die Schwellsituation bezeichnet, wo die Aggression sich auch gegen fühlende Wesen zu richten droht.

²³ Über Vergänglichkeit. SW I Gedichte 1, S. 45.

unverständlich *wie* ein Hund«. (Hervorh. R.B.) Die distanzierende Vergleichspartikel ändert durchaus nichts an der Kraft der Identifikation oder Evokation. Daß Hofmannsthal auf die eindringliche syntaktische Betonung, etwa durch das Prädikativum, oft verzichtet, gehört zu seinem Prinzip des »Takts«. Weiterhin weist der Text aber auch die schon erwähnten Klischees auf. Der Erzähler läßt einen Schwachsinnigen dem Rittmeister »in hündischer Art anhänglich« sein. Dies sei zunächst als Frage festgehalten.

Der Hund, in dieser Geschichte so verschieden perspektiviert als Teil des Ich und als Klischee pervertierter Treue, ist sicher das häufigste Element in Hofmannsthal's Tier-Alphabet. Dabei scheinen die mythisch-traditionellen Bedeutungen des Hundes, wie seine Funktion als Wächter des Totenreichs, nur selten ins Spiel zu kommen. An einem frühen Gedicht, das den Hund thematisiert, lassen sich zwei fundamentale Tendenzen von Hofmannsthal's Tier-Metaphorik ablesen. Am 22.9.1894 sandte er Beer-Hofmann ein Gedicht, das den Tod eines Hundes imaginiert:

Als unser Hund im Comersee ertrank
Und wir zusahen und nicht helfen konnten
Da sahst Du lange nach auf der besonnten
Und dunklen Fluth der kleinen weissen Leiche
Die, treibend, ganz zergien in goldner Bleiche,
Dann sagtest Du: »Es war am Ende gut
Dass er jetzt fort ist und für uns der gleiche
In der Erinn'ung dieser Tage ruht:
Denn kläglich hässlich ist ein altes Thier
Und grauenvoll in mancher Abendstunde
Dann später uns, den jungen, Dir und mir:
Denn er wär alt und wir noch jung gewesen
Und wie aus eines offnen Grabes Munde
So hätte Gott geschrien aus diesem Wesen« ...
Mir aber kam ganz anders in den Sinn
Dieselbe Sache, dass der Hund ertrank:
Ich sah die sonnenschöne Uferbank
Wohin ihn spült das gleitende Gerinn,
Und in den Zweigen süssen zarten Wind
Und dort zwei Menschen wie wir beide sind:
Und ihre Schönheit drang in mich hinein
Und dann: die Einigkeit von alledem im Sein.²⁴

Beide Stimmen bekennen sich zum Primat der Schönheit. Die zweite verkündet den Glauben an jene von novalesischen Korrespondenzen erfüllte Welt, die auch den Tod zu integrieren vermag. Die andere äußert zwar Furcht vor der Häßlichkeit des gealterten Tiers, formuliert aber bedeutsam, daß auch aus einem entstellten Wesen *Gott schreie*. Es wird aus Text und Briefkommentar nicht völlig deutlich, ob diese Stimme Beer-Hofmann gehört, aber sie entspricht ganz seinem Geist und ist insofern prophetisch, als viele Jahrzehnte später dieser Dichter, selbst gealtert, ein Meisterstück einführender Tierdarstellung geben wird, gerade auch mit Einschluß des Alterns und Sterbens: die Erzählung »Alcidor«.²⁵ Doch ist diese mahnende Stimme auch die Hofmannsthal selbst. Aus der als göttlich imaginierten Welt können die abstoßenden Tiere offenbar nicht verdrängt werden. Das Problem situiert sich auf zwei Ebenen: bedrängender noch als die physische Häßlichkeit mancher Tiere ist die im Tierreich herrschende *Gewalt*. Diesen Riß, der durch eine ekstatisch erfahrene Welt geht, hat der junge Dichter bekanntlich am deutlichsten im Gedicht »Der Jüngling und die Spinne« gestaltet, und zwar so, daß der Riß auch durch die Struktur des Gedichts geht.²⁶ Der erschreckende Anblick der Spinne, die ein kleines Tier einfängt, wird nicht etwa vom Jüngling geschildert, sondern unterbricht als szenische Anweisung dessen Verse. Der Jüngling überwindet seinen Schock durch den Rekurs auf jene gefährliche ganzheitliche, die Gewalt legitimierende Vorstellung vom *Leben* (bei Hofmannsthal oft auch »Sein« genannt), die hier nicht historisch zurückverfolgt werden kann, aber schon in ihren Herderschen Anfängen einen latenten Immoralismus erkennen läßt. Aber hierbei blieb Hofmannsthal nicht stehen. Ein Jahr später (1898) nimmt er die Beschreibung der Spinne, die ein Tierchen verschlingt, in der Erzählung »Die Verwandten« fast wörtlich wieder auf, ohne das Problem zu entschärfen.²⁷ Unter dem Titel »Der Jüngling und die Spinne« (1900) sollte sich aber in einer Erzählung auch eine ganz andere Thematik entfalten.²⁸ Die Spinne ist nun das weise Tier, das den Jüngling über das Unterscheidungskriterium zwischen wahrer und

²⁴ BW Beer-Hofmann, S. 38f., zit. nach SW II Gedichte 2, S. 107.

²⁵ In: Richard Beer-Hofmann, Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1963, S. 821–852.

²⁶ SW I Gedichte 1, S. 70f.

²⁷ SW XXIX Erzählungen 2, S. 114f.

²⁸ Ebd. S. 151f.

falscher Braut belehrt. Hier wird ein epochentypisches literarisches Faktum deutlich, das nicht nur für Hofmannsthal gilt: die Notwendigkeit, mythische und märchenhafte Aussageform zu erneuern. Sie erlauben es, nicht nur die alte illusionäre Vertrautheit mit den anthropomorph erfahrenen Tieren legitim weiterzuführen, sondern auch gerade das neue Bewußtsein gemeinsamer Strukturen von Mensch und Tier und das, was Hofmannsthal die »Intellektualität« des Tiers nennt, freier herauszuarbeiten. Bei der Spinne zeigt sich insofern eine Vermittlung zwischen dem gewalttätigen und dem weisen, kreativen Tier, als das poetische Ich sich mit beiden identifizieren kann:

Gedicht. In der Nacht der von Leichtigkeit und Funkeln
umflossenen Geliebten gedenken, wie die Spinne aus dem
Dunkel heraus auf Beute wartet.²⁹
Fürchterlich ist diese Kunst! Ich spinn' aus dem Leib mir den Faden,
Und dieser Faden zugleich ist auch mein Weg durch die Luft.³⁰

Dadurch wird aber das Problem der Gewalt noch fühlbarer. Der Dichter nimmt es immer wieder auf, gerade in der Gestaltung der Tierbilder.

Nun möchte ich nicht den Eindruck erwecken, daß in Hofmannsthals Frühwerk häßliche und niedrige Tiere dominieren. Wir kennen die Bilder schöner, kluger, sanfter, kraftvoller Tiere in den Gedichten und lyrischen Dramen, vom singenden Delphin bis zum stampfenden Stier. Ihr poetischer Status umfaßt einen ganzen Fächer von mythischer Symbolik bis zu vertrauter Alltagspräsenz.³¹ Stellvertretend soll hier ein besonders eindringliches Bild in Erinnerung gerufen werden. Die Verse zum Gedächtnis von Josef Kainz³² zeigen deutlich, daß es für die lebendige Kraft der Tierbilder wenig ausmacht, ob sie als Vergleich oder als autonomes Bild erscheinen. Der Vogel wird behutsam eingeführt: erinnert wird des Schauspielers »kleines Haupt«, zu dem das »vogelhafte Auge« paßt, das sich schließlich zum »Aug des Sperbers« individuali-

²⁹ GW RA III, S. 399.

³⁰ Dichtkunst. SW I Gedichte 1, S. 86. Zum Spinnenmotiv vgl. Werner Vordtriede, Hofmannsthal, Gottfried Keller und die Weisheit der Spinne. In: Texte und Kontexte. Festschrift für Norbert Fürst, hg. v. Manfred Durzak u.a. Bern/München 1973, S. 295–308.

³¹ Ich übergehe die Diskussion über Hofmannsthals »Lebenslied«, da sie als bekannt vorausgesetzt werden kann.

³² SW I Gedichte 1, S. 108–110.

siert. Daß dieses Auge in die Sonne zu blicken vermag, erweist seine mythische Abkunft vom Vogel des Horus. Als Auge des Schauspielers war das Sperberauge ein Bote des Geistes.

... 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 ...

Wenn das Vogelauge hier ganz ins Imaginäre der metaphorischen Funktion übergeht, so bedeutet das nicht die Ablösung vom »wirklichen« Sperber, d. h. vom »dritten« Sperber im Sinne von Borges. Wieder muß man sich an die ungewöhnliche Formulierung von der »Intellektualität« des Rehs erinnern. Die Konzentration, deren ein Raubvogel fähig ist und die sich in seinem Blick bezeugt, erkennt Hofmannsthal im Gegensatz zu Kant als eine Form von Geist an.

III. Sprachklischee und Triebwelt

Mit dem »Sperberauge« hat der Dichter eine der Umgangssprache geläufige Metapher intensiviert und individualisiert. Sie leitet hinüber zu den Tierklischees der *communis opinio*. »Elektra« setzt ein mit einer Orgie von pejorativen Tiernamen. Ist für die Sklavinnen die Erniedrigte eine »wilde Katze«, so wehrt diese sie als »Schmeißfliegen« ab, als »Hündinnen«.³³ Solche Tier-Zeichen, Metaphern oder Evokationen, Personenrede oder Bühnenanweisung, durchziehen leitmotivisch das Drama. Elektra, die schon beim ersten Auftreten »wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel« zurücktreten muß, lebt und winselt mit den Hunden. Aber auch Chrysothemis heult »wie ein verwundetes Tier«.³⁴ Den negativen Zeichen stehen nur wenige positive gegenüber, die um Orest versammelt sind. Er, den die Hunde wiedererkennen, hatte sich seine Schwester als stille Grabhüterin vorgestellt, an die sich Tiere schmiegen. Die Tierbilder gipfeln in den beiden vorausweisenden Beschwörungen von Opferritualen. Elektra verheißt dem Vater in ihrer großen Blutvision – welche die Schwendars wieder aufnimmt –, daß ihm am Rachttag alle Rosse und Hunde des Hauses geschlachtet werden sollen.

³³ GW D II, S. 187ff.

³⁴ Ebd. S. 211.

Klytämnestra, die sich als »faules Aas« fühlt, will ihre Albträume durch Tieropfer vertreiben:

Und müßt ich jedes Tier, das kriecht und fliegt,
zur Ader lassen und im Dampf des Bluts
aufstehn und schlafen gehen...³⁵

Aber wie ein Hund will Elektra die Mutter, das wahre Opfertier, in den Tod treiben. Das Exzessive dieser Tierbilder wird besonders deutlich auf der Folie der sophokleischen »Elektra«. Dieses antike Drama kennt nur sehr wenige Tiere. Die wichtigsten davon sind die beiden Vögel, die gleich Elektra ständig klagen: die Schwalbe und die Nachtigall, die den von ihnen selbst getöteten Itys, den Sohn der Schwalbe, betrauern.³⁶ Die Verwandtenmord-Ätiologie bringt ihren Schmerz zu dem Elektras in ein zugleich analoges und kontrastives Verhältnis, das vom Zuschauer oder Leser nur reflexiv erfaßt werden kann. Zum andern ziehen die Erinnyen als Hunde in den Palast ein. Beide Tierbilder fügen sich dem Prinzip objektiver Sühnung des Unrechts, dem die sophokleische Elektra untersteht. Was hat den Neugestalter des Dramas zu seinem Schwelgen im Animalischen bewogen? Auf das Bild der hundegestaltigen Rachegöttinnen glaubte er wahrscheinlich verzichten zu müssen, weil für ihn mythische Figuration und diskursive Psychologie, wie seine »Elektra« sie aufweist, einander ausschlossen. Sollten die pejorativen Metaphern die mythischen Tierbilder ersetzen? Eine weitere Erklärungsmöglichkeit ist der Wunsch, ein nicht-klassizistisches Werk zu schreiben. Doch ist die Metaphorik der *communis opinio* auch einer *wilden* Antike ziemlich fern. Zwar waren pejorative Tiernamen in der antiken Welt nicht unbekannt – schon der homerische Achilleus beschimpft den Heerführer Agamemnon als »Hundsgesicht«³⁷ –, aber ihr Gebrauch war allem Anschein nach viel beschränkter, jedenfalls in der Tragödie. Gewiß muß die euripideische Medea von Jason hören, sie sei nicht eine Frau, sondern eine Löwin³⁸, aber das ist *ein* starkes isoliertes Bild. Am weitesten reicht, glaube ich, die Erklärung, daß das Überwuchern der Tierbilder gerade in diesem Drama zusammenhängt mit seinem Kern, Elektras

³⁵ GW D II, S. 204.

³⁶ Vers 106ff.

³⁷ Ilias Vers 225.

³⁸ Vers 1407.

postumem Liebesverhältnis mit ihrem Vater. Agamemnon ist nicht wie eine Person gestorben, sondern wie ein Tier:

... und dann schlug sie
auf das, was vor ihr stand, auf das, was hilflos,
was ohne Augen war ...³⁹

Tiergestalt hat auch der Haß auf die Mörder. Ihn hat der tote Vater der Elektra gesandt, so daß er ihn metonymisch als Liebhaber ersetzt:

Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
wie eine Viper, über mich in mein
schlafloses Bette lassen ...⁴⁰

Die Fusion der Tochter mit dem toten Vater artikuliert sich sprachlich im Doppelsinn des Adverbs, wenn Elektra erklärt: »... ich bin das hündisch / vergossene Blut des Königs Agamemnon.«⁴¹ Da er wie ein Hund getötet wurde, muß sie jetzt wie ein Hund leben: es fällt auf, daß sie von sich selbst als »Hund«, nicht als »Hündin« spricht. Die überdeutliche Gestaltung des Elektra-Mythos als Inzestproblem hängt bekanntlich damit zusammen, daß seit dem Erscheinen der »Traumdeutung« Hofmannsthals psychologische Explorationen – trotz beiderseitiger Reserven – sich im Kontakt mit denen Freuds vollzogen. Diese neue Forschungsrichtung brachte aber auch eine Aktualisierung der alten Frage nach der Abgrenzung von Mensch und Tier mit sich. Das Bewußtsein, das seiner Grenzen inne wird, findet für die jenseits seiner liegende Entität, an der die neue Konzeption gerade die Triebhaftigkeit hervorhebt, im Sprachgebrauch die Bezeichnung *Tier* angeboten, die seit der Antike in Anspruch genommen wird, um zu benennen, was nach Abzug der Vernunft vom Menschen bleibt. Gewiß ist objektiv die Struktur eines solchen *animal* keineswegs deckungsgleich mit der eines wirklichen Tieres, ebensowenig wie die Struktur des Unbewußten. Zoologen belehren uns, daß gerade jene Momente, auf welche die Bezeichnung *Tier* am stärksten zielt, der Sexual- und der Aggressionstrieb, bei den Tieren infolge ihres regelhafteren Funktionierens weit weniger betont sind, als es dieser Sprachgebrauch suggeriert; dazu bewirken die geringere Ausbildung der Instinkte und die Folgen des

³⁹ GW D II, S. 227.

⁴⁰ Ebd. S. 225.

⁴¹ Ebd. S. 222.

extrauterinen Frühjahrs gravierende Unterschiede.⁴² Dennoch wird das allgemeine Klischee, das das Tier dem Triebwesen gleichsetzt, in der psychoanalytischen Perspektive sinnvoll. Denn diese Metaphern sind es ja, die im Unbewußten wirken. Die Träume setzen in lebendige Bilder um, was jeder mit seiner Alltagssprache ererbt hat: ein anthropomorphes Bestiarium. In dieser Sicht ist »hündisch« in jenem psychischen Innenraum, den das Elektra-Drama darstellt, nicht mehr abgegriffene Wendung, sondern Zeichen für ein lebendiges psychisches Phänomen. Insofern spricht Elektra, wenn sie sich zum Hund macht, mehr von ihrer Wahrheit aus, als wenn sie erklärt, sie könne nicht vergessen, weil sie kein Tier sei.⁴³ Ihr Gedenken ist ja gerade zwanghafte Hörigkeit, aus jenem Teil ihrer Individualität stammend, den Sprachgebrauch und Unbewußtes als *tierhaft* ansehen. In diesem Bann kann Elektra zwar das »Werk« des Trauerns vollbringen, aber nicht die nur dem Menschen mögliche magische »Tat«. Auch sie ist ein Opfertier.

Kritische Infragestellung der von der *communis opinio* gehegten Vorstellungen vom *Tierhaften* findet sich in den Komödien, und zwar auf der Ebene der Personengestaltung. Im Baron Ochs von Lerchenau wird jenes Klischee vorgeführt, das die unersättliche und wahllose sexuelle Begierde *animalisch* nennt. Dazu dient nicht nur der Name: der Schürzenjäger illustriert sein Verhalten durch Tiermetaphern.

... wie ein Luchs hinterm Rücken heran
und den Melkstuhl gepackt,
daß sie taumelt und hinschlägt!⁴⁴

Der Bräutigamsstand macht ihn zu einem Hund, der auf guter Fährte »doppelt scharf« auf jedes zur Seite auftauchende Wild paßt.⁴⁵ Aber unwissentlich muß er selbst diese billige Identifikation mit dem Tier ad absurdum führen, indem er zwischen dem Geregelteten der tierischen und dem Chaotischen der menschlichen Sexualität unterscheidet:

Dafür ist man kein Auerhahn und kein Hirsch,
sondern ist man der Herr der Schöpfung,
daß man nicht nach dem Kalender forciert ist...⁴⁶

⁴² Vgl. zu diesem Problemkomplex: Joachim Illies, *Anthropologie des Tieres*. München 1973.

⁴³ Vgl. GW D II, S. 195.

⁴⁴ GW D V, S. 28.

⁴⁵ Ebd. S. 25.

Macht also Ochs von Lerchenau gegen seinen Willen einsichtig, daß das Übermaß der Begierde nicht ein Maximum natürlicher Kraft, sondern eine Abweichung von der Natur darstellt, so gibt es eine andere Figur, die wie eine dialektische Umkehrung des communis-opinio-Klischees ins Positive wirkt. Ich meine den Pedro aus »Cristinas Heimreise«. Wengleich äußerlich vollkommen Mensch, ist er doch eine jener *Mischfiguren* aus Mensch und Tier, in denen der Mythos und das Unbewußte von jeher die Nähe von Mensch und Tier zu demonstrieren und zu problematisieren lieben. Der gelbhäutige Mischling ist für den Hausknecht im Wirtshaus eine »als Mensch verkleidete Bestie«⁴⁷, für die Witwe Pasca »ein Tier!«⁴⁸, und selbst für seinen Herrn und Freund, dem er das Leben gerettet hat, ein »Vieh« oder »Affe«, der gelegentlich mit Fußtritten traktiert wird. Gerade Pedro aber bringt die Einigung zwischen Cristina und dem Kapitän zustande: durch seine Einfühlung in den verzweifelnden Liebhaber und durch seine spontane Aggression gegen die seelisch paralytierte Geliebte. Dabei ist wichtig, daß Pedro eine eigene Sprache entwickelt hat, eine Montage aus übernommenen Wendungen: »Er ist gekommen, Nummer eins leise, leise, brüllend froh, daß ihn niemand sieht.«⁴⁹ Wieder zeigt sich, daß Sprache nur von anderen Menschen erworben werden kann, aber durchaus eine frische Kraft erhält, wenn sie durch die Impulse des *Tierhaften* belebt wird. Anstatt für das Naturkind irgendein urtümliches Idiom zu erfinden, hat Hofmannsthal Pedro eine Sprache von sekundärer Naivität gegeben, in welcher das *tierhafte* Element gerade hilft, die Sachlage treffend zu formulieren: so, wenn Pedro als Ursache von Cristinas seelischer Hemmung das Gespenst eines toten Mannes bezeichnet, das von ihr Besitz ergriffen habe.⁵⁰

Eine solche Versöhnung des Tierhaften und des Menschlichen ist aber nur in einer komischen Randfigur möglich. »Irre ich«, schrieb am 11.6.1925 Walter Benjamin an Hofmannsthal über dessen Sigismund,

⁴⁶ GW D V, S. 26.

⁴⁷ GW D IV, S. 188.

⁴⁸ Ebd. S. 159.

⁴⁹ Ebd. S. 123.

⁵⁰ Ebd. S. 212ff.

wenn ich in ihm in die nüchterne Mitte des Trauerspiels gerückt sehe, was bei Shakespeare als Caliban, Ariel, Tiermensch und Elementargeist aller Art den farbigen Rand des Komischen ausmachte?⁵¹

In Sigismund wird die Relation als heftige Spannung gestaltet. Benjamin schließt an seinen Hinweis auf Shakespeare eine psychoanalytische Reflexion an, in welcher er Sigismunds Schicksal daraus ableitet, daß ihn das »rettende Maß« der Elterninstanz fehlte, welche die »junge Menschenkreatur« im Gegensatz zum Tier benötigt. Die Problematik von Sigismunds Doppelnatur ist in »Das Leben ein Traum«, einer Dichtung, die aus denselben Jahren stammt wie »Elektra«, expliziter formuliert als in den späteren Turmdichtungen. Daher möchte ich von der Trochäen-Fassung ausgehen und später im Kontext der Tieropfer-Thematik an den Turmdichtungen nur die wichtigen Veränderungen hervorheben. Die Grenzen eines Aufsatzes würde es sprengen, Sigismunds Tiernatur noch in den Zusammenhang der um Basilius, Olivier und die Zigeunerin entfalteten Tiermetaphorik zu stellen. In bezug auf die *Tierheit* des gefallenen Prinzen steht Calderóns Stück dem modernen erstaunlich nahe und zeigt doch zugleich als Folie die mentalitätsgeschichtliche Veränderung im Verhältnis Mensch-Tier an. Schon Calderóns Sigismund erschreckt die zu seinem Turm Verirrten durch seine Fellkleidung; schon er beneidet die Tiere um ihre Freiheit. Vor allem reflektiert er bereits auf seine Doppelnatur:

Muß ich gleich mit wahren Grunde ...
Unter Menschen mich als Wild,
Unterm Wild als Mensch erkennen ...⁵²

Die Tierseite stellt sich dar als hemmungslose Aggressivität und hemmungsloses sexuelles Begehren. Als der gereifte Sigismund noch einmal auf seinen Zustand als »Tier von Menschenansehn«⁵³ zurückblickt, macht er sehr klar, daß diese »Wildheit« nur aus dem Aufwachsen in der Wildnis entstand. Bei Calderón bleibt also das kategorial Andere der Menschennatur gewahrt, obgleich seine Begründung im göttlichen

⁵¹ Walter Benjamin, Briefe. Hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1966, S. 386f.

⁵² Das Leben ein Traum. In: Calderóns ausgewählte Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und J.D. Gries. Bd. 2, Stuttgart / Berlin o.J., S. 99. Hofmannsthal benutzte vermutlich die Gries'sche Übersetzung in der 3. Ausgabe, Berlin 1862 (vgl. SW XV Dramen 13, S. 263).

⁵³ Das Leben ein Traum (Anm. 52), S. 188.

Ursprung der Seele nie ausdrücklich thematisiert wird. Hofmannsthal hat in seiner Bearbeitung alle diese Stellen (mit Ausnahme der letzten, vor der sein Fragment abbricht) aufgegriffen. Seine Veränderungen zielen auf stärkere Betonung der Tierseite. So wird gleich am Anfang Sigismunds Tiercharakter viel detaillierter ausgemalt. Wenn ihn der Sexualinstinkt in der verkleideten Rosaura sogleich die Frau erkennen und begehren läßt, wird dies als »Wittern« formuliert.⁵⁴ Stark fällt wieder die Dominanz der *niedrigen, häßlichen* Tiere auf, der Mäuse, Würmer, Spinnen, Schlangen. In den Vorwürfen gegen seinen Vater und Clotald präzisiert Sigismund seinen Zustand als den von Wurm, Kröte, Hund. Ganz neu hinzugefügt hat aber Hofmannsthal seine ambivalente Beziehung zu diesen Geschöpfen. Sein Sigismund tötet gewohnheitsmäßig Kröten. Das interpretiert er selbst als Weitergabe der Aggression, die er von seinen Wärtern erfährt:

Wie ertrüg ich, die mich peinigen,
Ihre Mienen, ah! ihr Lachen,
Hätt ich abends nicht die meinigen
Mir zum Opfer sie zu machen!⁵⁵

Noch eine weitere Motivation wird erkennbar:

Ihr seid lauter Sigismunde,
Ihr elenden, blinden Kröten,
Ich bin Sigismunds Geschick ...

Das ist Identifikation mit dem Aggressor und dem Opfer zugleich. Die Entwürfe geben dem Gefangenen aber auch ein Lieblingstier, einen Wurm, der zu ihm »unbenannt« redet.⁵⁶ Das kann nur heißen, daß die konventionelle Perspektive, welche dieses Tier als *niedrig* einstuft, ansatzweise aufgehoben wird. So ist dieser Wurm denn auch ein »schöner Mensch«.

Wir rühren hier an den zentralen Komplex des *Tieropfers*. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich noch mit Nachdruck darauf hinweisen, daß die geläufige Identifikation der Tiernatur des Menschen mit seiner Sexualität, wie sie Calderón und sein Bearbeiter nicht nur in der Figurenrede, sondern auch im Verhalten des Protagonisten evozieren,

⁵⁴ SW XV Dramen 13, S. 233.

⁵⁵ Ebd. S. 14.

⁵⁶ Ebd. S. 233.

keineswegs allgemein für Hofmannsthals Dichtung gilt. Das zeigte ja schon die Ironisierung des Ochs von Lerchenau. Wieder erweist sich hier das Befreiende der mythischen Darstellungsform. Im Märchen von der »Frau ohne Schatten« erlaubt es die freigegebene Allegorik, einzelne Züge der Tiere isolierend zu verallgemeinern, und das heißt in diesem Fall: ihre Geistseite herauszustellen. Wie der metaphorische Sperber im Kainz-Gedicht ist der scharfäugige Falke der Geisterbote, der den Talisman bringt. Das Geistwesen, die Kaiserin, kann Tiergestalt annehmen. Aus dem Blick der Gazelle erkannte der Kaiser ihre Beseeltheit. Tiere und Geister rücken hier eng zusammen gegenüber einer anderen Kategorie von Zeichen, den Dämonen. Die nicht personengebundene schweifende Sexualität, welche die Färberin verlockt, verkörpert sich nicht etwa in einem Tier oder Tiermenschen, sondern im Efrít, der Allegorie der Gier. Zwar hat der Efrít ein Auge »von besonderer tierhafter Heftigkeit«⁵⁷, und in ihm ist »etwas vom Panther und etwas von der Schlange«, aber eben nur »etwas«.⁵⁸ Die Unterscheidung wird in einer Variante noch deutlicher. Die Kaiserin sagt: »Ich ahne dass bei ihnen die Vermischungen sind wie nicht bei den Thieren. Die Tiere sind unschuldig u. treu.«⁵⁹ »Bei ihnen« meint: bei den Menschen. Auch hier wird das Klischee der *communis opinio* korrigiert: die Kaiserin nimmt die Bezeichnung »Hündin« für die Färberin zurück, weil diese »keinen Tiernamen verdient«. So ist auch die Tierhaftigkeit Baraks, die sich – wie bei Schwendar – auch in seinem Äußeren andeutet, als das Gegenteil zügelloser Triebgebundenheit zu verstehen. Von ihm sagt die Kaiserin in der gleichen Variante: »Er ist wie Tiere sind, so sorglich.« In einer anderen Notiz sagt sie: »Mir ist wohl in seiner Nähe wie mir war als ich unter Wasser schwamm mit Flossen...«⁶⁰ Das ist das »sich Hergeben«, das die Aufzeichnung von 1918 an den Vögeln rühmt. Vielleicht gehört es mit zu dem »Takt«, den diese der Natur bei der Gestaltung der Tiere zuspricht: daß sie unaufdringlich Verhaltensweisen vorführen, in denen sie positive menschliche Verhaltensweisen antizipieren.

⁵⁷ SW XXVIII Erzählungen 1, S. 133.

⁵⁸ Ebd. S. 134.

⁵⁹ Ebd. S. 358.

⁶⁰ Ebd. S. 364.

IV. Tier- und Menschenopfer

Unvergessen ist der Stachel des Vorwurfs, den Adorno gegen Hofmannsthal's Herleitung des poetischen Symbols aus dem Tieropfer erhob: es sei eine »blutrünstige Theorie«, welche »die finsternen politischen Möglichkeiten der Neuromantik« einbegreife.⁶¹ Adorno interpretiert die Analogie zwischen dem augenblickslangen Tod des Opfernden im Tier und der momentanen Auflösung des Dichters oder des dichterisch Empfindenden im Symbol, die Hofmannsthal behauptet, als Ausdruck der Angst. Der moderne Dichter wolle sich vor den Lebensmächten retten, indem er »sich wegwirft und zum Mund der Dinge macht«. Das bedeutet für Adorno schuldhafte Abdankung der Subjektivität. Besteht dieser Vorwurf zu Recht? Ich denke, daß der Kritiker hier in der Tat den Finger auf eine schwache Stelle der Argumentation gelegt hat, aber ohne daß so weitreichende Konsequenzen gezogen werden müssen. Die Analogie ist keineswegs überzeugend, denn das vom Dichter erschaute Symbol stirbt ja nicht anstelle des Subjekts wie das Opfertier anstelle des Opfernden, sondern gewährt gerade den in der Natur wahrgenommenen Symbolen das Weiterleben im Text. Die Charakterisierung der Theorie aber als »blutrünstige« Abdankung des Subjekts scheint mir nicht treffend. Sie wird zunächst dadurch relativiert, daß im »Gespräch« selbst der »schwülen Bezauberung« so entstandener Poesie die Klarheit einer anderen entgegengesetzt wird, die ihren Ursprung in der erlösenden Erscheinung des Gedankens in der dumpfen Frühwelt hat. Die Verwirrung in diesem Text resultiert daraus, daß sich zwei ganz verschiedene Diskurse überlagern. Der eine ist der schon erwähnte Rest der goethisch-ontologischen Symbolauffassung, die angesichts der Unauflöslichkeit des Symbols als Methode des Zugangs für Dichter und Rezipienten nur die unio mystica erlaubt. Um diese zu beschreiben, hat sich das Bild des Tieropfers eingedrängt, weil es *als solches* Hofmannsthal seit langem beunruhigt. Nicht geeignet, die Symbolik im Sinne des Zusammenfalls von Bild und Sinn zu begründen – denn im Akt des Opfers steht ja gerade ein Wesen für das andere ein –, ist es selbst ein Zeichen für eine bestimmte Relation von Tier und Mensch.

⁶¹ Theodor W. Adorno, George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891–1906. In: Th. W. A., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München 1963, S. 190–231, hier S. 227.

Die Fixierung auf diese Relation schon in der Kindheit weist Hofmannsthal selbst in einem Abschnitt aus »Der Dichter und diese Zeit« auf. Er beschreibt die Faszination seiner kindlichen Phantasie durch mißhandelte und gefangene Tiere. Gleichsam selbstverständlich gehen die Bilder solcher Tiere über in eine Geschichte vom Töten. »Und ich sann etwas aus . . . von einem Tierbändiger, der seine Löwen tötet, ihnen vergiftetes Fleisch hinwirft.«⁶² Dieses Ineinander von Töten und Leiden, die Identifikation zugleich mit dem Opfer und dem Mörder, diese Verschmelzung, die Schlüsselszenen von Hofmannsthals Dichtungen umkreisen: das ist ein Grundmuster, durch das er dem Realitätsbild seiner Zeit etwas Neues zubringt. Was das gleichzeitig entstehende Konzept der Konversion von Sadismus in Masochismus und umgekehrt nur abstrakt als Mechanismus begreifbar macht, wird in seiner Dichtung einfühlbar. Hofmannsthal nennt das Leiden der Kinder an der Qual der Tiere ein typisches Phänomen seiner Epoche. Das Eigentümliche ist aber dessen Verknüpfung mit dem Akt des Tötens. Diesen Zusammenhang hat Hofmannsthal in der unvollendeten »Knabengeschichte« darzustellen versucht. Der historische Stellenwert des Versuchs wird deutlicher durch den Vergleich mit einigen dem Dichter bekannten, nicht lange zurückliegenden Schilderungen kindlicher Grausamkeit gegenüber Tieren. Keller beschreibt in seinem autobiographischen Roman Heinrichs Schmetterlingsjagd und die Tötung der dahinsiechenden Tiere seiner selbstangelegten Menagerie. Er läßt Heinrich versichern, sein Widerwille gegen das Aufspießen der Schmetterlinge sei »keine unkindliche Empfindsamkeit« gewesen, denn grundsätzlich habe er Tiere so gut mißhandeln können »wie alle Kinder«.⁶³ So bezeugt er noch die jahrhundertelange selbstverständliche Mißachtung der Tiere, durch welche die neue Sensibilität fast zu einem pudendum wird. Durch ihre Widersprüche fesselt eine Schilderung von Victor Hugo, dessen starke Beziehung zu Tieren Hofmannsthal in seiner Studie über ihn sehr betont. In der »Légende des Siècles«, die in die Beschwörung der Geschichte in der Tat das ganze Tierreich vom Löwen bis zum Regenwurm einschließt, hat Hugo ein ganzes Kapitel einer Kröte gewidmet, die wegen ihrer Häßlichkeit gemartert wird: von einem Priester, von

⁶² GW RA I, S. 70f.

⁶³ Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*. 1. Bd. Erste Fassung. Hg. v. Thomas Böning und Gerhard Kaiser. Frankfurt a.M. 1985, S. 136-139.

einer schönen Dame, schließlich von Schulknaben, deren Quälereien detailliert beschrieben werden. Hugo motiviert das Handeln dieser Knaben so, daß der Sadismus geradezu aus dem Kinderglück entspringt:

- J'étais enfant, j'étais petit, j'étais cruel; -
Tout homme sur la terre, où l'âme erre asservie,
Peut commencer ainsi le récit de sa vie.
On a le jeu, l'ivresse et l'aube dans les yeux,
On a sa mère, on est des écoliers joyeux,
De petits hommes gais, respirant l'atmosphère
A pleins poumons, aimés, libres, contents; que faire,
Sinon de torturer quelque être malheureux?⁶⁴

Die kleinen Menschen werden beschämt durch einen Esel, der, selbst vom Treiber gequält, doch einen Umweg macht, um die Kröte nicht zu zertreten. Das Verhalten des Esels ist nicht etwa allegorisch gemeint, sondern wird einem Instinkt der Güte zugeschrieben, der den unwissenden Esel mit Gott verbindet. Das idealisierte Tier und die Voraussetzung gleichsam natürlicher Grausamkeit beim Menschen stehen hier unverbunden nebeneinander. Hofmannsthal zeigt demgegenüber den modern-verstehenden Blick, wie er ihn nicht nur in der zeitgenössischen psychiatrischen Literatur, sondern auch in dem während der Arbeit an der »Knabengeschichte« gelesenen »Ulenspiegel«-Roman von Charles de Coster finden konnte. Darin verbrennt der einsame, kränkliche Infant Don Philipp ein Äffchen und tötet, während er onaniert, Hunderte von Fliegen.⁶⁵

»Furchtbar krümmte sich der Sperber, den die Buben an das Scheunenthor genagelt hatten, der hereinbrechenden Nacht entgegen.«⁶⁶ So schonungslos-konkret setzt eine ausgeführte Partie der »Knabengeschichte« ein, welche die tief unsichere Welt des Anführers dieser Buben entfaltet, der den ambivalenten Namen Euseb trägt. Sie enthält die zentralen Motive des Opferkomplexes: das geschlachtete Kalb, die

⁶⁴ Victor Hugo, *La Légende des Siècles*. Bd. II. Paris 1967, S. 309–314.

⁶⁵ Charles de Coster, *Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*. 1867 (Dt. 1912). Vgl. Kap. XXII und XXV.

⁶⁶ SW XXIX Erzählungen 2, S. 174. Vgl. dazu Victor Hugos Gedicht »La Chouette« (Contemplations XIII), das vom Motiv eines über einer Tür angenagelten Vogels aus das Problem der häßlichen Tiere, der menschlichen Grausamkeit und der Beziehung zwischen den gequälten Tieren und Christus aufwirft.

häßlichen kleinen Tiere – und das Vaterproblem. Sowohl der ausgeführte Teil wie die Notizen zeigen, daß Eusebs Handlung mehrfach determiniert ist. Die sexuelle Unruhe der Pubertät bildet wie bei de Coster den diffusen Nährboden der Impulse, die Euseb den Vogel kreuzigen heißen. Im Traum erblickt er die erschreckende Gleichheit der häßlichen Tiere mit den Menschen. Der Vaterlose identifiziert sich mit einem unehelichen Kind, das in der gleichen Nacht geboren wird. Den Sperber kreuzigend, sucht er den Vater zu behaften, der ihn selbst gekreuzigt hat, indem er ihn verließ; insofern ist er auch selbst das getötete Tier. Dessen Tötung ersetzt den Selbstmord, der ihn lockt. Schließlich ist der Vogelmord noch eine verzweifelte Suche nach Kommunikation mit einem Wesen außerhalb seiner selbst. Wie in der »Soldatengeschichte« wird eine Hinwendung zu Christus angedeutet. Der seelische Prozeß in der Geschichte von Euseb geht aber über den Schwendars hinaus, da dieser nichts Führendes tötet. In der »Knabengeschichte« erst taucht der Gedanke auf, daß gerade die Schuld die Rettung bedingt:

Man entfernt sich von Gott (scheinbar auf immer,
wie durch den Mord an dem Sperber) und kehrt gerade
auf diesem Weg zu ihm zurück.⁶⁷

In mehrfacher Weise wird hier das Tier zum symbolischen Opfer: seine Tötung ersetzt den Selbstmord, die Rache am schuldigen Vater, den Mord an einem beliebigen Menschen, an den die Aggression weitergegeben würde. Die Zeichenfunktion der Tierfigur in diesem Text ist also die Demonstration der faktischen Funktion des Tiers als rettendes Zeichen im Verkehr der Menschen untereinander und mit sich selbst. Von hier aus läßt sich die im »Gespräch über Gedichte« beschriebene Opferszene weit besser verstehen als direkt poetologisch. Wichtig ist ferner, daß die hier geschilderte Realität eine psychische ist, in welcher in der Tat eine *coincidentia oppositorum* eintreten kann. So zweifelhaft die generelle Annahme ist, die im »Gespräch« die *unio mystica* mit den symbolhaften Dingen begründen soll: »... daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind.«⁶⁸, so überzeugend wird in diesem Text der einzige Fall geschildert, in dem das *tertium comparationis* über die Imagination

⁶⁷ SW XXIX Erzählungen 2, S. 183.

⁶⁸ GW E, S. 503.

des Subjekts hinausgeht: die kreatürliche Gemeinsamkeit von Mensch und Tier. Beide sind von der gleichen unverstandenen Welt bedrängt:

Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel
atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut –
auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle ...⁶⁹

Die Gewalt dieser Vorstellung für Hofmannsthal erkennen wir aus ihrer fast zwanghaften Wiederholung in verschiedenen Werken:

Auf dem Leib
des Opfertieres lag ich, zuckend mit
dem zuckenden.⁷⁰

Unter diesem Zwang hat Hofmannsthal im »Turm« gegenüber »Das Leben ein Traum« einen neuen Terminus und ein neues Zeichen in den Text eingeführt. Der neue Terminus, den Benjamin in seinem Brief aufgreift, ist *Kreatur*. So wird Sigismund häufig bezeichnet, und zwar mit verschiedener Akzentuierung: mitleidig von Anton, reserviert von Julian, verächtlich von Olivier und ehrfürchtig, im Sinne eines auserlesenen Gottesgeschöpfes, vom Arzt. Mit diesem Terminus ist für jene Strukturen des Menschen, die ihm mit den Tieren gemeinsam oder den ihnen verwandt sind, eine treffendere Bezeichnung gefunden als mit dem Klischeewort vom triebhaft vorgestellten Tier. Mag auch die im Terminus *Kreatur* implizierte Schöpferinstanz jenseits der Personenrede des Arztes sehr unsicher geworden sein, so behält er doch immer etwas von der Würde des sinnvoll geschaffenen lebendigen Gebildes.

Daneben bleibt im »Turm« das Motiv der *Tierheit* Sigismunds erhalten; es wird aber vertieft und sublimiert. Der Ausbruch der Aggressivität am Hof ist jetzt ganz durch die Enttäuschung über den Vater motiviert; die sexuellen Eruptionen entfallen. Stark herausgearbeitet wird dagegen die Besonderheit von Sigismunds Spracherwerb. Von den Determinanten, die in »Das Leben ein Traum« und in der »Knabengeschichte« das Handeln der Protagonisten lenken, bleibt das Weitergeben der Aggression in der Tötung der Tiere. Es wird jetzt aber gemildert dadurch, daß Sigismund sich der Tiere einerseits erwehren muß und sie andererseits durch den Tod erlösen will. Auch für ihn ist das Töten eine andere Form des Selbstmords, wie es auch die Entwürfe zu »Das Leben ein Traum«

⁶⁹ GW E, S. 502.

⁷⁰ Oedipus und die Sphinx. SW VIII Dramen 6, S. 46.

vorsahen: nur im Töten kann sich die in Sigismund gestaute Spannung entladen. Als ein neues Zeichen wird im »Turm« das geschlachtete Schwein evoziert. Dabei ist es nicht gleichgültig, daß es sich nicht, wie in anderen Texten, um ein Kalb oder Lamm handelt. Sigismund erinnert sich im Gespräch mit der Pflegemutter an das einst vom Pflegevater geschlachtete, am Kreuzholz aufgehängte Schwein, dessen Todesschrei er mitschrie und von dem er sein Ich nicht abtrennen kann.⁷¹ In der letzten Fassung wird dieses Schwein von Sigismund wenige Augenblicke vor seinem Tod als »freudiges Zeichen« berufen, im religiösen Sinn: sein dunkles blutiges Inneres sieht er jetzt erleuchtet von der Morgensonne. Dieses Tier ist aber nicht bloßes Opfer. Als Sigismund erfährt, daß seine Eltern ihn verstoßen haben, sagt er:

Grausig ist das Tier. Es frißt die eigenen
Jungen, noch feucht aus dem Mutterleib. Meine
Augen habens gesehen. Und doch ist es unschuldig.⁷²

Das Fressen der Neugeborenen ist bekanntlich gerade den Schweinen eigentümlich. Sigismund rührt hier an einen Punkt, wo Mensch und Tier sich analog verhalten können, wobei dem Tier mit seinem eingeschränkten Bewußtsein indes keine Verantwortung zukommt, dem Menschen aber wohl. Oder kann es seine Schuld mildern, daß auch er vom Zwang des Selbsterhaltungstrieb gepeitscht wird? Nicht nur Sigismunds Eltern sind schuldig. Sigismund selbst, auch wenn er sich in der letzten Fassung nicht in den Krieg verstrickt, ist ein Tiermörder und hat um ein Haar seinen Vater getötet. Wenn das verklärte Tier als Zeichen darauf deutet, daß er in eine Christusgestalt transformiert wird, so ist ein Schuldig-Unschuldiger zu Christus geworden: schuldig, insofern er Mensch, unschuldig, insofern er Tier ist. Das ist außerordentlich. »Das ist unser Herr Christus«, sagte Trakl zitternd, als er auf einem Kirchweihfest einen als Preis aufgestellten Kalbskopf erblickte.⁷³ In seiner allegorischen Erzählung »Die Portugiesin« hat Musil anrührend geschildert, wie eine Katze das Leiden eines Kranken auf sich nimmt und dadurch sein Leben und seine Ehe rettet. »Wenn Gott Mensch werden

⁷¹ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 59–61.

⁷² Ebd. S. 64.

⁷³ Erwin Mahrholdt, *Der Mensch und Dichter Georg Trakl*. In: *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*. 2.Aufl. Salzburg 1959, S. 57.

konnte, kann er auch Katze werden ...«.⁷⁴ Das sind bewegende Variationen der Tradition, die Christus dem Lamm gleichsetzt, aber sie bleiben Analoga des unschuldigen Leidens. Hofmannsthal hingegen zeigt die Möglichkeit eines halbschuldigen Christus, der die in Mensch und Tier wütende Gewalt nicht nur erleiden, sondern zumindest ansatzweise auch ausüben und dadurch noch tiefer leiden muß. Den ganzen Komplex der Relation Mensch – Tier, Tötung – Christusanalogie hat Hofmannsthal in einem großangelegten Prosatext gestalten wollen: als einen nächtlichen Monolog Rembrandts, der im Traum zum Tier geworden ist: »Ich bin ein Thier. Meine haarigen Rippen zittern ...«⁷⁵ Der Monolog steht im Zusammenhang mit der Arbeit am Bild des geschlachteten Ochsen. Gerade das materielle Element *Fleisch*, das den Ochsen mit dem Körper Hendrikjes und auch mit des Malers »Fleisch und Blut«, seinem verstorbenen Sohn Titus, verbindet, wird zum Sprungbrett der Identifikationen. Erwogen wurde ein »Schlussgleichnis: zwischen ihm selbst, dem Gekreuzigten und dem ausgeschlachteten Ochsen.«⁷⁶ Die Transposition ins Feld der Malerei erlaubt, was dem Dichter sonst sein Takt verbot: auch das poetische Ich in Analogie zu Christus zu sehen.

Mit einem Tier sprechen zu können, bezeichnete Claude Lévi-Strauss als einen ungestillten Wunsch seines Lebens.⁷⁷ Auch die intensivste Einfühlung eines Dichters kann dem Menschen eine solche Möglichkeit nicht verschaffen. Doch hat Hofmannsthal durch seine poetische Zeichensprache die intersubjektive Zeichensprache und damit die *mythologie du réel* seiner und somit auch unserer Zeit in bezug auf die Tiere entscheidend erweitert, und zwar in mehreren Hinsichten. Der erste

⁷⁴ Robert Musil, Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 6. Reinbek 1978, S. 270.

⁷⁵ SW XXIX Erzählungen 2, S. 162.

⁷⁶ Ebd. S. 164.

⁷⁷ Gespräch mit Fritz Raddatz. In: Die Zeit vom 2.9.1983. Zitiert bei: Peter Hamm (Hg.), Welches Tier gehört zu dir? München/Wien 1984, S. 507. – Von diesem Bewußtsein unaufhebbarer Fremdheit aus erproben einige späte Gedichte Celans ein neues Verfahren, Tiere zu poetischen Zeichen zu machen. Im Gedicht MÖWENKÜKEN, silbern (Gesammelte Werke. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1983, S. 185) werden zunächst Ergebnisse der Verhaltensforschung referiert, die das Brutpflegeverhältnis als mechanisches entmythisieren. Der so vollzogene Abschied von den Konzepten des *Organischen* oder *Kreatürlichen* im Sinne lebendiger Beziehungen scheint dann die Legitimation für eine illusionslose schein-anthropomorphe Allegorik zu bieten: »Die Panzerlurche / nehmen die blauen Gebetmäntel um.« (Bd. 2, S. 140).

Punkt ist das Ernstnehmen der Geistigkeit einer Reihe von Tieren, wie sie sich vor allem in deren Blick äußert und dem menschlichen Blick zu erkennen gibt. Nicht von ungefähr sollte Hebbel in der geplanten Erzählung »mit dem Blick aus Thier etwas Menschenähnliches« machen, offenbar als Kontrafaktur zu Dr. Moreaus chirurgischen Manipulationen. *Machen* bedeutet hier wohl soviel wie *freisetzen, was den Tieren an Empfindungs-, Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen mit den Menschen gemeinsam ist*. Ein anderer Punkt ist die gegenüber den versucherischen Konzepten harmonisierender Weltdeutung festgehaltene Verstörung durch die der Natur eingeschriebene *Gewalt*. Gerade im Hinblick auf dieses Phänomen wird weiterhin die Relation zwischen Mensch und Tier suggestiv gestaltet: einerseits tritt der von beiden gemeinsam erlittene Zwang hervor, Gewalt ausüben zu müssen, andererseits die Opferfunktion des Tiers, um die Tötung von Menschen zu verhüten – nicht mehr gegenüber den Göttern, sondern im Umgang der Menschen miteinander. Alle diese Momente können sich sowohl in der Evokation konkret beobachteter als auch in der religiös und künstlerisch schon vorgedeuteter Tierfiguren verwirklichen: am eindringlichsten sprechen sie, wenn beides zusammenkommt, wie beim Sperber. Doch bietet, wie sich zeigte, Hofmannsthal's Dichtung noch eine andere Möglichkeit: sie eröffnet den in der Alltagssprache aufbewahrten anthropomorphen Tier-Klischees ein legitimes poetisches Leben, indem diese nicht nur, wie üblich, in der Personenrede charakterisierende Funktionen übernehmen, sondern da, wo die Dichtung psychische Wirklichkeit gestaltet, ihre Bedeutung für das Unbewußte entfalten können. An anderen Stellen wiederum wird die *mythologie du réel* durch die Dekonstruktion der Klischees auf bessere Realitätserkenntnis hin verändert. Als leitendes Prinzip dieser Zeichensprache erweist sich – bemerkenswert bei einem Dichter, dessen Weltverhältnis so sehr von der Auflösung aller Grenzen bedroht ist – die Achtung vor der Individualität der einzelnen Zeichen und damit der einzelnen Wesen:

Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe,
ein heiliges, bestimmtes Zeichen. Darin steht eine
Gegenwart der Seele, und so auch beim Tier ...⁷⁸

⁷⁸ GW E, S. 553.