

## ICH-VERDOPPELUNG UND ALLMACHTSPHANTASIEN IN TEXTEN DES FRÜHEN HOFMANNSTHAL

›Erlebnis‹, ›Das Bergwerk zu Falun‹, ›Reitergeschichte‹

Von Lorna Martens (Charlottesville)

Die Ich-Verdoppelung ist ein beliebtes Motiv bei Hofmannsthal, dessen er sich nicht nur in seiner Frühzeit sondern auch später öfters bedient. Es kommt in vielen Texten vor, z. B. im Gedicht ›Erlebnis‹ (1892), in der Erzählung ›Das Glück am Weg‹ (1893), im lyrischen Drama ›Die Frau im Fenster‹ (1897), im lyrischen Drama ›Das kleine Welttheater‹ (1897), in der Erzählung ›Reitergeschichte‹ (1898), im Drama ›Das Bergwerk zu Falun‹ (1900), in der Pantomime ›Der Schüler‹ (1901), im Gedicht ›Vor Tag‹ (1907) und im Roman ›Andreas‹ (begonnen 1907). Es handelt sich dabei manchmal um einen Doppelgänger, manchmal um ein Spiegelbild, manchmal um die Spiegelung einer Figur in anderen Figuren oder um die Projektion von Teilaspekten einer Figur in anderen Figuren.

Zu welchem Zweck bedient sich Hofmannsthal dieses romantischen Motivs, das die Aufmerksamkeit der frühen Psychoanalyse, sowohl Freuds als auch Ranks, auf sich gezogen hat? Um diese Frage zu beantworten, ziehe ich es vor, mich auf eine Analyse des Motivs in Hofmannsthals Frühwerk zu beschränken, bevor er begonnen hat, von der Psychoanalyse Kenntnis zu nehmen und psychoanalytische Texte zu lesen.<sup>1)</sup> Drei Texte kommen mir besonders aufschlussreich vor: ›Erlebnis‹, ›Das Bergwerk zu Falun‹ und ›Reitergeschichte‹. Die Ich-Verdoppelung ist in ihnen besonders prominent, und diese Texte weisen auch sonst bestimmte Homologien auf. In jedem Text gibt es eine seelische Landschaft, d. h. eine, die die psychische Befindlichkeit der Hauptfigur spiegelt; ferner ist der Held oder das lyrische Ich in einer Geistesverfassung, die man als sonderbar oder sogar obsessiv bezeichnen könnte; und schließlich endet die Handlung, explizit oder implizit, mit seinem Tod. Vermutlich bietet dieser Kontext einen Schlüssel zum Verständnis des Ich-Verdoppelungsmotivs selbst.

---

<sup>1)</sup> Hofmannsthal hat sich 1903 während der Abfassung von ›Elektra‹ Breuers und Freuds ›Studien über Hysterie‹ von Hermann Bahr geliehen und aus ›Elektra‹ in vielerlei Hinsicht ein hysterisches Drama gemacht.

Der klassische psychoanalytische Text über das Doppelgängertum, die Ich-Verdoppelung, die Ich-Teilung usw. ist Freuds Essay ›Das Unheimliche‹ von 1919. Freud bezieht sich auf die 1914 erschienene psychoanalytische Studie von Otto Rank, ›Der Doppelgänger‹. Freud stimmt zunächst Rank zu, dass der Doppelgänger zwei widersprüchliche Bedeutungen verkörpert: erstens die Unsterblichkeit des Ich, seine „Seele“ sozusagen. Von daher ist der Doppelgänger ein Ausdruck der „uneingeschränkten Selbstliebe“, des primären Narzissmus.<sup>2)</sup> Zweitens verkörpert der Doppelgänger bedrohliche Aggression, da das zweite Ich das erste grundsätzlich in Frage stellt. Der Doppelgänger wird also zu einem Vorboden des Todes. Es wird sich zeigen, dass Hofmannsthal seine Ich-Verdoppelungen in den drei zu besprechenden Texten ähnlich doppelsinnig aufbaut.

Freuds eigener Beitrag zu der Theorie des Doppelgängers ist, dass der Doppelgänger die Wiederkehr des Verdrängten bedeutet. Diese Freud'sche Deutung ist von Richie Robertson auf ›Reitergeschichte‹ angewendet worden, der den Doppelgänger als die verdrängte Autorität von Lerchs Gewissen deutet.<sup>3)</sup> Die Idee der Wiederkehr des Verdrängten kann sehr breit gefasst werden; alles Mögliche kann ja verdrängt werden. Von daher hat Freuds Theorie den Status des Nie-Falschen, des Immer-Anwendbaren. Sie kann gewiss angewandt werden, um die Ich-Verdoppelung in jedem der von uns zu betrachtenden Texte zu deuten.

Anstatt mich auf Freuds Deutung des Doppelgängers zu stützen, werde ich die Theorien der zeitgenössischen Psychoanalytikerin Jessica Benjamin heranziehen, nicht um die Ich-Verdoppelung selbst, sondern um den Kontext, in dem die Ich-Verdoppelung vorkommt, zu erklären. Benjamin bietet, was für Hofmannsthal besonders ergiebig ist, eine Erklärung der Verbindung von Gewalt, Sexualität und Phantasie – eine Verbindung, die alle drei der zu besprechenden Texte prägt. Die Verbindung von Sexualität und Gewalt kommt auch in vielen Texten Hofmannsthals um die Jahrhundertwende vor, die keine Ich-Verdoppelungen enthalten, wo aber Todesszenen bzw. Gewalttaten sexuell anmutende Epiphanien hervorrufen, etwa in ›Gespräch über Gedichte‹ und im ›Brief an Lord Chandos‹. Außerdem haben Benjamins Ideen über Narzissmus und Intersubjektivität eine eigentümliche geistige Verwandtschaft mit Hofmannsthals eigenen Ansichten über die Gefahren der Präexistenz und der dichterischen Isolation. Sie sind daher geeignet, die dunklen Passagen in Hofmannsthals Texten auf eine Weise psychoanalytisch zu deuten, die Hofmannsthals vermeintlichem Sinn entspricht. Ich werde auf ihre Theorien erst mitten in der Diskussion von ›Das Bergwerk zu Falun‹ zu sprechen kommen. Zunächst gilt es, das früheste und kürzeste Beispiel der Ich-Verdoppelung bei Hofmannsthal zu analysieren.

---

<sup>2)</sup> SIGMUND FREUD, Das Unheimliche, in: DERS., Studienausgabe, Bd. 4, Frankfurt/M. 1970, S. 241–274, hier: S. 258.

<sup>3)</sup> RITCHIE ROBERTSON, The Dual Structure of Hofmannsthal's ›Reitergeschichte‹, in: Forum for Modern Language Studies 14 (1978), S. 315–331, hier: S. 325.

## ERLEBNIS

Mit silbergrauem Dufte war das Tal  
 Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond  
 Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.  
 Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales  
 5 Verschwammen meine dämmernden Gedanken,  
 Und still versank ich in dem webenden,  
 Durchsichtigen Meere und verließ das Leben.  
 Wie wunderbare Blumen waren da  
 Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,  
 10 Durch das ein gelbrotes Licht wie von Topasen  
 In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze  
 War angefüllt mit einem tiefen Schwellen  
 Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,  
 Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es:  
 15 Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,  
 Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend,  
 Verwandt der tiefsten Schwermut.  
 Aber seltsam!  
 Ein namenloses Heimweh weinte lautlos  
 20 In meiner Seele nach dem Leben, weinte,  
 Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff  
 Mit gelben Riesensegeln gegen Abend  
 Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,  
 Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er  
 25 Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht  
 Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,  
 Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,  
 Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht  
 Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer –  
 30 Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter  
 Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend  
 Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln.<sup>4)</sup>

Hier wird ein wunderbares Erlebnis erzählt. Das Ich erzählt zunächst vom „Tal der Dämmerung“, wo es sich befindet. Rückblickend können wir dieses Tal als die Schwelle des Todes identifizieren, jedoch hat man als Erstes den Eindruck von einer schönen, wenn auch unheimlichen Landschaft. Man kann Vergleiche zwischen ihr und der Natur ziehen, aber sie ist nicht natürlich. Der Duft z. B., der das Tal erfüllt, ist wie Mondlicht, aber es ist nicht Nacht. Die Farben sowohl im Tal der Dämmerung als auch im Meer des Todes deuten vor allem auf ästhetisierenden Luxus: „silbergrau“, „gelbrot wie von Topasen“. Vier der fünf Sinne werden angesprochen:

<sup>4)</sup> G1, 19. Sämtliche Hofmannsthal-Zitate nach: HUGO VON HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Frankfurt/M. 1979f. Die Einzelbände werden mit folgenden Siglen abgekürzt: Gedichte, Dramen I = G; Dramen II = D2; Reden und Aufsätze III = R3; Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe. Reisen = E.

das Tal ist mit Duft erfüllt, der Sprecher sieht ein Licht und fühlt auch seine Wärme, er hört Musik. Es wird betont, dass dieser Landschaft das Befinden des Subjekts entspricht: Im Tal der Dämmerung dämmern seine Gedanken, sie verschwimmen, bis er im Meer des Todes versinkt. Auch die Elemente der Landschaft sind derart aufeinander abgestimmt, dass eine Synästhesie immer möglich ist: das Licht dringt „in warmen Strömen“ wie eine Strömung im Meer, die Musik schwillt, als ob sie die Wellen des Meeres wären, und „glüht dunkel“ wie die Blumen. Die Alliteration und die Assonanz der Wörter bekräftigen diesen Eindruck. Die Landschaft ist gesättigt durch Begriffe, die zweimal vorkommen: „silbergrauer Duft“, „dämmern“, „dunkelglühend“, „Schwermut“. Ein einheitliches Erlebnis also: die verschiedenen Elemente scheinen im Begriff zu sein, miteinander zu verschmelzen.

Es gibt nichts Unangenehmes an diesem Tod. Das Meer des Todes ist weder kalt, dunkel, noch nass. Es ist „durchsichtig“, mit dem Licht heller als das „Tal der Dämmerung“, warm und voll wunderbarer Blumen. Das Erlebnis des Subjekts hat mehr mit Tiefseetauchen an einem farbigen Korallenriff im Karibischen Meer gemeinsam als mit dem, was man sich gewöhnlicherweise unter „Sterben“ vorstellt. Der Tod nimmt die Form von Musik an, und zwar implizit Geigenmusik, wie in ›Der Tor und der Tod‹. Das Subjekt ringt nicht im Todeskampf – im Gegenteil, es „versank und verließ das Leben“, ein so starker Euphemismus, dass der Leser kaum gewahrt, dass ein entscheidender Schritt getan worden ist. Im Gegenteil, der Leser vermutet, dass das Ich einmal zurück ins Leben kommen wird, da es überlebt, um die Geschichte zu erzählen. Überhaupt hat man im ganzen ersten Teil nicht den Eindruck eines nicht rückgängig zu machenden Vorgangs. Die Szenerie wechselt langsam, das Erlebnis ist beseelt von einer ruhigen Dynamik. Das Subjekt hat keine Todesangst. Stattdessen ist es in einem vagen, quasi betrunkenen oder drogierten Geisteszustand. Es reist, es wird befördert, es schaut, es bestaunt, es empfindet – aber nicht zu stark.

Wir hören lange nicht das Wort „Tod“. Es kommt erst in Vers 15, des drittletzten Verses des ersten Abschnitts vor. Das Ich erzählt, dass es „wußte“ (obwohl es dies nicht begreift), dass „das der Tod ist“. Aber dieser Tod ist nicht der Gegensatz und die Verneinung des Lebens. Er ist ein liebender, verführerischer Tod, der einer menschlichen Stimmung, „der tiefsten Schwermut“ „verwandt“ ist. Er ist eben der dionysische Tod, wie er demnächst in ›Der Tor und der Tod‹ vorkommen wird. Der Tod hier ist überhaupt sehr stark von dionysischen Vorstellungen von Musik, Meer und Ur-Einem geprägt – ein Tod also, der Nietzsches ›Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ durchaus verpflichtet ist.

Mit dem Bruch in Vers 18 kommt der Wendepunkt. Wo bisher alles zur Einheit tendierte, wo das Subjekt offenbar gern der Melodie des Todes folgen wollte, macht sich auf einmal ein Teil des Subjekts los und weint nach dem Leben. Diese plötzliche Spaltung wird zwar als „seltsam“ bezeichnet, wird aber innerhalb der Metaphorik des Sterbens als eine Reise eingeführt und wirkt in diesem Kontext sofort plausibel. Das Subjekt empfindet plötzlich und unerklärlich „Heimweh“. Oft ist ein Reisender am Anfang der Reise berauscht und durchaus verführt von den neuen

und exotischen Sehenswürdigkeiten, die ihn umgeben. Das Heimweh setzt später ein, überfällt ihn sozusagen. So auch hier.

Bis dorthin wird der Tod bloß erlebt. Er hat keine Bedeutung, keine Signifikanz, keinen Stellenwert. Der lediglich erlebte Tod ist absolut frei von Vorstellungen wie Endgültigkeit, Leblosigkeit, Bewusstlosigkeit, Ich-Verlust, von Starre und Verfaulung des Körpers und von der Angst, die man in der Regel davor hat. *Die Funktion der Ich-Verdoppelung, die in dem zweiten Teil des Gedichts vorkommt, ist, den Tod zum Signifikanten zu machen.*

Die zweite Hälfte des Gedichts besteht aus einem extensiven Vergleich. Im Kontext dieses Vergleichs kommt die Ich-Verdoppelung vor. Der Ich-Erzähler sagt von sich, er weinte nach dem Leben wie einer vor Heimweh weint, der auf einem exotischen und fremden Schiff an seiner Heimatstadt vorbeifährt. Eine neue Variante des Reisemotivs also: Man stellt sich hier einen Matrosen vor, dessen Arbeit ihn weit von zu Hause weggeführt hat, der viel Fremdes und Exotisches gesehen und erlebt hat und der weder seine Heimat vermisst noch viel an sie denkt – bis sein Schiff, ein großes Schiff mit „Riesensegeln“, also ein sehr schnell fahrendes Schiff, an ihr vorbeifährt, ohne zu docken.

Der Matrose kann seine Heimatstadt sehen, hören, riechen – aber ein Aufenthalt dort ist nicht möglich. Was der Matrose sieht, ist vergangen. Er sieht sich selbst *als Kind*. Das Pathos des Augenblicks für den Matrosen ist, dass er nicht zu dem Kind, zu seinen Anfängen, zurückkehren kann. Er kann nicht zu den Dingen, die dem Kind Geborgenheit boten – die Vaterstadt, das Zimmer, das Licht –, zurückgehen. Sein Schiff rast vorbei in die dunkelnde Nacht. Die Zeitangabe, „gegen Abend“, „das dunkelblaue Wasser“, das zweimal erwähnt wird, deuten auf einen bevorstehenden Übergang. Nach der Thematik des ersten Teils des Gedichts ist es unvermeidbar, dabei an den Übergang vom Leben in den Tod zu denken, obwohl der Tod hier keineswegs erwähnt wird, während die Abend- und Nachtmetaphorik in der ersten Szene, wo es ausdrücklich um den Tod ging, geradezu vermieden wurde. Es ist eine der künstlerischen Feinheiten des Gedichts, dass die traditionelle Bildlichkeit des Todes, die im ersten Teil ausgespart wird, im zweiten Teil angewendet wird, um den ausgesparten Tod anzudeuten.

Warum sieht der Matrose sich selbst als Kind? Er erinnert sich. Nur durch die Erinnerung kann man in die Vergangenheit zurückgehen. In dem Augenblick des Todes, heißt es in einem frühen Tagebucheintrag von Hofmannsthal, erinnert man sich an alles (R3, 340).

Von Erinnerung ist jedoch in dem Gedicht nicht die Rede. Etwas viel Markanteres geschieht: Der Matrose spaltet sich, er „sieht sich selber“. Auf einmal gibt es zwei gleich wichtige Subjekte, den Erwachsenen und das Kind. Was hat es damit auf sich?

Der Erwachsene und das Kind haben ein merkwürdiges Verhältnis zueinander. Das Kind sitzt nicht geborgen im beleuchteten Zimmer, sondern steht draußen am dunklen Ufer. Die äußere Erscheinung des Kindes deutet auf Angst. Das Kind will weinen – genauso wie das Subjekt, das stirbt, weinen will – aber das Kind ist

nicht im Begriff zu weinen wegen Heimweh, sondern offenbar aus Angst. Das Meer in der Metaphorik des Gedichtes ist der Ort des erwachsenen Lebens. Das Kind sieht also in die Zukunft. Es sieht vielleicht ein vorüberfahrendes Schiff, so wie das Schiff, das den Matrosen jetzt trägt. Es ahnt – Hofmannsthals Kindergestalten sind voll frühweisheitlicher Ahnungen –, dass das Schiff Schicksal repräsentiert. Es weiß, dass es eines Tages das feste Land, das, was Hofmannsthal anderswo den „Zauberkreis der Kindheit“ und später die „Praeexistenz“ nennt, verlassen muss. Es wird in das Leben eintreten müssen, also in die lineare Zeit, in die Vergänglichkeit. Das ist die Ursache seiner Angst. Das Kind antizipiert das Erwachsenwerden und hat Angst.

Das Gedicht verbildlicht also die Kindheitserinnerung, spezifisch, die Erinnerung daran, wie das Kind die Zukunft antizipierte. Der Erwachsene ist jetzt genau dort, wohin ihn die Einbildungskraft des Kindes damals setzte: auf hohem Meer, sterblich, sogar kurz vor dem Tod, unter „fremdgeformten“ Riesensegeln gleitend. Er erfüllt die damalige Angst des Kindes. Das Kind sieht ängstlich in die Zukunft. Der Matrose sieht voller Heimweh aus dieser Zukunft zurück in die Vergangenheit. Ein Kreis schließt sich. Die Angst des Kindes ist der Bedeutungskontext, der dem gegenwärtigen Augenblick seinen Sinn gibt. Aber im nächsten Augenblick wird der Matrose das Kind nicht mehr sehen. Er wird den Kontakt zu seiner Kindheit verlieren und somit zu dem Bedeutungskontext, durch den sein Sterben einen Sinn erhält.

Die spezifische Erscheinung des Kindes unterstützt seine rein sinngebende Funktion. Der Matrose, der selbst das Kind in sich trägt und aus sich heraus projiziert, sieht sich selbst als *ängstliches* Kind, weil das ängstliche Kind seine gegenwärtige Situation spiegelt. Er weiß jetzt, dass seine jetzige Lage der heimliche Kern der Angst des Kindes war.

Die Funktion der Ich-Verdoppelung in diesem Gedicht kann sehr präzise beschrieben werden. Die Ich-Verdoppelung unterbricht abrupt das, was vor sich geht (den angenehmen Übergang in den Tod); sie kontrastiert mit dem Vorhergehenden, erinnert an etwas anderes. Die Ich-Verdoppelung ruft eine Dialektik hervor, in der Bewusstheit entsteht. Wie schon gesagt, ist der Tod nichts, wenn er nur erlebt wird. Er muss durch ein zweites Bewusstsein (das des Kindes) reflektiert werden, um signifikant zu werden.

Die Ich-Verdoppelung hier hat die Funktion des Zu-Bewusstsein-Bringens, der Sinngebung; sie geschieht in einem äußersten Moment und spaltet das Subjekt: in ein erlebendes und ein bewusstes, in ein gegenwärtiges und in ein in der Vergangenheit lebendes. Sie unterbricht die Phantasie eines luxuriösen, ästhetischen, eskapistischen Todes.

Diese Art Todesphantasie wird in ›Das Bergwerk zu Falun‹ wieder aufgenommen und weiterentwickelt: Das Reich der Bergkönigin unter der Erde ähnelt dem Reich des Todes in ›Erlebnis‹. Hofmannsthal hat das gesamte Drama im Sommer und im Herbst des Jahres 1899 geschrieben. Er hat aber zunächst nur den 1. Akt veröffentlicht. Er erschien im Oktober 1900 in der ›Insel‹. Hofmannsthal hat diesen 1. Akt

brieflich als ein „in sich geschlossenes Vorspiel“ bezeichnet.<sup>5)</sup> Acht Jahre später, also 1908, veröffentlichte Hofmannsthal den fünften Akt, 1911 den vierten, 1918 den zweiten. Der dritte Akt ist erst aus dem Nachlass veröffentlicht worden.

Ich beschränke mich hier auf den 1. Akt, erstens, weil die Veröffentlichungsgeschichte meiner Meinung nach dazu berechtigt, und zweitens, weil der 1. Akt am ergiebigsten für das Thema der Ich-Verdoppelung ist. Nützlich ist es jedoch zu wissen, wie das Stück weiter und vor allem ausgeht. Am Morgen seines Hochzeitstages mit Anna geht Elis für immer fort, „schüttelt die ganze Welt von seinem Fuß“ (D2, 170), wie er sagt, weil er jetzt klar sieht, dass sein Schicksal der Bergkönigin und ihrem Reich gehört.

Es gibt relativ wenig Deutungen des Dramas; etwa die Hälfte von ihnen sind psychoanalytisch.<sup>6)</sup> Selbst Hofmannsthal benutzt in ›Ad me ipsum‹ im Zusammenhang mit ›Das Bergwerk zu Falun‹ ein Wort, das er bei dem Jung-Schüler Herbert Silberer gelesen hat: „Introversion“ (R3, 601). Hofmannsthal deutet in ›Ad me ipsum‹ auch an, dass das Drama eine Analyse der dichterischen Existenz ist (R3, 608). Er identifiziert das Reich der Bergkönigin als „Reich der Worte worin alles Gegenwart“ (R3, 624).

Alle psychoanalytischen Deutungen des Dramas stützen sich auf Theorien, die Jahre nach dem Drama veröffentlicht worden sind. Selbst Hofmannsthals Gebrauch psychoanalytischer Terminologie („Introversion“) in Bezug auf das Werk ist späterer psychoanalytischer Lektüre entlehnt: Silberers Buch erschien 1914. Die psychoanalytischen Deutungen vonseiten der Germanisten rechtfertigen sich durch die explizite oder implizite Annahme, dass das gebrauchte psychoanalytische Modell überzeitliche Gültigkeit besitzt. Neuere Literaturkritiker wie z. B. Grossert bekennen, dass sie sich damit auf dünnes Eis begeben. Ich stimme dem bei. Auch in Benjamins Theorien gibt es viel Spekulation, obwohl die „intersubjektive Theorie“, auf die sie sich stützt, etwas fundierter zu sein scheint als die klassische Psychoanalyse, da sie auf klinischer Arbeit mit Säuglingen und Kleinkindern basiert.

Ein erster psychoanalytischer Aufsatz, 1914 in ›Imago‹ erschienen, wurde von Emil Franz Lorenz geschrieben, mit dem Titel ›Die Geschichte des Bergmanns von Falun, vornehmlich bei E. T. A. Hoffmann, Richard Wagner und Hugo von Hofmannsthal. Lorenz zufolge geht es in dem Drama um den Konflikt zwischen Inzestneigung und Verdrängung: die Bergkönigin sei die Mutter, Torbern der Vater von Elis.<sup>7)</sup>

<sup>5)</sup> GOTTHART WUNBERG, Bemerkungen zu Hofmannsthals Vorspiel ›Das Bergwerk zu Falun‹, in: Neue Sammlung 5 (1963), S. 174–191, hier: S. 175. – Auch MARGARET JACOBS, Hugo von Hofmannsthal: ›Das Bergwerk zu Falun‹, in: Hofmannsthal: Studies in Commemoration, hrsg. von F. NORMAN, London 1963, S. 53–82, hier: S. 56.

<sup>6)</sup> Nicht psychoanalytisch sind die Deutungen von MARGARET JACOBS (zit. Anm. 5) und von ROLF TAROT, Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur, Tübingen 1970. Jacobs macht darauf aufmerksam, dass Hofmannsthals Elis zuerst an einem psychologischen Dilemma, dann an einem philosophischen leidet.

<sup>7)</sup> EMIL FRANZ LORENZ, Die Geschichte des Bergmanns von Falun, in: Imago 3 (1914), S. 250–301, hier: S. 280.

Niels Axel Grosserts ›Versuch einer Anwendung von tiefenpsychologischen Kategorien bei einer Analyse der Werke Hugo von Hofmannsthals‹ (1981) bietet eine umfangreiche psychoanalytische Interpretation des Werkes. Er geht von C. G. Jungs 1911 und 1912 erschienenem Werk ›Wandlungen und Symbole der Libido‹ aus. Dort bespricht Jung u. a. die „Mutter-Imago“, die Symbol des Unbewussten ist. Die Sehnsucht nach der Mutter wäre demzufolge Sehnsucht nach dem Unbewussten. Die Mutter bzw. das Unbewusste kann auch von anderen Symbolen repräsentiert werden: Wasser, Erde, Stadt, Quelle, Höhle, Kirche, Holz; auch alles, was „umschlingt“.

In demselben Werk führt Jung den Begriff „Introversions-Erlebnis“ ein. Ein „Introversions-Erlebnis“ bedeutet, dass die Libido „in die eigene Tiefe“ zu der Welt der Erinnerungen, der Welt der frühesten Kindheit, sinkt. Solch ein Erlebnis, das Jung auch „eine Regression“ nennt, kann stärkend sein, aber auch, wenn der Mensch nicht „zurückkommt“, ihn todkrank machen. Es kann zum Selbstmord oder zu Schizophrenie führen.

Wie schon Emil Franz Lorenz knüpft Grossert an die Verse Elis' an, in denen er die Erde als die Mutter apostrophiert: „Mir wär | Sehr wohl, könnt ich mich in die dunkle Erde | Einwühlen. Ging es nur, mir sollt es schmecken, | Als kröch ich in den Mutterleib zurück“ (D2, 98), und „Haus, tu dich auf! gib deine Schwelle her: | Ein Sohn pocht an! auf tu dich, tiefe Kammer, | Wo Hand in Hand und Haar versträhnt in Haar | Der Vater mit der Mutter schläft, ich komme!“ (D2, 99). Elis spricht von Wurzeln und Haar, benutzt also die Bildlichkeit des Umschlingenden. Von daher sei die Annahme gerechtfertigt, dass die „Bergkönigin Mutter-Imago und damit Symbol des Unbewußten ist“. Grossert interpretiert Elis Fröbom als „einen Introvertierten [...], der seine Libido vom Leben abgezogen hat“<sup>8)</sup>. Die Introversion geht schlecht aus: Sie führt zum Tod. Von daher könne die Bergkönigin nicht nur als Mutterimago, sondern auch als Todesgöttin angesehen werden.

Mehrere Figuren in ›Das Bergwerk zu Falun‹ kommen als Projektionen des Ich bzw. Ich-Verdoppelungen in Betracht. Gotthart Wunberg deutet in einem Artikel von 1963 den Fischerssohn und Christian (Annas Bruder) als Doppelgänger. Torbern spiegelt Elis auf eine offensichtliche Weise – Elis ist sein Nachfolger bei der Bergkönigin. Er hat vieles mit einem klassischen Doppelgänger gemeinsam, da er bei Hofmannsthal sowohl wie bei E. T. A. Hoffmann eine diabolische Figur und ein Vorbote des Todes ist. Hofmannsthal modernisiert ihn, indem er ihm Züge eines Hypnotiseurs verleiht – er lässt seine „merkwürdigen Augen“ auf Elis „ruhen“, später „hüllt er ihn in seinen Blick“ (D2, 98, 100). Elis sagt zu Torbern: „Womit bezwingst du mich?“, und Torbern antwortet: „Mit deinem Willen“ (D2, 102). Schließlich ist die Bergkönigin wohl auch eine seelische Projektion.

---

<sup>8)</sup> NIELS AXEL GROSSERT, Versuch einer Anwendung von tiefenpsychologischen Kategorien bei einer Analyse der Werke Hugo von Hofmannsthals. Bemerkungen zu ›Das Bergwerk zu Falun‹ und ›Die Frau ohne Schatten‹ (= Text & Kontext, Sonderreihe 10), Kopenhagen 1981, S. 67–111, hier: S. 90.



Ich interessiere mich vor allem für die mysteriöse und komplexe Figur der Bergkönigin. Als Ich-Verdoppelung hat sie beinahe nichts mit dem kindlichen zweiten Ich in ›Erlebnis‹ gemeinsam: sie ist nicht ein Teil von Elis' früherem Selbst; sie ist nicht einmal von seinem Geschlecht. Sie erscheint als ein verführerisches, bezauberndes Liebesobjekt, im Stil der Sejungfrau in Goethes Gedicht ›Der Fischer‹, und nicht als ein abgetrennter, warnender Teil des Selbst.

Die Bergkönigin erscheint *nur* in Elis' Traum. Hofmannsthal bezeichnet den Vorgang zwar nicht als Traum, aber in der Vorlage, in E. T. A. Hoffmanns Erzählung, war er ein Traum.<sup>9)</sup> Gewiss ist die Annahme gerechtfertigt, dass die mysteriöse Bergkönigin *eine Phantasie*, eine Projektion darstellt. In Hofmannsthals Werk ruft Elis „gegen den Erdboden sprechend“: „Haus, tu dich auf“. Torbern kommentiert: „Doch sinds der Seele tiefgeheimste Wünsche, | Die sich dem unbewußten Mund entringen“ (D2, 100). Freuds ›Traumdeutung‹ war zu dem Zeitpunkt noch nicht erschienen, aber ähnliche Passagen, die Traum, Wunsch und Unbewusstes verbinden, sind zur selben Zeit, also kurz vor der Erscheinung der ›Traumdeutung‹, auch bei Hofmannsthals Freund Arthur Schnitzler zu finden, in dessen Drama ›Der Schleier der Beatrice‹.

Margaret Jacobs identifiziert eine wahrscheinliche Quelle für die Bergkönigin in einem Roman von Mabel Collins, ›The Idyll of the White Lotus‹ (1884), der von zwei Königinnen handelt, die eine blumenhaft und voller Leben, die andere böse und in einen dunklen Schleier gekleidet, der aus Schlangen besteht. Da dieser Roman eine Figur enthält, die Agmahd heißt, ist es fast sicher, dass Hofmannsthal ihn kannte, bevor er ›Das Bergwerk zu Falun‹ schrieb.<sup>10)</sup>

Ich möchte auf die Ähnlichkeit mit einer Figur in einem anderen Gedicht hinweisen, in Shelleys Gedicht ›Alastor, Or the Spirit of Solitude‹, geschrieben 1815. Alastor, ein Dichter, erträumt sich so wie Elis eine ideale Frau. In Shelleys Gedicht heißt es, dass die Frau als „a vision in his sleep“ kommt – d. h. er träumt. Das Vorwort deutet die Geschichte von Alastor folgendermaßen:

So long as it is possible for his desires to point towards objects thus infinite and unmeasured, he is joyous and tranquil and self-possessed. But the period arrives when these objects cease to suffice. His mind is at length suddenly awakened and thirsts for intercourse with an intelligence similar to itself. He images to himself the being whom he loves. [...] He seeks in vain for a prototype of his conception. Blasted by his disappointment, he descends to an untimely grave.<sup>11)</sup>

Shelleys Vorwort, das Alastors Geschichte als Allegorie der Gefahren des Dichtertums deutet, hätte Hofmannsthal bestimmt lebhaft interessiert. Das Vorwort enthält eine strenge Warnung gegen „the poet's self-centered seclusion“ – die egoistische Abgeschlossenheit des Dichters.<sup>12)</sup> Wer seine Mitmenschen nicht liebt,

<sup>9)</sup> E. T. A. HOFFMANN, Die Bergwerke zu Falun, in: DERS., Sämtliche poetischen Werke, hrsg. von HANNSLUDWIG GEIGER, Wiesbaden o. J., Bd. 2, S. 167–193, hier: S. 174. – WUNBERG, Bemerkungen zu Hofmannsthals Vorspiel (zit. Anm. 5), S. 177, zeigt, dass E. T. A. Hoffmanns Erzählung ›Die Bergwerke zu Falun‹ (1819) Hofmannsthals ausschließliche Vorlage war.

<sup>10)</sup> JACOBS, Hugo von Hofmannsthal (zit. Anm. 5), S. 74f.

<sup>11)</sup> Romanticism. An Anthology, hrsg. von DUNCAN WU, Oxford 1998, S. 824.

<sup>12)</sup> Ebenda.

wer ihnen keine Sympathie zeigt, ist moralisch tot, schreibt Shelley. Es geht eben darum, kein Narziss zu sein, wie man Alastor heute nennen würde. Das Gedicht polemisiert gegen „the spirit of solitude“ – den Geist der Einsamkeit.

In ihrer Deutung von ›Das Bergwerk zu Falun‹ schreibt Margaret Jacobs, dass Hofmannsthal sich wegen der Folgen seiner einsamen und gleichgültigen Natur Sorgen machte. Sie zitiert seinen am 23. Januar 1907 an Stephan Gruss gerichteten Brief, in dem er schrieb, dass er erkannt hat, dass die beängstigende, lieblose Seite seiner Natur eben identisch sei mit seiner dichterischen Veranlagung:

Seitdem ich aber über Dreißig bin, Frau und Kind habe und mich dabei innerlich ebenso jung fühle als je und mit einer noch stärkern freudigen und fröhlichen Grundstimmung als damals vor 15 Jahren, – seitdem weiß ich auch, weiß es aus mir und aus Dokumenten, die ich nun verstehen gelernt habe, daß die sonderbare, fast unheimliche seelische Beschaffenheit, diese scheinbar alles durchdringende Lieblosigkeit und Treulosigkeit, die dich an mir so sehr befremdet und mich manchmal so sehr geängstigt hat – der ›Tor und Tod‹ ist nichts als ein Ausdruck dieser Angst –, daß diese seelische Beschaffenheit nichts andres ist, als die Verfassung des Dichters unter den Dingen und Menschen.<sup>13)</sup>

In Shelleys Gedicht reist Alastor (so wie Elis). Er stößt eine Frau zurück, die von ihm angezogen ist (sowie Elis Ilsebill). Die ideale Frau, die Alastor im Traum erscheint, ist verschleiert; unter ihren Schleiern glühen ihre Glieder. *Ihre Stimme ist wie die Stimme seiner eigenen Seele*; sie spricht von Erkenntnis und Wahrheit und Tugend und erhabenen Hoffnungen von göttlicher Freiheit; sie macht Musik und ist sogar selbst Dichterin. Er umarmt sie, und morgens ist sie weg. Er sucht sie vergeblich und geht schließlich zu seinem „unzeitgemäßen Grab“.

Die Bergkönigin hat einige Merkmale mit dieser Frau gemeinsam, obwohl sie imponierender und dominierender ist. Sie ist ebenfalls verschleiert. Sie strahlt ebenfalls Licht aus. Das ist ja ihr hervorragendes Merkmal. Sie „funkelt“, „bebt“, „schimmert“ (D2, 110, 159). In der früheren Fassung des 1. Akts begleitet „ein bebendes Klingen“, „ein geheimnisvoller Ton“ ihr Kommen (D2, 180).

Welchen Teil von Elis' Psyche projiziert die Bergkönigin? Auffällig ist, dass zwischen dem, was Elis unter der Erde zu finden hofft und dem, was er tatsächlich dort findet, ein großer Unterschied besteht.

Als Elis zuerst seine Sehnsucht ausdrückt, unter die Erde zu gehen, evoziert er das, was ihn dorthin anzieht, als mütterlich. Eine nachfreudsche Perspektive deutet solche Bilder sexuell. Die Erde wird von Elis mit dem „Mutterleib“ (D2, 98) verglichen, und dort malt Hofmannsthal eine Analogie zur Freud'schen Urszene: „Wo der Vater mit der Mutter schläft“. Dies ist genau der Ausgangspunkt für die psy-

<sup>13)</sup> JACOBS, Hugo von Hofmannsthal (zit. Anm. 5), S. 72. – JENS RIECKMANN, Ästhetizismus und Homoerotik. Hugo von Hofmannsthal's ›Das Bergwerk zu Falun‹, in: Orbis Litterarum 44 (1989), S. 95–105, hier: S. 96 und S. 103, meint, das Stück sei eine „Analyse der dichterischen Existenz“, spezifisch eine Kritik der ästhetizistischen dichterischen Existenz; Hofmannsthal dämonisiere mehr als jemals zuvor die dichterische Existenz und zeige „ihre zerstörerische Wirkung im Bereich des Menschlichen“.

choanalytischen Kritiker, die die Bergkönigin als Mutterfigur interpretierten. In der Freud'schen Theorie macht die Verbindung zwischen Untergrund und Mutterleib die Bergkönigin auf jeden Fall zu einer unheimlichen Figur. In dem Aufsatz ›Das Unheimliche‹ bezeichnet Freud als „unheimlich“ die Wiederkehr des altvertrauten Verdrängten aus infantilen Komplexen sowie die Wiederkehr des Überwundenen, d. h. den Glauben an die Allmacht der Gedanken aus der Zeit des primären Narzissmus. Als Beispiele der Wiederkehr des Verdrängten aus infantilen Komplexen nennt er Kastrationsangst und die Mutterleibsphantasie. Die Mutterleibsphantasie drückt sich oft als die Phantasie aus, lebend begraben zu werden.<sup>14)</sup> Elis hat in Hofmannsthals Drama offensichtlich nichts anderes als eine „Mutterleibsphantasie“. In einer Handlung, die wohl der Allmacht der Gedanken zuzuschreiben ist, sinkt er dann in die Erde. Elis' Begegnung mit der Bergkönigin ist demnach eine tief regressive Phantasie: zurück zur Allmacht der Gedanken, zum primären Narzissmus; zurück zum Mutterleib.

Im Gegensatz dazu steht Elis' Begegnung mit der wirklichen Bergkönigin, einer unmütterlichen Figur, die sogar von der menschlichen Eigenart, eine „Mutter“ zu haben, mit Abscheu spricht. Die wirkliche Bergkönigin evoziert dreierlei: erstens den Tod, zweitens die Unsterblichkeit und drittens ein Liebesobjekt.

Sowohl in Elis' Phantasie wie auch in fiktiver Wirklichkeit ist die Bergkönigin eng mit dem Tod liiert. Die Passage, wo Elis seinen Wunsch ausspricht, in die Erde zu gehen – er fleht die Erde an, sich zu öffnen und ihn zu empfangen – beschreibt offensichtlich, trotz der Analogie zur Freud'schen Urszene, Elis' tote Eltern, die vor kurzem gestorben und jetzt in der Erde begraben sind.

In Elis' Vorstellung hat das unterirdische Reich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Landschaft des Todes in ›Erlebnis‹: Er stellt sich Halbedelsteine in einem warmen Farbton („blutrote Funkelsteine“ [D2, 99]) und glühendes Licht vor. Hier wie dort ist der Tod als Gegenstand der Sehnsucht nicht schrecklich, sondern angenehm-verführerisch. Einmal im Reich der Bergkönigin angekommen, findet Elis tatsächlich eine Szene, eine Inneneinrichtung in demselben Stil vor, aber noch herrlicher, als er sich vorgestellt hat. Die Wände sind „aus dunklem, fast schwarzem Silber“. Die Bergkönigin glänzt „sanft“ und leuchtet „gedämpft“ (D2, 103). Diese helldunkle Farbmischung erinnert an das „silbergrau“, das am Anfang von ›Erlebnis‹ dominiert. Ihr schleierhaftes Gewebe erinnert sogar an die dortige „Dämmerung“. Licht ist hier wie dort: ein „glühender Reif“, „leuchtet“ „im funkelnden Haar“ der Königin (D2, 103). Das Blumenmotiv ist auch vorhanden, so wie in ›Erlebnis‹: Die Gestalt der Königin selbst ist „wie eine hochstielige Blume“.

Die Anziehung, die die Bergkönigin auf Elis ausübt, ist tödlich. Sein Tod ist nicht explizit (wie in E. T. A. Hoffmanns Erzählung), aber als er Anna verlässt, wird klar angedeutet, dass er nie wiederkommen wird. Am Ende des 3. Akts wird er *fast* tot aus dem Bergwerk gerettet. Er selbst spricht von der Zeit, „wenn ich geh, wo keiner rückt“ (D2, 132).

<sup>14)</sup> FREUD, Das Unheimliche (zit. Anm. 2), S. 266.

Die Bergkönigin spielt mit Elis. Sie schickt Torbern los, um ihn zu angeln. Torbern, den Elis in der Gunst der Bergkönigin ersetzen soll, bildet Elis' Zukunft vor – und trotz der angeblich wunderbaren Jahre, die er als Liebling der Bergkönigin genossen hat, ist er ein Sklave, der seinen eigenen Ersatzmann für die Bergkönigin beschaffen muss und dennoch sterben wird. Wie Jacobs festgestellt hat, hat Hofmannsthal ein Grauen-Motiv in die endgültige Fassung dieses Akts eingebaut. Elis Worte „Mir grauts vor dir“ deuten den Status der Bergkönigin als Todesfigur an.

Anscheinend in Widerspruch mit ihrer Bedeutung als Todesfigur ist die Bergkönigin unsterblich. Sie herrscht über die Zeit, die für sie nicht linear ist. Alle Zeiten, die Vergangenheit eingeschlossen, sind potenziell Gegenwart für sie. Sie verspricht ihren Erwählten nicht den Tod, sondern ein Leben außerhalb der Zeit, eine Art begrenzte Unsterblichkeit in der Form eines längeren Lebens, das dem normalen menschlichen Leben überlegen ist. Dieses Leben wird vor allem von Torbern beschrieben (D2, 107f.). Es hat sehr wenig konkreten Inhalt; eigentlich ist es auffallend leer; seine hauptsächliche Eigenschaft scheint zu sein, dass es dem Menschlichen feindlich ist.

Es ist paradox, dass die Bergkönigin als Todesfigur ein besseres, längeres Leben anbietet. Man könnte das als dämonische Finte deuten – schließlich bietet Mephistopheles Faust auch ein besseres, längeres Leben. Wie Jacobs behauptet, verblasst die Ekstase, die mit ihr assoziiert wird, nach dem ersten Akt, und die Vision von Elis' geistiger Sendung verliert ihre positive Bedeutung, wenn sie mit der Hoffnung auf ein wirkliches menschliches Leben kontrastiert wird. Die bisherigen psychoanalytischen Deutungen vermögen nicht, dieses Angebot eines längeren Lebens zu erklären. Es ist aber ein Detail, das eine Deutung von Elis als Dichter unterstützt: ein Dichter genießt eventuell eine bedingte Unsterblichkeit.

Schließlich ist die Bergkönigin ein *Liebesobjekt*. Elis wird stark von ihr angezogen. In dieser Hinsicht ähnelt sie der Frau in Shelleys ›Alastor‹, die ein narzisstisches Liebesobjekt darstellt.

Ein Liebesobjekt, das tödlich ist, das eine große, aber unbestimmte Macht verspricht und das gleichzeitig eine narzisstische Projektion ist: Dies ist der Augenblick, uns Benjamins Interpretation und Revision von Freud zuzuwenden.

Jessica Benjamin, die auf Freud fußt, will die klassische Freud'sche „intrapsychische“ Schule durch die seit den 70er-Jahren existierende „intersubjektive Theorie“ ergänzen. Diese Theorie postuliert, dass:

der Andere vom Selbst als ein Subjekt anerkannt werden muß, damit es die eigene Subjektivität in Anwesenheit des Anderen ganz erfahren kann. Dies bedeutet zum einen, daß wir ein Bedürfnis nach Anerkennung haben, zum anderen, daß wir auch die Fähigkeit haben, Andere ihrerseits anzuerkennen – also die Fähigkeit wechselseitiger Anerkennung.<sup>15)</sup>

Für ihre „intersubjektive Theorie“ benutzt sie vor allem die Ergebnisse des Kindheitsforschers Daniel Stern. Sie stützt sich auch stark auf D. W. Winnicotts „Objektbeziehungstheorie“.

<sup>15)</sup> JESSICA BENJAMIN, Phantasie und Geschlecht, Frankfurt/M. 1996, S. 42.

Ihr Interesse an der Verbindung von Sexualität und Aggression geht auf ihr erstes, 1988 erschienenes Buch, »Die Fesseln der Liebe: Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht«, zurück. In diesem Buch untersucht sie die Herrschaft. Sie kommt zu dem Schluss, dass Herrschaft und Unterwerfung in der präödiipalen Phase entstehen. Bereits mit 14 Monaten erfährt das Kind einen Konflikt zwischen Abhängigkeit und Unabhängigkeit. Das Kind hat in diesem Stadium zwei schwer vereinbare Ziele: Selbstbehauptung und Anerkennung.

„Anerkennung“ impliziert „gegenseitige Anerkennung“. In Anlehnung an Hegels Dialektik vom Herrn und Knecht behauptet Benjamin, dass ich nur von einer von mir anerkannten Person anerkannt werden kann. Sonst ist die Anerkennung wertlos.

Die Spannung zwischen diesen beiden Polen, zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung, muss aufrecht erhalten werden. Das Kind ist im Begriff, sich zu „differenzieren“, d. h. es befindet sich in einer Entwicklung zu einem Selbst, das sich seiner Verschiedenheit von anderen bewusst ist. Damit die Differenzierung gelingt, muss das Gleichgewicht zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung beibehalten werden.

Für Freud war für das Baby die betreuende Person nur ein Objekt seiner Bedürfnisse (nach Nahrung, Tröstung). Jedoch in den letzten 25 Jahren gab es, wie Benjamin zeigt, eine Blüte psychoanalytischer Theorien über die frühe Entwicklung des Selbst in der Beziehung zu anderen. Ende der 60er-Jahre behauptete die Ich-Psychologie von Margaret Mahler, dass die Kindheitsentwicklung aus einer allmählichen Ablösung und Individuation des Kindes bestehe. In den 80er-Jahren stellte der Psychoanalytiker und Kindheitsforscher Daniel Stern (»The Interpersonal World of the Infant«) aufgrund von empirischen Studien von Säuglingen mit ihren Müttern diese Auffassung der frühen Kindheit radikal in Frage.

Der intersubjektiven Theorie zufolge entwickelt sich das Individuum in und durch Beziehungen zu anderen Subjekten. Mehrere Forschungsgruppen (z. B. Brazelton, Koslowski und Main; Tronick, Als und Adamson; Stern, Beebe, Jaffe und Bennett) kamen in den letzten fünfzehn Jahren zu denselben Ergebnissen. Es gibt eine reziproke Beziehung zwischen den Subjekten. Schon mit 3–4 Monaten ist das Baby zu einer Interaktion mit der Mutter fähig (Mienenspiel), die sozial motiviert ist. Der Säugling benutzt die Mutter nicht nur zur Befriedigung seiner Triebe.

Als intersubjektive Theoretikerin verwirft Benjamin die These der Ich-Psychologie, dass das Kind einer Entwicklungsbahn folgt, die zur Ablösung und Individuation führt. Sie arbeitet dennoch mit den Kategorien von Margaret Mahler, obwohl sie ihren Schlüssen nicht zustimmt. Mahler zufolge durchläuft das Kleinkind drei Subphasen nach einer ursprünglichen Symbiose mit der Mutter: eine Differenzierungsphase (6.–8. Monat); eine Einübungsphase (10.–13. Monat), genannt eine „Liebesaffäre mit der Welt“; und eine Wiederannäherungsphase (ab 14. Monat).

Die Wiederannäherungsphase ist eine Zeit des Konflikts, wo das Kind lernen muss, seine grandiosen Ambitionen und seine Euphorie mit der wahrgenommenen

Wirklichkeit seiner Grenzen und seiner Abhängigkeit in Einklang zu bringen. Es benimmt sich despotisch und will die Eltern kontrollieren. Es versucht seine Allmacht zu etablieren. Es versucht, im Hegel'schen Sinn „Herr“ zu werden.

Die Wiederannäherungsphase ist die Zeit, wo alles schief laufen kann. Die Sache kann in zwei verschiedenen Weisen schlecht ausgehen. Die Elternperson kann nachgeben. In dem Fall glaubt sich das Kind allmächtig, aber die Welt ist vernichtet – es gibt keine Realität, nur Leere, Negation, Isolation. Oder, die Elternperson kann das Kind hart bestrafen oder verlassen. Dann muss das Kind seinen Willen aufgeben. Es „entscheidet sich“, lieber brav zu sein. In seinen Augen ist die Elternperson allmächtig.

Im Gegensatz zu Mahler, die den optimalen Ausgang darin sieht, dass das Kind eine „innere Mutter“ entwickelt und somit einen Schritt in die Richtung der Autonomie tut, sieht Benjamin die ideale Lösung darin, dass es dem Kind gelingt, die Spannung zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung konstant zu halten.

Das ist ein Ausgang, der bei Hegel nicht vorgesehen ist. Aber Benjamin argumentiert, dass Winnicott glaubte, ein solcher Ausgang wäre durchaus möglich. Winnicott setzt voraus, dass der Säugling zuerst an seine Allmacht glaubt.<sup>16)</sup> Die Entwicklung des Kindes verläuft in die Richtung einer Erkenntnis der objektiven Welt. Für Benjamin ist Winnicotts 1969er-Artikel ›Objektverwendung und Identifizierung‹ sehr wichtig. Im Vorwort zu der englischen Originalausgabe von ›Phantasie und Geschlecht‹ nennt sie diesen Aufsatz „one of the most radical reformulations of psychoanalytic thought in this century“.<sup>17)</sup> Winnicott behauptet in diesem Aufsatz, dass das Subjekt versuchen muss, das Objekt zu zerstören, um überhaupt ein Gefühl für die Wirklichkeit der äußeren Realität zu bekommen. Das Objekt muss diese Zerstörung überleben. Das Ergebnis für das Subjekt ist, dass es einsieht, dass das Objekt seiner psychischen Kontrolle nicht unterworfen ist. Es ist nicht allmächtig; seine Allmacht ist beschränkt. In welchem Alter findet diese Zerstörung statt? Winnicott lässt diese Frage absichtlich offen. Er behauptet aber, dass der Säugling mit der „Zerstörung“ der Brust anfängt, sobald er der Brust eine unabhängige Existenz, d. h. eine Existenz außerhalb seiner Kontrolle, zugesteht. Er schreibt: „I mean the actual impulse to destroy. [...] Baby bites and hurts.“<sup>18)</sup>

Benjamin zufolge nimmt das Subjekt, dem es nicht gelingt, die Spannung zwischen Allmacht und Anerkennung aufrechtzuerhalten, Zuflucht zu Allmachtsansprüchen (seinen eigenen oder denen der anderen). Dieser Vorgang fängt ihrer Meinung nach im zweiten Lebensjahr an, ab dem 14. Monat.

In ihrem zweiten Aufsatz in ›Die Fesseln der Liebe‹, ›Herr und Knecht‹, beschreibt Benjamin, was passiert oder passieren könnte, wenn die Spannung nicht

<sup>16)</sup> D. W. WINNICOTT, *Playing and Reality*, New York 1989, S. 11, S. 47.

<sup>17)</sup> JESSICA BENJAMIN, *Like Subjects, Love Objects*, New Haven 1995, S. 6.

<sup>18)</sup> D. W. WINNICOTT, *The Use of an Object and Relating through Identifications*, in: DERS., *Playing and Reality* (zit. Anm. 16), S. 86–94, hier: S. 92.

aufrechterhalten wird, d. h., wenn das Subjekt Zuflucht zu Allmachtsansprüchen nimmt. Sie leitet den Sadismus und den Masochismus von diesen Allmachtsansprüchen ab.

Als erstes Szenario gibt die Mutter ständig nach. Das Kind glaubt tatsächlich, dass es die Mutter kontrollieren kann. In der Terminologie von Winnicott überlebt die Elternperson nicht. Es gelingt ihr nicht, der Zerstörung standzuhalten. Das Kind stößt auf Nachgiebigkeit. In diesem Fall wendet das Kind seine Aggression nach innen und steigert sich in Wut. Dann fängt es an, in der Phantasie oder in der Wirklichkeit, eine Grenze für seine Wut zu suchen. Wenn es auf keine Grenze trifft, erfährt es Allmacht – Euphorie, Größenphantasie – und Leere. Denn die Welt erscheint jetzt ohne alles menschliche Leben. Dann wäre der erste (gar nicht unbedingt der entscheidende) Schritt zu einer sadistischen Veranlagung getan. Das tiefere Motiv des Sadismus, behauptet Benjamin, ist das Bestreben, zum anderen durchzudringen.

Als zweites Szenario reagiert die Mutter so, dass das Kind sie als allmächtig sieht, und sich selbst als hilflos. Die Elternperson bestraft das Kind: sie übt Vergeltung oder wendet sich ab. Auch in diesem Fall wendet das Kind seine Aggression nach innen und steigert sich in Wut. Von jetzt an wagt das Kind nicht mehr den Versuch, die Elternperson wirklich zu zerstören. Mit seiner Wut zerstört er sich selbst. Das wäre der erste Schritt zu einer masochistischen Veranlagung. Benjamin definiert den Masochismus nicht etwa als Lust, Schmerzen zu empfinden, sondern als das Begehren, sich einem idealen anderen zu unterwerfen. Der Masochist habe zum Ziel, erkannt zu werden. Der Sadist, sagt Benjamin, will den anderen finden, der Masochist will gefunden werden.

In dem Aufsatz ›Sympathy for the Devil‹, der in ihrem zweiten Buch ›Phantasie und Geschlecht‹ 1995 auf Englisch und 1996 auf Deutsch erschien, versucht Benjamin, die Verbindung zwischen Aggression und sexueller Erregung zu erklären. Sie stellt die Frage: weshalb können Szenen der Gewalt als sexuell erregend empfunden werden?

Dieser Aufsatz ist für eine Deutung des Kontexts, in dem das Ich-Verdoppelungsmotiv bei Hofmannsthal in ›Das Bergwerk zu Falun‹, ›Reitergeschichte‹ und auch ›Erlebnis‹ vorkommt, besonders interessant. Benjamin verbindet den Freud'schen Todestrieb, die Allmacht, den Narzissmus, die Aggressivität, den Sadismus und den Masochismus. Solche Elemente – also der Tod; die Gewalt und die Grausamkeit; die Erregung, auch die sexuelle Erregung; ein erhöhtes Gefühl, das auf Allmachtsphantasien und Narzissmus deutet; und Selbsthass – kommen auch bei Hofmannsthal in den sonderbarsten Vermischungen vor, und nicht nur in den erwähnten Texten.<sup>19)</sup>

Benjamin nimmt Winnicotts Theorie der Zerstörung des Objekts als Ausgangspunkt für eine Revision der klassischen Psychoanalyse. Winnicott stellt die Des-

<sup>19)</sup> Siehe LORNA MARTENS, Kunst und Gewalt. Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik, in: *Austriaca* 37 (1993), S. 155–165.

truktivität in den Dienst der Allmacht. Das heißt, das Kleinkind wendet Aggression an, um seine Allmacht zu verteidigen.

Benjamin weist darauf hin, dass Freud schon Destruktivität, Allmacht und Narzissmus in Verbindung gebracht hat, und zwar in seinem späten Text ›Das Unbehagen in der Kultur‹ (1930). Freud erkläre Aggression und den Wunsch zu herrschen als Abkömmlinge des Todestriebes. Freud zufolge werde der Todestrieb, nach außen gekehrt, zu Aggression. Aggression und Dominanz müssten nach außen projiziert werden, sonst würde man dem Todestrieb erliegen.<sup>20)</sup>

Wie die meisten zeitgenössischen Theoretiker interessiert sich Benjamin für Freuds Todestrieb, eine von seinen umstrittensten Ideen, vor allem als Destruktionstrieb. In Freuds ursprünglicher Formulierung in ›Jenseits des Lustprinzips‹ (1920) war der Todestrieb eine Erklärung für den Wiederholungszwang, d. h. für den regressiven Impuls, das zu machen, was man schon mal gemacht hat. Letzten Endes zielt der Todestrieb auf das Wiedererlangen des ursprünglichen Zustands des Organismus: das Unorganische.<sup>21)</sup> In diesem Sinn behauptet Freud bereits dort, dass der Todestrieb auf absolute Spannungslosigkeit zielt.<sup>22)</sup>

Freud erwägt gegen Ende des Aufsatzes, dass der Todestrieb etwas mit Aggression zu tun hat, mit Sadismus und Masochismus in der Sexualität. Aber erst in späteren Schriften – vor allem in der späten ›Das Unbehagen in der Kultur‹ – verbindet Freud den Todestrieb mit Aggression und erkennt einen „Aggressionstrieb“ oder „Destruktionstrieb“ als Abwandlung des Todestriebes an.<sup>23)</sup>

Benjamin macht darauf aufmerksam, dass Freud in ›Das Unbehagen in der Kultur‹ den Todestrieb mit dem Narzissmus verbindet. Das Ziel des Todestriebs, die absolute Spannungslosigkeit, sei die Erfüllung der alten Allmachtswünsche des Ich, die für das Stadium des primären Narzissmus beim Kind charakteristisch sind.<sup>24)</sup> Benjamin fühlt sich also berechtigt, vier Begriffe miteinander zu assoziieren: Todestrieb – absolute Spannungslosigkeit – Allmacht – Narzissmus. Die beiden Paare Todestrieb – Spannungslosigkeit und Allmacht – Narzissmus sind schon bei Freud vorgegeben. Benjamins Innovation ist, auf die Austauschbarkeit von Allmacht und Spannungsverlust zu insistieren. Sie schreibt:

Allmacht und Spannungsverlust stellen eigentlich dasselbe Problem dar. [...] Allmacht (ob sie sich nun auf den Pol des Verschmelzens oder den der Trennung bezieht, auf Vereinigung mit oder

<sup>20)</sup> SIGMUND FREUD, Das Unbehagen in der Kultur, in: DERS., Studienausgabe, Bd. 9, Frankfurt/M. 1974, S. 191–270, hier, S. 246f.: „Weiter führte die Idee, daß sich ein Anteil des Triebes gegen die Außenwelt wende und dann als Trieb zur Aggression und Destruktion zum Vorschein komme. Der Trieb würde so selbst in den Dienst des Eros gezwängt, indem das Lebewesen anderes, Belebtes wie Unbelebtes, anstatt seines eigenen Selbst vernichtete.“

<sup>21)</sup> SIGMUND FREUD, Jenseits des Lustprinzips, in: DERS., Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt/M. 1975, S. 213–272, hier: S. 248.

<sup>22)</sup> Ebenda.

<sup>23)</sup> Er betont, dass der Destruktionstrieb mit dem Sexualtrieb „legiert“ werden kann – Beispiele sind der Sadismus und der Masochismus –, sagt aber nicht, wie diese Legierung zustande kommt. FREUD, Das Unbehagen in der Kultur (zit. Anm. 20), S. 247.

<sup>24)</sup> FREUD, Jenseits des Lustprinzips (zit. Anm. 21), S. 248f.



Aggression gegen den Anderen, auf Eins-Sein oder völliges Allein-Sein) bedeutet die vollständige Assimilierung des Anderen an das Selbst.<sup>25)</sup>

Um nach diesem langen Umweg auf ›Das Bergwerk zu Falun‹ zurückzukommen: Es kommt mir so vor, als ob alle vier von Benjamin liierten Elemente in der Gestalt der Bergkönigin zusammenkommen. Sie kann als Projektion von Elis' Todestrieb interpretiert werden, und zwar in Freuds Sinn. Freuds Todestrieb ist regressiv. Er zielt auf eine Rückkehr zum Ursprung, letztlich zum Anorganischen. Elis Begehren, in die Erde hinabzusteigen, zu den toten Eltern, zu einem Mutterleib, der gleichzeitig ein Grab ist, kann als eine solche regressiv Rückkehr zum Anorganischen gedeutet werden. Elis sehnt sich danach, zu sterben; Sterben ist seine ganze Lust. Er stellt sich darunter Ruhe, Glück, Wonne vor.

Die Bergkönigin konkretisiert diese Phantasien. Sie ist, wie schon behauptet, eine narzisstische Projektion. Sie ist der geliebte Tod, der Tod als Geliebte. Benjamins Theorie hilft, das Rätsel zu lösen, dass die Bergkönigin eine Todesfigur ist, die ein längeres Leben verspricht, indem diese Theorie die narzisstische Allmachtsphantasie von dem Todestrieb ableitet anstatt sie als gegensätzlich anzusehen. Die große, aber unbestimmte, sogar leere Macht, die sie verspricht, hat eine große Ähnlichkeit mit dem, was Benjamin als Allmachtsphantasie bezeichnet und kann als eine solche gedeutet werden. Benjamins Ansicht nach stellt der Narzissmus, definiert als Allmacht, bereits eine Verbindung zwischen Sexualität und Gewalt her. Allmacht impliziert für sie ja die Zerstörung des anderen.

Im weiteren Verlauf ihres Artikels bringt Benjamin den Sadismus und den Masochismus mit in diese Konstellation von Todestrieb, Spannungsverlust, Allmacht und Narzissmus hinein. Sie behauptet, der gescheiterte Versuch, das Objekt zu zerstören, habe nicht nur die Allmacht zur Folge, sondern eventuell auch den Sadismus bzw. den Masochismus.

Benjamin bezieht sich in dieser Hinsicht vor allem auf Freuds Aufsatz ›Triebe und Triebchicksale‹ und Jean Laplanches ›Leben und Tod in der Psychoanalyse‹ (1970). Hier erlaubt sie sich Freiheiten, wie sie selbst zugibt, und kommt zu einem Schluss, der viel weiter geht als Freud und um einiges weiter als Laplanche: Sie unterstellt, dass die Sexualität, wobei die Sexualität als sexuelle Phantasie verstanden wird, aus der Aggression entsteht. Das ist ein ziemlich radikaler Schritt. Das bedeutet aber nicht, dass es für sie keinen Dualismus mehr zwischen Lebenstrieben und Todestrieben gibt. Sie unterscheidet zwischen „Eros“ und „Sexualität“. „Eros“ ist Beziehung zum anderen; ein „erotisches“ Verhältnis ist eines, wo der andere nicht vollkommen zerstört wird und impliziert von daher Anerkennung einer äußeren Realität. „Sexualität“ ist reine Phantasie und entsteht dort, wo der reale andere nicht mehr für das Subjekt existiert.

Diese sexuelle Phantasie ist für Benjamin eins der Schicksale der Aggression – ihre Kehrseite sozusagen. In ihrer Vorstellung ist die Aggression zuerst da – ein Schluss,

<sup>25)</sup> BENJAMIN, Phantasie und Geschlecht (zit. Anm. 15), S. 154.

der mit Freuds Entscheidung in ›Jenseits des Lustprinzips‹, dem Todestrieb die Priorität zu geben, zusammenfällt.

Für Laplanche ist das Moment der „Wendung des Subjekts gegen sich selbst“ – der Augenblick, wo das Subjekt anfängt, eine in Wirklichkeit erlebte Szene zu phantasieren – das Moment der Entstehung der menschlichen Sexualität.<sup>26)</sup> Er kommt zu dieser Auffassung durch eine Interpretation von Freuds ›Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie‹, wo Freud behauptet, dass die menschliche Sexualität als solche zuerst als Autoerotismus auftritt. Die infantile Sexualität, schreibt Freud, entsteht aus mehreren Quellen – in Anlehnung an Körperfunktionen, durch rhythmische Erschütterungen wie das Wiegen, durch Erschütterungen überhaupt. Um das früheste Beispiel zu geben: der Säugling trinkt von der Brust, um seinen Hunger zu stillen. Aber dabei empfindet er Lust, weil die Lippen eine erogene Zone sind. In diesem ersten Stadium gibt es noch keine Phantasie und keine Sexualität. Aber man sieht im zweiten Stadium, an dem danach entstehenden Lutschen und Wonnesaugen, dass die Brust für den Säugling zu einem phantasierten Objekt geworden ist. Das Kind verschafft sich selbst, d. h. autoerotisch, die Lustempfindung. Wie Laplanche behauptet, hat die „Wendung nach innen“ stattgefunden; die Sexualität ist bereits da.

Sich auf Freud stützend, behauptet Laplanche, dass der physische Schmerz auch eine Quelle der Lust sein kann: „Der Schmerz ist [...] eine Erschütterung wie jede andere.“<sup>27)</sup> Eine Phantasie kann zustande kommen, folgert Laplanche, die Lust mit Schmerz verbindet. Dies ist, Laplanches Meinung nach, der eigentliche Ursprung der Verbindung zwischen Sexualität und Gewalt.

Jetzt kann das Subjekt die Phantasie nach außen kehren, phantasieren, dass jemand anders den Schmerz empfindet, und die Lust für sich selbst behalten. So entsteht der Sadismus. Ebenso gut könnte aber der Masochismus entstehen. Laplanche meint (und das ist sein eigener Beitrag zu Freuds Theorie), dass der physiologische Vorgang des Empfindens von Lust bei Schmerzen nicht einmal unbedingt stattfinden muss. Die Szene wird introjiziert, wird Phantasie; die Phantasie *selbst* ist „eine Erschütterung“ und daher eine Quelle der sexuellen Erregung.<sup>28)</sup> Man sieht, in welchem Maße für Laplanche Phantasie und Sexualität das Gleiche bedeuten.

Benjamin adoptiert die Behauptung von Laplanche, dass die Sexualität mit der „Wendung auf das Subjekt, einer reflexiven Bewegung“ entsteht.<sup>29)</sup> Sie stimmt mit ihm überein, dass Sexualität (sie nennt es „das Sexuelle“) mit Phantasie zu identifizieren ist. Sie begründet damit die Verbindung von Gewalt und Sexualität. Für sie entsteht diese Verbindung folgendermaßen: Das Kleinkind, dem es nicht gelingt, in der Realität eine Grenze für seine Zerstörungslust zu finden, wendet seine Wut nach

<sup>26)</sup> JEAN LAPLANCHE, *Leben und Tod in der Psychoanalyse*, übersetzt von PETER STEHLIN, Frankfurt/M. 1985, S. 130.

<sup>27)</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 143.

<sup>29)</sup> BENJAMIN, *Phantasie und Geschlecht* (zit. Anm. 15), S. 158.

innen und sucht in der Phantasie eine Grenze dafür. Es fängt an, die Zerstörung des anderen *zu phantasieren*, was dasselbe heißt wie diese Zerstörung zu sexualisieren. Die Allmacht ist also nicht nur narzisstisch, sondern führt, verbunden mit Aggression, zu den Perversionen, zu Sadismus bzw. Masochismus.

Laplanche betont, dass der Schmerz nur *eine* Quelle der Sexualität ist. Benjamin glaubt offenbar, dass die Verinnerlichung von Wut eine sehr wichtige Quelle der Sexualität, d. h. der sexuellen Phantasie ist. Sie schreibt nicht ausdrücklich, dass sie die einzige ist, aber sie ist die einzige, die sie in ihrem Aufsatz behandelt. Sie schreibt:

Wir könnten annehmen, daß Phantasmatisierung, wie Laplanche den Prozeß der Aggressionsumwandlung in „das Sexuelle“ nennt, einen Prozeß der symbolischen Hereinnahme von Aggression in den eigenen Körper bedeutet, wobei sie in eine Quelle der Lust verwandelt wird. Die Umwandlung von Aggression ist der eigentliche Mechanismus der Erzeugung der Sphäre sexueller Phantasie.<sup>30)</sup>

In der Figur Elis in ›Das Bergwerk zu Falun‹ gibt es eine bisher noch nicht besprochene masochistische Komponente, die sich aber durch Benjamins Verbindung von Allmacht und Masochismus in eine Interpretation integrieren lässt. Bevor er die Bergkönigin trifft, wird Elis als ein Typus dargestellt, der zu Gewalt gegen sich selbst neigt. In seiner Jugend schneidet er sich in die Hand, um seine Liebe zu Ilsebill zu beweisen (D2, 91), und offensichtlich macht er etwas Ähnliches für das Mädchen von Java: „Wie ich mir dein Zeichen in den Arm | Einschnitt“, sagt er, vermutlich zu ihr sprechend (D2, 104).<sup>31)</sup> Er empfindet eine außerordentliche physische Lust, wenn er sich vorstellt, im Reich des Todes zu sein, unter der Erde bei seinen toten Eltern: „Mein Haar sträubt sich vor Lust, bei euch zu sein, | Ihr Wurzeln“ (D3, 99). Die Bergkönigin hat eine gewisse Ähnlichkeit zu der dominanten Frau der masochistischen Phantasie. Der Masochist will, dass sein „falsches Selbst“ von einem starken anderen zerstört wird<sup>32)</sup> – was Elis' Verhältnis zu der Bergkönigin nicht unähnlich ist.

Benjamins Identifizierung der Allmacht mit dem Todestrieb und ihre Ableitung der sexuellen Phantasie aus der Aggression bieten auch einen Schlüssel zur Interpretation von Hofmannsthals ›Reitergeschichte‹. ›Reitergeschichte‹ gliedert sich, wie Benno von Wiese bereits 1964 festgestellt hat,<sup>33)</sup> in fünf Einzelteile: 1. Der anfängliche Bericht über die Taten des Streifkommandos unter der Führung von Rittmeister Baron Rofrano am Morgen des 22. Juli 1848. Wie Heinz Rieder und Hugo Schmidt bemerkt haben, täuscht die Bezeichnung Bericht, da die

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 159.

<sup>31)</sup> Vgl. D2, 93. Er zieht es auch vor, das Wort „Blut“ zu benutzen, wo er „Hang“ oder „Begehren“ meint (D2, 100, 105).

<sup>32)</sup> JESSICA BENJAMIN, *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, übersetzt von NILS THOMAS LINDQUIST und DIANA MÜLLER, Frankfurt/M. 1990, S. 72.

<sup>33)</sup> BENNO VON WIESE, *Hugo von Hofmannsthal: ›Reitergeschichte‹*, in: DERS., *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*, Düsseldorf 1964, S. 284–303.

Darstellung der Landschaft dichterisch überhöht ist und zunehmend psychologisiert wird.<sup>34)</sup> 2. Der Ritt des Wachtmeisters Anton Lerch durch Mailand, erzählt in der dritten Person aus seiner Perspektive. 3. Die Todesdorf-Episode. 4. Das Auftauchen des so genannten Doppelgängers. 5. Lerchs weitere Abenteuer und Tod.

Bei der Lektüre fließen diese Teile ineinander über, so wie in einem Traum mühelos Episode auf Episode folgt. Rückblickend kommen sie dem Leser unzusammenhängend vor, vor allem, was die Übergänge zwischen dem 2. und dem 3. Teil (Lerchs Ritt durch Mailand und der Todesdorf-Episode), dem 3. und dem 4. Teil (dem Todesdorf und dem Auftauchen des Doppelgängers) und dem 4. und dem 5. Teil (Verschwinden des Doppelgängers; die Erschießung Lerchs durch den Baron Rofrano) betrifft. Das hauptsächliche Bemühen der Kritik ist es gewesen, diese Teile miteinander zu versöhnen.

Hier möchte ich vor allem auf die ersten zwei dieser problematischen Übergänge eingehen, um zu versuchen, zwei Rätsel zu lösen: 1. Wie ist das abrupte Umschalten von einer durchaus expansiven Ausschweifung, die vom militärischen Sieg in Träume von sexueller und materieller Beute frei übergeht, während deren Lerchs Phantasie immer überhitzter wird, auf eine durchaus reduktive, verlangsamende, zunehmend statische, auf den Tod orientierte Episode erklärbar? 2. Was ist die Funktion und die Bedeutung des Doppelgängers?

Das wirklich Frappierende an dieser Geschichte, das, was unvergesslich ist, ist die Begegnung Lerchs mit seinem eigenen Spiegelbild. Das Auftauchen des Doppelgängers ändert die Codes, nach denen man liest. Der Leser, der mit zunehmender Schwierigkeit versucht hat, die Geschichte zu naturalisieren, wird zu diesem Zeitpunkt endgültig frustriert.

Die mysteriöse Doppelgänger-Episode erscheint am Ende des mysteriösesten Teils der Geschichte, der Todesdorf-Episode. Bis auf diese Episode handelt die Geschichte von den Abenteuern eines Wachtmeisters nach dem erfolgreichen Auszug seiner Eskadron – von seiner Hoffnung auf Beute, seinen Phantasien von sexueller Belohnung und vom Komfort, seiner Bestrafung und seinem Tod. Sie ist eine bewegte aber keineswegs unglaubliche Geschichte. Die Todesdorf-Episode unterbricht sie wie ein Gemälde von Bosch. Dennoch ließe sie sich unter Umständen auch denken. Was unter keinen Umständen naturalisiert werden kann, ist der Doppelgänger.

Am Ausgang des Dorfes erscheint ein Reiter, der Lerch entgegenritt. Lerch erkennt ihn zunächst nicht. Aber was erscheint, ist sein genaues Spiegelbild – abgesehen davon, dass die Bewegungen des Doppelgängers seitenverkehrt sind, wie

<sup>34)</sup> HEINZ RIEDER, Hugo von Hofmannsthal's ›Reitergeschichte‹, in: *Marginalien zur poetischen Welt* (Festschrift für Robert Mühlher), hrsg. von ALOIS EDER, HELLMUTH HIMMEL, ALFRED KRACHER, Berlin 1971, S. 311–323, hier: S. 312f.; – HUGO SCHMIDT, Zum Symbolgehalt der ›Reitergeschichte‹ Hofmannsthal's, in: *Views and Reviews of Modern German Literature* (Festschrift für Adolf D. Klarman), hrsg. von KARL S. WEIMAR, München 1974, S. 70–83, hier: S. 76f.

einige Interpreten bemerkt haben.<sup>35)</sup> Das heißt, der Wachtmeister erhebt die rechte Hand, die Gestalt ebenfalls „die rechte“ – und nicht, wie man bei einem Spiegelbild erwarten würde, „die linke“. Lerch erfährt einen Schock. Er versucht, die Erscheinung abzuwehren, worauf sie seine Geste imitiert und verschwindet.

Dieser Doppelgänger funktioniert ähnlich wie das zweite Selbst in ›Erlebnis‹, indem es einen bisher kontinuierlich anmutenden Vorgang unterbricht, an dem das Subjekt willenlos-obsessiv beteiligt ist. Anders als das Selbstbild in ›Erlebnis‹ ist er kein Gegenstand der Sehnsucht, sondern ein Gegenstand der Angst.

Nach dem Verschwinden des Doppelgängers fährt Lerch fort, Beute zu suchen, als ob der Umweg durch das Todesdorf nie stattgefunden hätte. Er nimmt an einem Geplänkel teil, tötet einen feindlichen Offizier und nimmt sein Pferd als Beute. Kurz darauf wird er selbst von seinem Kommandanten wegen Missachtung des Befehls, „Handpferde loslassen“, erschossen.

Es liegt auf der Hand, diesen Doppelgänger im streng traditionellen Sinn zu interpretieren: als Boten des Todes. Nach dieser Interpretation wäre die Gestalt rein zukunftsorientiert. Aber steht sie in keinem Zusammenhang mit dem, was vorhergeht? Ist sie ein Doppelgänger *ex machina* sozusagen?

In ›Reitergeschichte‹ wie in ›Erlebnis‹ sieht das Subjekt den Teil seines Selbst, der an der vorhergehenden Stimmung *nicht* teilnimmt; das Selbstbild schneidet abrupt in das Geschehen ein, unterbricht, kontrastiert, erinnert – an etwas anderes. Also ist eine seiner Bedeutungen Opposition zu der vorhergehenden Stimmung. In ›Reitergeschichte‹ unterbricht die Gestalt die zunehmende Verlangsamung, die Lerch erfährt; sie *scheint* eine Wiederkehr in den Normalzustand zu bedeuten, einen Ausgang aus dem Todesdorf, ein Zurückkommen zur Eskadron. Man könnte sagen, dass die Erscheinung des Selbstbilds bedeutet: 1. Das Vorhergehende war psychisch. 2. Jetzt ist es vorbei (die Erscheinung funktioniert wie ein Satzzeichen). Außerdem schien der Ritt durch das Todesdorf eine Allegorie der regressiven Desindividuation zu sein, was an der Reihenfolge der Lebewesen abzulesen ist: Frau, Hunde, Kuh, Tausendfüßler und Asseln. Die Erscheinung des Doppelgängers signifiziert Individuation und daher den Willen zum Leben.

Die überzeugendste bisherige Deutung des Doppelgängers in diesem Sinn stammt von Helen Frink.<sup>36)</sup> In ihrer Interpretation ist der Doppelgänger eine Vision von Lerch als Soldaten, von seinem militärischen Ich, das ihm in der Todesdorf-Episode entfremdet worden ist. Es ist nicht zufällig, dass der Doppelgänger als Reiter und auf Lerchs Pferd erscheint – wo Frink das Pferd als ein pflichtbewusstes Tier deutet, viel pflichtbewusster als Lerch, den es von Vuics Haus wegzuziehen versucht.

Es gibt aber andere Bedeutungen der Ich-Verdoppelung in ›Reitergeschichte‹, die mit der vorhergehenden Stimmung sozusagen in heimlicher Absprache sind.

<sup>35)</sup> TAROT, Hugo von Hofmannsthal (zit. Anm. 6), S. 247. – Siehe auch: ROBERTSON, The Dual Structure (zit. Anm. 3), S. 325.

<sup>36)</sup> HELEN FRINK, Animal Symbolism in Hofmannsthal's Works, Frankfurt/M. 1987, S. 83, S. 89.

Der Doppelgänger ist ambivalent. Das Spiegelbild in der Literatur der Jahrhundertwende birgt generell widersprüchliche Bedeutungen. Die Berührung des Spiegelbildes oder das Zusammenfallen mit dem Spiegelbild impliziert z. B. sowohl bei Hofmannsthal in Gedichten der 90er-Jahre wie in ›Der Kaiser von China spricht‹, als auch bei anderen Autoren wie Rilke (in ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹) und Kafka (in ›Der Bau‹) Selbstauflösung und Tod. Bis zu der Erscheinung des Doppelgängers verlangsamt sich das Geschehen und scheint auf einen Stillstand hinauszulaufen. Das Pferd des Wachtmeisters atmet schwer, er sieht Mauern. Er scheint kaum vorwärts zu kommen. Die Erscheinung des Doppelgängers scheint die Erfüllung dieser Bilder zu sein.

Viele Interpreten haben es vorgezogen, die Erzählung als moralische Geschichte zu lesen. Sie stellen die Frage der Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit des Todes des Wachtmeisters, seiner Erschießung durch den Rittmeister wegen Ungehorsams, ins Zentrum. Der Tod kommt scheinbar als die Bestrafung für niedrige Begierden, die mit Sex anfangen und mit Gier enden. Folglich gibt es eine moralische Ebene in der Geschichte. Aber diese moralische Geschichte überlagert eine andere, psychische Geschichte, die dem moralischen Zweck nicht untergeordnet werden kann, da sie viel zu stark ausgebaut ist. Die moralische Auflösung ist vor allem nicht dazu imstande, den ganzen Todesdorf-Teil der Handlung zu erklären.<sup>37)</sup> Die moralische Geschichte „funktioniert“ mit der psychischen Geschichte; wie Peter Mollenhauer in einem Artikel von 1977 behauptet hat, ist Lerch zu sehr in seine eigenen Phantasien vertieft, um verstehen zu können, um was es geht, als der Rittmeister spricht<sup>38)</sup>; aber die Moral, die der Schluss mit sich zu bringen scheint, scheint trotzdem angehängt. Die moralische Geschichte ist eine Geschichte von Überschreitung und Bestrafung. Aber es geht in der Erzählung nicht um Bestrafung wegen Überschreitung. Es geht vielmehr um die Zusammenfügung von Sexualität, Aggression und Tod in der Phantasie.

Was für ein Zusammenhang besteht zwischen Lerchs ausschweifendem Ritt durch Mailand und dem Todesdorf? Die meisten Interpreten betonen die Gegensätzlichkeit dieser Episoden. Manche Autoren, z. B. von Wiese, lesen den Ritt durch das Dorf als eine verzerrte Spiegelung des Ritts durch Mailand. In Mailand wurde Lerch z. B. von einer üppigen, begehrenswerten Frau angezogen; im Dorf sieht er eine hässliche, schlampige, liederliche Frau.<sup>39)</sup>

Die meisten Interpreten gehen auch nicht auf die ständige Verwicklung der Sexualität mit der Aggression in der Erzählung ein, obwohl der phallische Aspekt der „aufgestemmtten nackten Klingen“ (E, 122) der Soldaten während des Ritts der Eskadron durch Mailand einigen nicht entgangen ist. Eine Ausnahme bildet Helen Frink, die in dem Sexuellen überall Gewalt sieht, im Gewalttätigen Sexualität: so

<sup>37)</sup> HEINZ RIEDER, Hugo von Hofmannsthals ›Reitergeschichte‹ (zit. Anm. 34), hat das bereits 1971 festgestellt, S. 320.

<sup>38)</sup> PETER MOLLENHAUER, Wahrnehmung und Wirklichkeitsbewußtsein in Hofmannsthals ›Reitergeschichte‹, in: *German Quarterly* 50 (1977), S. 283–297.

<sup>39)</sup> VON WIESE, Hugo von Hofmannsthal: ›Reitergeschichte‹ (zit. Anm. 33), S. 297.

sei die Art, in der Lerch Vuic berührt, nämlich, „er drückte ihren Kopf mit schwerer Hand nach vorwärts“ (E, 124), sowohl gewalttätig als auch sexuell; die zwei kämpfenden ineinander verbissenen Ratten im Todesdorf seien in einer Stellung, die an den Geschlechtsverkehr erinnert; die Art, in der Lerch den jungen Offizier tötet – er fährt ihm mit dem Säbel in den Mund – habe ebenfalls eine sexuelle Konnotation.<sup>40)</sup>

Gerade diese Verwicklung der Sexualität mit der Aggression suggeriert, dass Lerchs Geschichte als eine Allegorie der Schicksale des Todestriebs gelesen werden soll, d. h. des Todestriebs in dem von Jessica Benjamin erweiterten Sinn. Sie soll von Anfang an als Regression gelesen werden. Lerchs Ritt durch Mailand und sein Ritt durch das Todesdorf sind nicht gegensätzlich, sondern einheitlich. Lerchs Phantasie führt ihn von Aggression („das Bewußtsein der heute bestandenen Gefechte“) und Sexualität (die Vorstellung, Vuic zu erobern) zurück zu niederen Lebewesen, zu den anorganischen Mauern, und zu dem Stillstand, der den Tod bedeutet. Diese Regression in den Tod gipfelt in der Erscheinung des Doppelgängers – und wird gleichzeitig, wie schon gesehen, durch sie unterbrochen.

Die psychologische Landschaft, die Beschreibung von Mailand als eine „große und schöne, wehrlos daliegende Stadt“ (E, 122), in die die Soldaten mit ihren „nackten Klingen“ einreiten, zeigt schon eine Zusammenfügung von Aggression und Sexualität. Als der Erzähler die Perspektive von Lerch einnimmt, scheint Lerch zunehmend in einen regressiven Zustand von polymorpher Perversität zu verfallen. In seiner Allmachtsphantasie verschlingt er die Welt: zuerst Vuic; dann rückt die Figur des rasierten Mannes in den Vordergrund, und Lerchs Assoziationen gehen metonymisch vom Hundertsten ins Tausendste. Schließlich hofft er, einen feindlichen General im abseits liegenden Dorf gefangen zu nehmen. Aber dieser Appetit, sich die ganze Welt anzueignen, seine Unersättlichkeit, entpuppt sich als dem Todestrieb äquivalent. Die Aggression und die daraus entstehenden sexuellen Phantasien sind nur eine andere Form des Todestriebs – d. h. ein Schutz dagegen, ihm zu verfallen.

Die 1971er-Deutung von Heinz Rieder ist die, die meiner am nächsten kommt. Rieder schreibt: „Der Tod ist die Pointe, auf die hin sie [die Erzählung] geschrieben ist. [...] Leben, Liebe und Tod hängen hier [...] zusammen: der Tod folgt unmittelbar einem Über-die-Dämme-treten des Lebens, maßlos gesteigert durch die innere Dynamik eines Wunschdenkens.“<sup>41)</sup> Rieders Deutung gibt der Erzählung einen nietzscheanischen, dionysischen Unterton, der gewiss nicht verfehlt ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in jedem der besprochenen Texte die Ich-Verdoppelung im Kontext einer Entrückung oder einer Ausschweifung vorkommt – einer wesentlich expansiven Reise ins Angenehm-Neue. Diese Reise, sinnlich-betörend und wunschtraumartig, kann als mehr oder minder versteckte Äußerung des Todestriebs im von Jessica Benjamin erweiterten Sinn verstanden

<sup>40)</sup> FRINK, *Animal Symbolism* (zit. Anm. 36), S. 88.

<sup>41)</sup> RIEDER, *Hugo von Hofmannsthals ›Reitergeschichte‹* (zit. Anm. 34), S. 321.

werden, wo „Todestrieb“ Narzissmus, Allmacht und Spannungslosigkeit umfasst. Für das Subjekt, das nicht sterben will (das Ich in ›Erlebnis‹; Lerch) unterbricht die Ich-Verdoppelung diesen Vorgang, opponiert ihn, weckt das Subjekt aus dem Traum, zeigt ihm sein Selbst, macht bewusst, hält die Desindividuation auf, führt einen Wendepunkt herbei. Gleichzeitig ist sie eine Todesfigur: sie deutet auf den bevorstehenden Tod. Sie ist immer doppelsinnig. Sie deutet auf einen Zwiespalt im Subjekt zwischen dem Wunsch nach Desindividuation und dem Entsetzen über den Ich-Verlust. Im Fall von Masochismus (Elis) erscheint die Figur als verführerisches Liebesobjekt, aber mit Grauen vermischt. Auch hier hat sie widersprüchliche Bedeutungen: Sie entspricht zugleich einem Todeswunsch und einem Wunsch nach Unsterblichkeit. Auch hier gebraucht Hofmannsthal die Ich-Verdoppelung, um zu zeigen, dass der Tod immer in der Allmachtsphantasie steckt.