

*Artur Pelka*

**DIE LITERARISCHE VARIATION DES TRISTAN-MYTHOS  
IM GEDICHT AUGUST VON PLATENS**

Der 1825 entstandene *Tristan* gehört zu den wenigen Werken August von Platens, die ihren festen Platz im Kanon der deutschsprachigen Lyrik gefunden haben. Das Gedicht hat – trotz seiner ununterbrochenen Popularität – bisher jedoch vielmehr skizzenhafte Interpretationen als ausführliche Untersuchungen erfahren, die überdies mehr oder weniger an der Biographie des Autors orientiert waren. Der vorliegende Beitrag zur Platen-Forschung möchte indessen die Art der poetischen Adaption des Tristan-Mythos in den Mittelpunkt stellen. Die Auslegung des Gedichts will den individuellen Gestus Platens bei der literarischen Aneignung der mythischen Figur veranschaulichen, wobei sie sich grundsätzlich von dem biographischen Kontext distanzieren dürfte.

**1. DIE FRAGESTELLUNG ODER „DICHTER SIND DOCH NARZISSE“<sup>1</sup>**

Im Kontext der ursprünglichen Konzeption des Gedichts, das als ein Monolog in einem Tristan-Drama gelten sollte, ließe sich ohne weiteres der Sprechende mit der Bühnentitelfigur identifizieren; somit wäre der Gedichtstitel als eine Bühnenanweisung zu interpretieren. Indessen liegt das Platensche Gedicht als eine abgeschlossene poetische Ganzheit vor, was seinen mythischen und literarhistorischen Helden zu einer Art Chiffre macht.

Der titel spendende Held könnte sowohl als ein Subjekt, als auch das lyrische Ich, das seine Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck bringt,

---

<sup>1</sup> Die Formulierung stammt von August W. Schlegel.

oder auch als ein Objekt gedeutet werden, dessen Wesen bzw. lyrische Situation ein vom Dichter fingiertes lyrisches Ich zu erfassen und auszusprechen versucht. Das Tristan-Subjekt würde ein Rollengedicht, das Tristan-Objekt ein Dinggedicht implizieren. Allerdings vermutet Werner Heck eine andere Möglichkeit. Nach ihm wäre das Tristan-Gedicht quasi „ein Widmungsgedicht an den Tristan Gottfrieds in der Tradition einiger Widmungsgedichte Platens, die er entweder vermeintlichen Gönnern oder ob ihrer ‚Seelenverwandtschaft‘ bewunderten Persönlichkeiten [...] widmete“.<sup>2</sup> Jedoch spinnt der Interpret in seiner Analyse weder den Gedanken fort, noch zieht er die Tristan-Figur in Erwägung.

Die vorgegebenen Interpretationsansätze evozieren das Fehlen eines eindeutig identifizierbaren Sprechers im Gedicht. Demnach präsumiert der Platen-Forscher Jürgen Link, das „Rätsel einer unbekanntten Stimme“ sei das „Rätsel dieses Gedichts“, folglich aufschlußreich für seine Auslegung.<sup>3</sup>

In seiner – wohl repräsentativsten – Interpretation des Gedichts *Echobild und Spiegelgesang* löst er das Rätsel auf eine ziemlich simplifizierende – wiewohl logische – Art und Weise, indem er das Entweder-Oder der Lösung in dem Sowohl-als-Auch vereinigt:

Die ratselhafte Stimme ist gleichermaßen die Stimme des realen Platen in seinem realen wie seelischen Gefängnis wie auch die Stimme einer fiktiven Figur, einer theatralischen Rolle.<sup>4</sup>

Aus dem offensichtlich tiefenpsychologischen Interpretationsansatz von Link läßt sich folgende Gleichung aufstellen:

der Sprecher = Tristan = Platen = Narziß;

Bei der allerdings kohärenten Argumentation Links erscheint die Gleichsetzung des lyrischen Ichs mit (dem Menschen) Platen beinahe als eine irritierende Platitüde. Dabei ist die Identifikation Platens mit Tristan kaum originär, denn sie gilt bekanntlich seit der Platenrede von Thomas Mann aus dem Jahre 1930. Es ist zwar ein Vorteil, sich an die Tradition zu halten, aber indem Link sich anscheinend von dem Mannschen Essay beeinflussen läßt, scheint er den Begriff des „erotischen Ästhetizismus“ überzuinterpretieren, weil er ihn zu einem *spiritus movens* des Gedichts schlechthin macht. Mit anderen Worten setzt er implizite eine „homosexuelle Ästhetik“ voraus, die „die narzißtischen Grundsituationen und die damit verbundenen affektbeschwerten imaginären Komplexe (zentriert um den narzißtischen und homo-

<sup>2</sup> W. Heck, *August von Platen: „Tristan“*. Ein Gedicht und seine (Be-)Deutung, „Forum Homosexualität und Literatur“ (11) 1991, S. 31.

<sup>3</sup> J. Link, *Echobild und Spiegelgesang: Zu Platens Tristan*. In: *Gedichte und Interpretationen* 4, Stuttgart 1992, S. 36.

<sup>4</sup> Ebd., S. 39.

sexuellen Eros) zu verarbeiten“<sup>5</sup> beansprucht und vermag. Damit wird die psychische Konstitution des Autors Platen allzusehr verabsolutiert. Dies potenziert zusätzlich der – immerhin interessante – Aufschluß Links über die narzißtischen Züge des sprechenden bzw. dichtenden Subjekts, der aber, zum organisatorischen Grundprinzip der ganzen Struktur erhoben, ziemlich beeinträchtigend wirkt, auch wenn man nebenbei etliche Affinitäten zum Modernismus beschwört. Kurzum kann man den Eindruck nicht vermeiden, daß Link das Tristan-Gedicht auf eine „Frustrationsklage“ des leidenden – da homosexuellen<sup>6</sup> – Dichters reduziert. Die geläufige Auffassung von der Natur der Homosexualität, deren sich der Interpret bedient, ist zwar anhand der Tagebücher Platens fast exemplarisch zu belegen, nichtsdestoweniger scheint es nicht ausreichend, um das Gedicht ausführlich aufzuschlüsseln. Darüber hinaus ist die mit mathematischer Präzision vorgegebene Behauptung Links, das Gedicht enthalte „neunzig Prozent Leiden“<sup>7</sup>, paradoxerweise wenig überzeugend und jedenfalls sehr einseitig.

An der Stelle wäre zu verdeutlichen, daß die Einstellung Links zu Platen durchaus nicht neuartig ist, sondern die traditionale, mit dem biographischen Ballast beladene Platen-Forschung vertritt, die beharrlich einen Zusammenhang zwischen Platens Homosexualität, Narzißmus und Leiden herstellt. Das so geprägte Platen-Bild könnte man gewiß auf die Tatsache zurückführen, daß seine Tagebücher gerade zur Zeit des Aufblühens der Psychoanalyse veröffentlicht wurden und somit den Autor zu ihrem Opfer machten.<sup>8</sup> Allerdings muß diese Folie in hohem Grade legitim sein, wenn man bis heute – trotz des relativen Ablebens der Tiefenpsychologie<sup>9</sup> – immer wieder aus ihr schöpft, aber sie ist bestimmt nicht das einzig mögliche Kriterium im Umgang mit dem Dichter. Inzwischen kristallisierte sich nämlich eine

<sup>5</sup> Ebd., S. 44.

<sup>6</sup> Wenn man eine psychoanalytische Methode anwendet, ist es selbstverständlich, daß man sich an Freud orientiert, der behauptete, der Homosexuelle gehe vom Narzißmus aus, „indem er seine eigene Person zum Vorbild nimmt, in dessen Ähnlichkeit er seine neuen Liebesobjekte auswählt. Er ist so homosexuell geworden; eigentlich ist er in den Homoerotismus zurückgeglitten, da die Knaben, die der Heranwachsende jetzt liebt, doch nur Ersatzpersonen und Erneuerungen seiner eigenen kindlichen Person sind...“ Vgl. S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt 1969, S. 125.

<sup>7</sup> J. Link, *Echobild...*, S. 45.

<sup>8</sup> Die Tagebücher Platens erschienen 1896 (der 1. Bd.) und 1900 (der 2. Bd.). Im Jahre 1899 wurde im „Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen“ die Abhandlung von Ludwig Frey *Aus dem Seelenleben des Grafen Platen* gedruckt, und 1905 veröffentlichte Isidor Sadger *August von Platen. Eine pathologische Studie*.

<sup>9</sup> Eigentlich trotz ihrer Realitivierung, nämlich durch die Erweiterung des psychoanalytischen Interesses auf die Gefühlswelt als unkonkretes Gegenstück zu den Trieben und Indikator für einen wesentlichen Teil unseres Selbst, d.h. der Mensch erscheint ebenso als fühlendes Kind (ohne vordergründige Triebansprüche) wie als werdender, denkender und abstrahierender Erwachsener. Vgl. dazu: A. Miller, *Das Drama des begabten Kindes*, Frankfurt 1983.

andere Option, die in gewissem Sinne einen Antipol, ein Extrem zu der Psycho-Analyse des Dichters und seines Werkes bildet. Diese Option, deren Beweggründe sozialkritischer Natur sind, will in dem Dichter einen „Revolutionär“ sehen – wie Hubert Fichte es formuliert.<sup>10</sup> Ohne sich in diese – schließlich für die vorliegende Arbeit irrelevante – Diskussion einzulassen, wäre jedoch ein Aspekt dieser Auseinandersetzung aufzugreifen, beispielsweise in der Form, wie Wolfgang Popp ihn artikuliert:

Gerade in der Identifikation des Homosexuellen August von Platen mit der literarischen Figur des offensichtlich heterosexuellen Tristan wird besonders deutlich, daß Platen die homosexuelle Liebe nicht als ein Phänomen gesellschaftlicher Abweichung begreift [...], sondern daß er das Recht des einzelnen Individuums auf die Freiheit seiner Liebe einklagt ...<sup>11</sup>

Diese Aussage, ob man ihr zustimmt oder nicht, hebt ein grundlegendes Problem hervor, das Link in seiner Interpretation zu bagatellisieren scheint, und zwar: wenn es sich in dem Gedicht so eindeutig um eine „narzißtische Frustrationsklage“ handelt, wieso gerade ein Anti-Narziß, ein Liebender, zum Medium dieser Klage gewählt wurde? Diese Frage impliziert übrigens eine andere: Welche Rolle spielt das Tristan-Motiv in dem Gedicht überhaupt? Ist es nur im Titel präsent? Welche Qualität verleiht die Überschrift eigentlich dem Gedicht? Wie weit ist Platens Tristan dem traditionellen, mythischen Tristan-Bild verwandt? Um einer Komplexantwort auf die Spur zu kommen, ist es nun angebracht, die Struktur des Gedichts eingehend zu erörtern.

## 2. DIE ANALYSE ODER „EIN DURCHAUS UNGOETHISCHES“ GEDICHT<sup>12</sup>

Betrachtet man die Konstruktion des Gedichts, so kommt ein vollkommenes literarisches Gebilde zum Vorschein. Das Tristan-Gedicht besteht aus drei Strophen, die jeweils aus fünf zehnsilbigen Versen aufgebaut sind (3 × 5 × 10). Die Strophen sind dabei spiegelsymmetrisch konstruiert. Der erste Vers jeder Strophe wird konsequent in ihrer letzten Zeile wiederholt. Folglich bildet jede Strophe eine formale Einheit, die durch die Versklammer markiert wird. Diese Klammer besitzt überigens eine Art Achse oder einen

<sup>10</sup> Vgl. H. Fichte, *I can't get no satisfaction. Zur Geschichte der Empfindungen des Grafen August von Platen-Hallermünde*, In: *Homosexualität und Literatur 2. Polemiken. Geschichte der Empfindlichkeit*, Frankfurt 1988, S. 234.

<sup>11</sup> W. Popp: *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*, Stuttgart 1992, S. 62 f.

<sup>12</sup> Paraphrase der Aussage von Benno von Wiese. In: *Platenschrift*, Universität Erlangen 1951, S. 14.

Spiegelungspunkt, und zwar den Reim in der zentralen Zeile. Das Reimschema des Gedichts – mit ausschließlich weiblichen Reimen – stellt sich folgend dar:

a b a b a  
c d c d c  
c a c a c

Es ist auffällig, daß zwei Reime im Gedicht dominieren. Während der au-Reim in der ersten Strophe und der ie-Reim in der zweiten überwiegt, werden sie dann in der letzten Strophe miteinander variiert.

Das feste metrische Gerüst des Gedichts bilden in jedem Vers fünf betonte und fünf unbetonte Silben. Es sind alternierende Verse mit dem regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung. Sie beginnen ohne Auftakt, d.h. gleich mit einer Hebung. Und so handelt es sich hier durchweg um fünfhebige Trochäen. Bei diesem, sozusagen, fließenden Metrum gibt es jedoch Abweichungen bzw. Ungenauigkeiten. Während fast alle Verse auf *-en* enden, werden drei Zeilen der mittleren Strophe spiegelsymmetrisch mit *-e* geschlossen. Nach Link war das Unterfangen Platens, den „kitschigen“ Reim „Liebe/Triebe“ zu verwenden, ein „nahezu halsbrecherischer Balanceakt“<sup>13</sup>, der allerdings des Dichters Können beweisen sollte und es schließlich getan hat. Werner Heck dagegen greift den vierten Vers der zweiten Strophe auf („Und doch wird er vor dem Tode beben“) und behauptet, diese Zeile scheine sich dem metrischen „Schema zu widersetzen, auch wenn sie sich letztlich doch danach betonen ließe, ohne allzu gezwungen zu wirken“.<sup>14</sup> Kurzum dürfte das „doch“ laut Heck nicht betont werden, was aber dann eine Irritation verursachen würde. Die beiden Beobachtungen sind anscheinend sehr konstruktiv für die Erklärung des Gedichts, im Gegensatz zu manchen Aussagen, die das Tristan-Gedicht um jeden Preis zu diskreditieren versuchen. Ein Paradebeispiel wäre hier der Interpretationsansatz von Hans Kuhn, der Platens „Zu genügen einem solchen Triebe“ spöttisch „den banalsten Vers eines berühmten [deutschen – A.P.] Dichters“<sup>15</sup> nennt.

Abgesehen nun von den Irregularitäten, die übrigens noch besprochen werden, erscheint die Architektonik des Gedichts vollkommen symmetrisch. Es bildet eine Art Triptychon, wobei Platen tatsächlich aus einer strengen romanischen Form des Trioletts schöpft, in der der Eingangsvers dreimal wiederholt wird. Insofern knüpft das Gedicht auch an die Renaissancetradition an. Dies placiert Platen – wie Link es mit vollen Recht betont – außerhalb der Tradition Goethes und der deutschen Romantik, und so macht es ihn

<sup>13</sup> J. Link, *Echobild...*, S. 41.

<sup>14</sup> W. Heck, *August von Platen...*, S. 34.

<sup>15</sup> H. Kuhn, *Sind Klassiker unsterblich? Platens Fortleben in den Anthologien*. In: *Orbis litterarum*, Graz 1967, S. 112.

in gewissem Sinne zum Einzelgänger in seiner Epoche. Die Eigenart der Platenschen Lyrik hebt auch Heinrich Henel heraus, der die herrschende Gedichtform bei Platen als „statisch“ bezeichnet, allerdings „im Gegensatz zu der fortschreitenden oder fließenden Form der Gedichte Goethes und der Romantiker“.<sup>16</sup> Somit wird die Dichtung Platens der zeitlich progressiven Erlebnislyrik der Epoche gegenübergestellt. Henel erläutert seine These folgendermaßen:

Das statische Gedicht steht außerhalb der Zeit. Ideal gesprochen sind seine Teile gleichzeitig da, obwohl man sie nacheinander lesen und aufnehmen muß. Der einfachste und zugleich charakteristischste Kunstgriff ist deshalb die Wiederholung.<sup>17</sup>

Eben das Prinzip der Wiederholung – als *Echobild* bezeichnet – erklärt auch Link als grundlegend für das Tristan-Gedicht. Laut dem Interpreten verlieren die poetischen Klagen Platens in Form eines Nachhalls ihren gegenwärtigen Charakter, erhalten dadurch eine andere Dimension, werden letzten Endes zu einer „positive(n) Ewigkeit“<sup>18</sup> gesteigert. Dies geschieht angeblich auf dem Wege der Verarbeitung des Verdrängten, des Unterschwelligen oder, mit den Worten Links, „beginnt im Unbewußten und mündet in die bewußte Kreation“.<sup>19</sup> Bei der Legitimität und Trefflichkeit der Formulierungen „Echobild“ und „positive Ewigkeit“ erscheint die Beharrlichkeit Links, ein so bewußt konstruiertes Gebilde als Ausdruck des Unbewußten zu betrachten, ziemlich gezwungen. Die durchkomponierte formale Struktur des Gedichts stimmt nämlich mit der in ihm dargestellten Welt überein, die sich vollkommen denkrichtig präsentiert. Das Gesagte ist völlig logisch und damit steht es im krassen Gegensatz zu der dunklen, verschwommenen Sphäre des Id.

Inhaltlich ist das Gedicht tatsächlich als eine kausale Reihe der Aussagen formuliert, in denen jeweils Ursache und Folge benannt werden. In der Hinsicht gliedert es sich in eigenständige Sinneinheiten, die den Eindruck einer Geschlossenheit erwecken. Die kleinsten Sinneinheiten sind dabei die Verspaare, die mit dem Interrogativpronomen „Wer“ bzw. „Wen“ einsetzen. Als größere Sinneinheiten kann jede der Strophen gelten, zumal dies – wie bereits erwähnt – durch die Versklammer und zusätzlich die Ausrufezeichen markiert wird. Kurt Wölfel mißt sogar jeder Strophe eine Überschrift bei, und zwar „Begegnung“, „Liebe“ und „Tod“, die er übrigens für die Stationen des Platenschen Daseins<sup>20</sup> halt. Trotz der Gliederung bemerkt aber der Platen-Forscher:

<sup>16</sup> H. Henel, *Epigonenlyrik. Rückert und Platen*, „Euphorion“ (55) 1961, S. 273.

<sup>17</sup> Ebd., S. 274.

<sup>18</sup> J. Link, *Echobild...*, S. 43.

<sup>19</sup> Ebd., S. 39.

<sup>20</sup> K. Wölfel, *Platens „poetische Existenz“*, Diss., Würzburg 1951, S. 144.

Denn wohl kehrt jede einzelne Strophe in sich selbst zurück, aber innerhalb des Ganzen vollzieht sich doch ein Vorwärtsschreiten, das in jeder Strophe das gleiche Thema auf einer neuen Stufe wiederkehren läßt.<sup>21</sup>

Die eigentliche Sinneinheit bildet zwangsläufig erst das Ganze, das sich zu einem poetischen, kreisförmigen Mikrokosmos gestaltet: die Ausgangsaus-sage kehrt zu Ende des Gedichts wieder; sie schließt das Gedicht ab und eröffnet es zugleich. Auf dem Umfang dieses Kreises ist aber auch eine deutliche lineare Entwicklung zu verzeichnen, die das Verhältnis des lyrischen Agens zu der Wirklichkeit darstellt. In der Exposition erweist sich „er“ – allerdings in Form des verallgemeinernden „Wer“ – als aktiv („Anschauung“), danach passiv („Anheimgebung“), dann wiederum aktiv („Beben“) und schließlich aktiv-passiv (Wunsch zu „versiechen“). Diese verb-löffende Entwicklung läßt sich oberflächlich motivieren, nämlich anhand einer kausal-konsekutiven Kette:

Ursache – Betrachtung – Folge – Unterworfensein – Ursache – Rebellion – Folge  
– Resignation – Ursache – Todeswunsch.

Wohl ist diese Aufstellung psychologisch begründbar und mit entsprechenden Indizien belegbar, aber trotzdem bleibt sie gewissermaßen apriorisch. Die Schwierigkeit, eine Eindeutigkeit in der Begründung zu erreichen, resultiert keinesfalls aus der Inkohärenz der Aussagen, sondern aus dem Verschweigen. Es handelt sich dabei namentlich um die präzise Bestimmung der Schlüsselworte des Gedichts – „Schönheit“, „Liebe“, „Tod“ – die sich leitmotivisch durch das Ganze hindurchziehen.

Die erste Strophe, und insbesondere ihr dritter Vers, entlarvt in gewissem Grade die Qualität des Todes. Der Tod wird hier anscheinend nicht als Abscheiden vom biologischen Leben, sondern als Untauglichkeit zum „Dienst auf Erden“ dargestellt. Da sich das Bedeutungsfeld des Wortes „Dienst“ zwischen „Arbeit“ und „Pflicht“ erstreckt, beschwört es die Existenz unter den Menschen, das aktive Dasein in der Gesellschaft. Daher wird der Tod hier in eine soziale Dimension eingebettet. Er impliziert eine Art gesellschaftlichen Aussteigertums, und zwar in einer verabsolutierten Form, denn es heißt ausdrücklich „keinen Dienst“.

Die Begegnung mit dem Schönen entmachtet das lyrische Agens, nimmt ihm jede Fähigkeit zu sozial konnotierten Aktivitäten. Folgerichtig wäre es nun, „die Schönheit“ als Ursache dieses Todes, als eine *Vis major* zu deuten. Das Schöne oder seine sinnliche Wirkung – denn es wird „angeschaut mit Augen“ – richtet alle Lebensenergien des Agens auf dieses Schöne selbst. Dabei erscheint die Schönheit noch unpräziser als der Tod konkretisiert, obwohl es sich gewiß feststellen läßt, daß sie sich außerhalb des Agens

<sup>21</sup> Ebd., S. 144.

befindet, weil sie sinnlich erfaßbar ist. Demnach kann sie kein Abstraktum, also etwa eine Idee sein, die im Agens selbst liegt. Als Trope steht sie hier metonymisch, wobei sie den eigentlichen Qualitätsträger verschleiert. Die Ontologie dieser Schönheit gründet sich keinesfalls auf das idealistische Modell eines Fichte, der die natürliche Objektwelt als ein Produkt des Geistes behauptet. Das Schöne als Objekt wird hier deutlich dem Agens als Subjekt übergeordnet. In der Hinsicht könnte man den Erkenntnisvorgang auf die sensualistische Formel „Nil est in intellectu, quod non fuerit in sensu“ zurückführen.

Während die erste Strophe die Annahme über das Reale, das Objekthafte der Schönheit zuläßt, veranschaulicht sie nicht im geringsten, welche Position das Schöne „auf Erden“ einnimmt, und zwar ob es der sozialen Dienst-Welt angehört, ob es sich außerhalb der Gesellschaft befindet oder gar im Gegensatz zu ihr steht. Dagegen placiert der vierte Vers das lyrische Agens eindeutig mitten in der Dienst-Welt: er hängt an dem sozialen Leben, bemüht, sich gegen den gesellschaftlichen Tod zu wehren, ja zu rebellieren, deshalb „bebt“ er. Somit stellt diese total aktiv-lebensfreundliche Haltung des Agens einstweilen die Folge der Schönheitswahrnehmung in Frage. Bezeichnend ist dabei, daß eben der vierte Vers – wie in der formalen Analyse bereits angedeutet – das metrische Schema des Gedichts zu brechen scheint. Es entsteht der Eindruck, als ob das rebellische Widerstreben des Agens – das sich einzig und allein in dieser Zeile ausdrückt – zusätzlich durch die Form betont würde.

Das Agens zieht das Schicksal nur in dem Sinne auf sich, daß es die Schönheit aktiv anschaut. Dies besagt aber durchaus nicht, daß er für das Los verantwortlich ist, zumal es sich dem Geschick *ex post* widersetzt. Hinzukommend akzentuiert sich die Schuldlosigkeit des Agens durch die Verknüpfung der beiden letzten Verse der ersten Strophe: „Und doch wird er vor dem Tode beben, / Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!“. Es erweckt den Anschein, als ob ein unbewußter bzw. zufälliger Vorgang stattgefunden hätte, der gegebenenfalls aufgrund einer spezifischen Konstruktion des Agens – d.h. seiner (Über-) Sensibilisierung auf das Schöne – zu solcher extremen Wirkung hätte führen können.

Die Schönheit eines angeschauten Objekts ist in der ersten Strophe auf eine kausale – wiewohl nicht ganz klare – Art und Weise mit dem Tod eines wahrnehmenden Subjekts verkoppelt. Diese verblüffende Verknüpfung der Schönheitsrezeption mit der Todesverfallenheit wird nun in der zweiten Strophe um weitere Elemente ausgedehnt: die „Liebe“ und den „Schmerz“. Dabei wird eine Beziehung zwischen dem Anschauen der Schönheit und dem Schmerz der Liebe hergestellt.



Die erste und zweite Strophe sind aufgrund eines syntaktischen Parallelismus verbunden, denn dem abschließenden Verspaar der zweiten Strophe „Wen der Pfeil des Schönen je getroffen, / Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!“ entspricht offenkundig die Verkoppelung der letzten Zeile der ersten Strophe mit dem ersten Vers der zweiten Strophe „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen! // Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe.“ Insofern erscheint der Vers „Wen der Pfeil der Schönheit je getroffen“ als eine Variation, eine Ergänzung der das Gedicht einleitenden Zeile, wobei er eine relevante Erläuterung beinhaltet. Das Getroffenwerden vom Pfeil des Schönen korrespondiert hier eindeutig mit der visuellen Wahrnehmung der Schönheit. Es scheint dieselbe Erfahrung zu sein, aber ihre Qualität in der Beschreibung ändert sich: das Agens wird nun zum Patiens des Getroffenwerdens, was abermals sein unverschuldetes Geschick betont. Das Los bricht fast wie eine Naturgewalt in sein Leben herein. Andererseits evokiert das Bild vom „Pfeil des Schönen“ die traditionsreiche Darstellung des Liebesgottes als Bogenschütze. In dem Sinne könnte man die beiden Verse travestieren: Wer die Schönheit sinnlich wahrgenommen hat, der ist vom Pfeil des Amor getroffen worden. Die Folge des Anschauens erweist sich also offensichtlich als Entbrennen in Liebe. Das sinnlich-ästhetische Erlebnis wird somit zur erotisch-existentiellen Erfahrung.

Das Attribut des Eros wirft ein bestimmtes Licht sowohl auf die erste Strophe wie auch auf das Ganze, wobei es neue Aspekte des Tristan-Gedichts aufdeckt. Zunächst läßt das Eros-Symbol – zumal in Verbindung mit dem „Trieb(e)“ – das Schöne in der Exposition ziemlich eindeutig als menschliche Schönheit konkretisieren. Das Gedicht knüpft somit an die Eros-orientierte Wahrnehmung an, die als Fundamentalerfahrung des Menschen bekanntlich eine zentrale Stelle in der Philosophie bereits seit ihren Anfängen einnimmt.

In der Antike hieß es, daß beim Erlebnis der Schönheit – die übrigens paradigmatisch ein männliche und weibliche Merkmale harmonisch vereinender Phaidos verkörperte – eine Gottheit eingreift und den Betrachtenden aus einer subjektiven in eine objektive Dimension hebt. Platon, der als erster diesen Genius als Eros bezeichnet hat, versinnbildlichte den Vorgang mehrmals in seinen Werken: wer einen schönen Menschen erblicke, werde von der Macht des Eros auf eine höhere Seinsebene geführt, so daß ihm mit der Erfahrung der Schönheit Zugang zum Sein der Ideen gewährt werde. Diese Auffassung des Dinglich-Schönen im allgemeinen und – als menschliche Schönheit – im besonderen mit seiner ontologisch positiven Auswirkung auf den Menschen wurde ferner unabhängig von der Epoche und ihrer geistigen Gesinnung in verschiedenen Varianten bestätigt. Die Essenz aller diesebezüglichen philosophischen Aussagen könnte beispielsweise so lauten, wie Hanns Cornelissen sie formuliert:

Kraft Teilhabe am Schönen wird dem Individuum seine kosmische Belanglosigkeit erträglich, mehr noch, kraft Teilhabe am Schönen vermag der Mensch einverstanden zu sein mit der *conditio humana*.<sup>22</sup>

Um ein markantes Beispiel anzuführen, selbst Arthur Schopenhauer – ein Zeitgenosse Platons – schreibt der Schönheit trotz seines philosophischen Pessimismus eine lindernde Wirkung zu:

Menschliche Schönheit ist ein objektiver Ausdruck, welcher die vollkommenste Objektivierung des Willens auf der höchsten Stufe seiner Erkennbarkeit bezeichnet, die Idee des Menschen überhaupt, vollständig ausgedrückt in der angeschauten Form. So sehr hier aber auch die objektive Seite des Schönen hervortritt; so bleibt die subjektive doch ihre stete Begleiterin und eben weil kein Objekt uns so schnell zum rein ästhetischen Anschauen hinreißt, wie das schönste Menschenantlitz und Gestalt, bei deren Anblick uns augenblicklich ein unaussprechliches Wohlgefallen ergreift und über uns selbst und Alles was uns quält hinaushebt; daher sagt Goethe: „Wer die menschliche Schönheit erblickt, den kann nichts Uebles anwehen: er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Uebereinstimmung.“ (Die Wahlverwandschaften, 1,6).<sup>23</sup>

Das Agens in Gedicht Platons weht jedoch das Üble an, es leidet nach der Begegnung mit dem Schönen. So müßte seine Erfahrung entweder nicht „rein ästhetisch“ oder keine „rechte Liebe“ im Sinne Platons sein. Der Eros im Tristan-Gedicht würde dementsprechend als der niedere, Unordnung erzeugende „Eros Pandemos“ fungieren, und die Liebe als eine Art „Raserei“ erscheinen, um bei der Terminologie Platons zu bleiben.

Der erotische Hintersinn dieser Erfahrung wird – wie schon erwähnt – durch die Verkoppelung der Begriffe „Liebe“ und „Triebe“ transparent. In der Hinsicht ist auch plausibel, welche Rolle das – wie Link es bezeichnet – „triviale“, „kitschige“ Reimterzett „Liebe – Triebe – Liebe“ spielt. Es fällt formal aus dem Gedichtsrahmen, wodurch es seine Semantik hervorhebt. Dabei ist das Reimwort „Trieb(e)“ besonders exponiert: einerseits macht es das Zentrum des Reimes aus, zum anderen – da es auf der Gedichtsachse liegt – wird es zum Brennpunkt des Ganzen. Als Signifikant kann es sich allerdings sowohl auf einen inneren, unbestimmten Zwang als auch auf sexuelles Verlangen beziehen, ja eine Ausschweifungslust einbegreifen, was im Umfeld des „Schönen“ äußerst provokativ wirken muß. Zwangsläufig würde die Zurückführung und Beschränkung des Begriffs „Trieb(e)“ auf die sexuelle Begierde die Schönheit auf reine Biologie reduzieren, denn „wer in triebhaftem Verlangen der schönen Gestalt habhaft werden will, wem das tiefe Wohlsein im Umgang mit ihr nicht genügt, dem verwandelt sie sich unter der Hand zu bloß Biologischem“.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> H. Cornelissen, *Die Funktion des Schönen. Eine philosophische Hinführung zu Erosorientierter Wahrnehmung*, Frankfurt 1989, S. 102.

<sup>23</sup> A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Zürich 1977, S. 281.

<sup>24</sup> H. Cornelissen, *Die Funktion...*, S. 109.

Die These von der Reduktion der Erfahrung auf das bloß Sexuelle soll jedoch widerlegt werden, zumal es umstritten bleibt, ob es sich im Falle der Schönheit – die als das Menschlich-Schöne gedeutet wurde – um eine natürliche Gestalt oder um ein Artefakt handelt, das eine Pygmalion-Liebe implizieren könnte. Einem solchen Interpretationsansatz mag auch der Gebrauch des sublimierenden Abstraktums „Schönheit“ – selbst wenn es ein Konkretum bezeichnet – sowie die Hervorhebung des Sinnesorganes „Augen“ widersprechen. Gegenwärtig gibt es zwar „vor allen feministische Theorien, die das Auge, das Schauen mit den Augen dem Männlichen zuordnen“<sup>25</sup> und ihm dadurch einen pejorativen Wert beimessen, aber in der Goethezeit fungierte das Auge ausschließlich als eines der „edelsten“ Organe, das „in der Darstellung sowohl des Gewinns als auch der Verhinderung von Erkenntnis und Wissen dominiert(e)“.<sup>26</sup> Darüber hinaus ist es nicht ohne Bedeutung, daß der Augensinn seit der „Pysiognomik“ des Aufklärers Lavater immer wieder mit dem Künstlertum assoziiert wird.

Auch wenn sexuelle Begierde mit dem Anschauen des Agens einhergeht, muß an dieser Erfahrung auch eine andere, und zwar eine numinose Sphäre teilhaben, zumal ihre Folge eine verabsolutierte Form annimmt. Die Erfahrung ist nämlich so mächtig, so intensiv, daß sie einen „ewig(en) Schmerz“ verursacht. Die absolute Kraft dieser Ursache und ihre überzeitliche Wirkung wird in dem abschließenden Verspaar der zentralen Strophe veranschaulicht. Da die Verse durch einen Doppelpunkt eingeleitet werden, wirken sie wie ein Fazit und ein Höhepunkt des Gedichts: das ästhetisch-erotische Erlebnis wird zum permanenten Schmerzenszustand.

Die Zusammenkunft mit dem Schönen erweckt also Liebe, von der weiterhin ein absoluter Schmerz herrührt. Die Liebe an sich scheint jedoch nicht dem Schmerz zugrunde zu liegen. Er ergibt sich vielmehr aus der Unfähigkeit des Agens „zu genügen einem solchen Triebe“. Analog der ersten Strophe wird auch hier die Ursache, und zwar die des Ungenügens, verschwiegen. Jedenfalls ist es nicht eindeutig, warum das Agens nicht imstande ist, dem Triebe bzw. der Liebe Genüge zu tun. Diese Unzulänglichkeit könnte sowohl im Agens selbst liegen oder sich in der Natur dieser Liebe oder auch in den äußeren Umständen gründen. Um zu erinnern, Link vermutet hier eine narzißtische Fixierung. Dagegen suggeriert Heck, indem er sich auf die zweifache Betonung des „auf Erden“ stützt<sup>27</sup>, einen Gegensatz zwischen der Liebe und der Welt. Gemeint ist damit ein zwangsläufig unerfüllbares Gefühl: von Link die psychisch unbefriedigte, von Heck

<sup>25</sup> W. Popp, *Hännerliebe*, S. 64.

<sup>26</sup> M. Titzmann, *Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770–1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen*. In: *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*, hrsg. von J. Link, W. Wülfing, Stuttgart 1984, S. 110.

<sup>27</sup> W. Heck, *August von Platen...*, S. 41.

die sozial inakzeptable – in den beiden Fällen – homosexuelle Liebe. Wie dem auch sei, sieht das Agens jedenfalls die Aussichtslosigkeit seines Widerstrebens ein, erkennt, daß sein Schicksal doch unabdingbar ist. Demnach gibt es die Hoffnung auf die Erfüllung seiner Liebe bzw. Befriedigung seines Triebes als töricht auf.

Die letzte Strophe setzt wieder mit einem Vers ein, der sich über die Strophengrenze mit den letzten Vers der vorigen Strophe verbindet: „Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe! // Ach, er möchte wie ein Quell versiechen.“ Diese Zeile, und namentlich das Lexem „versiechen“, bildet für die Forschung wohl die semantisch kontroverste Stelle des ganzen Gedichts. Um einige Beispiele anzuführen. *Deutsches Wörterbuch* urteilt, Platen gebrauche „versiechen“ infolge Mißverständnisses statt „versiegen“.<sup>28</sup> Kuhn behauptet genauso einen groben lexikalischen Fehler, den Platen nur um des Reimes willen begangen habe.<sup>29</sup> Die beiden Feststellungen berücksichtigen jedoch nicht, daß hier im Zusammenhang mit „Gift“ und „Tod“ der nächsten Zeilen gerade „versiechen“ einen originären Sinn gewinnt und besser trifft als das geläufige „Versiegen eines Quells“. Link erklärt dagegen: „Und nun die Prägung ‚versiechen‘, in der versiegen (Busen-Komplex) mit dahinsiechen (Motiv von Tristans Siehebett) kontaminiert ist!“<sup>30</sup> Für eine Kontamination, eine „(ungewollte) Wortneuschöpfung ..., in der Platen ‚versiegen‘ von ‚siechs‘, sterbenskrank, ableitet“<sup>31</sup>, plädieren auch van Ringsum. Demgegenüber beweist Heck, das Wort sei im 18./19. Jahrhundert im Sinne des „sich in Krankheit bis zum Tode Verzehren“ durchaus geläufig gewesen. Und so hatte es auch Goethe in *Die Braut von Kornith* gebraucht.<sup>32</sup>

Der Wunsch zu „versiechen“ erscheint also eindeutig als bewußter Todeswunsch, und diesmal – im Gegensatz zur ersten Strophe – ist die Konnotation mit dem Erlöschen des biologischen Lebens da. Das Agens möchte nun allem Anschein nach freiwillig sterben, was im Kontext der zentralen Strophe eine Desperation, einen verzweifelten Fluchtversuch aus dem Schmerzenszustand bedeuten würde. Nichtsdestoweniger scheinen Bilder, die den Wunsch ferner begleiten, ihn zu relativieren.

In der letzten Strophe werden exemplarisch „Quell“, „Luft“, „Blume“ als Naturerscheinungen und in dem Sinne Symbole des Lebens schlechthin beschworen. Außerdem stehen sie für drei Elemente – Wasser, Luft und

<sup>28</sup> P. Hermann, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen 1966, S. 743.

<sup>29</sup> H. Kuhn, *Sind Klassiker...*, S. 112.

<sup>30</sup> J. Link, *Echobild...*, S. 42.

<sup>31</sup> A.-M. und W. van Ringsum, *Deutsche Literaturgeschichte. Frührealismus 1815–1848*, Bd. 6, München 1992, S. 59.

<sup>32</sup> Vgl. W. Heck, *August von Platen...*, S. 43. Der Autor zitiert hier die Verse Goethes: „Schöner Jüngling, kannst nicht länger leben/ Du versiechest nun an diesem Ort!“

Erde – und in der Konstellation gestalten sie sich zu einer Totale, die die ganze Welt umfaßt. Überdies knüpfen sie an den Topos der Liebesbegegnung an, denn als Tropen arrangieren sie traditionell das Ambiente eines amourösen Beisammenseins. In der Hinsicht ist es fast schockierend, daß diese sanften, subtilen poetischen Requisite mit den kontrastierenden „versiechen“, „Gift“, „Tod“ zusammengestellt sind, wodurch sie tatsächlich zu Metaphern des Todes werden. Diese Oxymorone könnte unter Umständen als Projektion der inneren Zerrissenheit eines Verzweifelten auf die ganze Umwelt, als Ausdruck eines absoluten, hysterischen Weltschmerzes gedeutet werden. Paradoxerweise wird jedoch in diesen Bildern eine Art Lieblichkeit und Harmonie zwischen den Gegensätzen hergestellt. Der innere Zustand des Agens korrespondiert hier schwerlich mit der Umgebung, wie es bei einem Werther der Fall wäre. Die Vision des Todes erscheint hier partout abgebildert, und zwar durch ihre Verankerung in der schönen Natur.

Bekanntlich hat Friedrich Schiller in den *Göttern Griechenlands* daran erinnert, daß die künstlerische Vorstellung des Gestorbenseins in der Antike eine freundliche war.<sup>33</sup> Im 18. Jahrhundert wurde der Tod meist durch dessen allegorisierende Deutung als Bruder des Schlafes ästhetisiert, wofür wohl die theoretischen Erwägungen Lessings von größter Bedeutung waren:

Hier zeigt sich unter anderen ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnames gestützt ist, und in der Linken, die un die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterling hält. Diese Figur, sagt Bellori, sei Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!<sup>34</sup>

Im Tristan-Gedicht wird der Tod auch in Rückbezug auf die Antike – obgleich implizite – personifiziert, denn der „Pfeil“ fungiert hier sowohl als Werkzeug des Eros wie auch des Thanatos. Dabei ist die Ästhetisierung des Todes progressiv, weil sie sich in der letzten Strophe auf die ganze Natur ausdehnt. Das Agens macht sich nun die Abgründigkeit des Daseins und eine Vernichtungsdrohung, die über allem Schönen schwebt, bewußt. Darüber hinaus gibt es hier Anklänge an die sich zu Platens Zeit theoretisch kristallisierende Ästhetik des Häßlichen, laut der das Schöne aus sich heraus das Häßliche erzeugen müsse. Karol Rosenkranz, jüngerer Zeitgenosse Platens und Hauptvertreter dieser Richtung, definiert das Häßliche als „die

<sup>33</sup> Namentlich handelt es sich hier um die Verse: „Damals trat kein gräßliches Gerippe/  
An das Bett des Sterbenden: ein Kuß/ Nahm das letzte Leben von der Lippe;/ Seine Fackel  
senkt ein Genuis.“

<sup>34</sup> G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: *Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. von H. Goring, Bd. 13, Stuttgart (o.J.), S. 196.

Gefahr, die ihm [dem Schönen – A.P.] an ihm selber drohet, der Widerspruch, den es sein Wesen an sich selber hat“.<sup>35</sup> Daher argumentiert der Philosoph, durch diesen inneren Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen habe sich das Häßliche wieder auf, löse seinen Widerspruch gegen das Schöne und gehe mit ihm in die Einheit zurück. Allerdings scheint Platen die Rosenkranzsche Ästhetik zu antizipieren: er dekonstruiert nämlich den schönen Kosmos, indem er eine Dialektik schafft.

Die „Versöhnung“ der Gegensätze in Rosenkranz Sinne ist in den Bildern „Blume“ und „Gift“ besonders markant. Diese Tropen gestalten sich eigentlich zu einem Doppelbild, das eine giftige, tödliche Pflanze in den Sinn ruft. Das Häßliche existiert dabei tatsächlich als das „Negativschöne“, das „wie das Böse, ein nur Relatives“<sup>36</sup> sein kann. Übrigens setzt sich Rosenkranz mit der Relativität einer Giftpflanze folgendermaßen auseinander:

Die Pflanzen sind fast durchgängig schön. Die Giftpflanzen müßten, einer antiquierten Theologie zufolge, häßlich sein, und sie gerade bieten uns eine überschwengliche Fülle zierlicher Formen und köstlicher Farben. Ihre narkotische Kraft kann allerdings dem Leben den Tod bringen, allein was geht diese Wirkung die Pflanze an? Liegt es denn in ihrem Begriff, zu töten? Wie die Narkose letal wirken kann, so kann sie ja auch im Rausch, den sie erzeugt, entzücken; ja sie kann das Leben aus Erkrankungen retten. Gift ist ein ganz relativer Begriff, und das griechische Pharmakon bezeichnet ebensowohl Gift als Heilmittel.<sup>37</sup>

Darüber hinaus gestaltet sich die Verbindung der Blume mit dem Tod nicht nur zu einem ästhetisierten Totenkranz, sondern ruft auch zwangsläufig die Assoziation mit dem romantischen Paradigma hervor. Es mag sein, daß eben die Zusammenstellung zweier Grundworte der Romantik Walther Rehm dazu veranlaßt hat, im Tristan-Gedicht „jenes tragisch verführende, romantische Wissen um die Schönheit, um die tödliche Vollkommenheit“<sup>38</sup> zu sehen.

Als zentrale Erfahrung der Romantiker stellt sich bekanntlich das Todeserlebnis dar, das zur Vollkommenheit führen soll, sei es eine ästhetische, sei es eine religiöse Vollendung. Darüber hinaus wird der Tod massiv erotisiert, auch der Tod im religiösen Sinne.<sup>39</sup> Ein Paradebeispiel wären hier die *Hymnen an die Nacht*, die ein erotisch-mystisches Unio des lyrischen Ichs, seiner Geliebten und Christus thematisieren. Die Todessehnsucht der Romantiker ist aber die Sucht nach dem Irrealen, Jenseitigen, dem auf der

<sup>35</sup> K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1990, S. 15.

<sup>36</sup> Ebd., S. 16.

<sup>37</sup> Ebd., S. 25.

<sup>38</sup> W. Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1967, S. 462.

<sup>39</sup> Vgl. Ch. L. Hart Nibbrig, *Ästhetik des Todes*, Frankfurt, Leipzig 1995, S. 238 ff.

Erde nicht mehr oder gar nicht Erfüllbaren. Bei Platen ist es gerade umgekehrt; das lyrische Agens erblickt nämlich die Schönheit bzw. die Vollkommenheit real, und zwar „auf Erden“, und erträumt sie nicht etwa wie ein Opferdingen. In dem Falle soll der Weg zur Schönheit logischerweise nicht *via mori* führen. Der paradigmatisch-romantische Vorgang wird somit gewissermaßen auf den Kopf gestellt.

Rehm überzeugt also nicht, wenn er das „tragische Erlebnis der Vollkommenheit und Schönheit als der „Verführung zum Tode samt dem Bekenntnis Brentanos „bloßes vollendetes Dasein ist Tod.– Schönheit ist Tod“ dem Tristan-Gedicht zuschreibt.<sup>40</sup> Die Schönheit in Platens Gedicht gleicht nicht dem Tod – zumindest nicht auf eine romantische Art und Weise. Wie ist es nun um die Schönheit bestellt, wäre es angebracht noch einmal zu fragen.

### 3. EROS UND THANATOS ODER, WAS DIE SCHÖNHEIT SEI

Nach Heck läßt das Tristan-Gedicht die entscheidende Frage offen, welcher Natur die Schönheit und die ihr entspringende Liebe seien, ohne die Antwort zu verschweigen. So „wird das Schöne selbst zu einem Begriff, mittels dessen er [Platen – A.P.] sich über die seine Liebe verbietenden gesellschaftlichen Moralvorstellungen hinwegsetzen zu können glaubt“.<sup>41</sup> Auch wenn man die Ästhetisierung der real erlebten Liebe zu einer reinen, höheren Liebe als eine Art Legitimation des sozial inakzeptablen Begehrens anerkennt, soll man das Tristan-Gedicht nicht auf einen emanzipatorischen Gestus beschränken.

Wie bereits in der Analyse argumentiert, präsentiert sich die Schönheit auf der Oberfläche als sinnlich-wahrnehmbar, also objekthaft, wobei sie metonymisch allem Anschein nach für eine menschliche Gestalt steht. Die Intensität ihrer Auswirkung verklärt aber deutlich ihre Qualität und verweist somit auf ihren philosophischen Überbau. Es könnte wohl zur Aporie führen, der Schönheit im ästhetisch-philosophischen Sinne auf die Spur zu kommen, nichtsdestotrotz scheint es äußerst sinnvoll, das Gedicht mit den geistigen Strömungen der Epoche in Verbindung zu setzen, zumal die poetische Verabsolutierung der Schönheit deutliche Affinitäten zu dem deutschen Idealismus – und namentlich zu der Philosophie Schellings – verrät. Diese Spur erscheint um so legitimer, wenn man die persönlichen Kontakte Platens mit dem Philosophen in Betracht zieht.

<sup>40</sup> W. Rehm, *Der Todesgedanke...*, S. 419.

<sup>41</sup> W. Heck, *August von Platen...*, S. 52.

„Schönheit ist das real angeschaute Absolute“ heißt es in Schellings *Philosophie der Kunst*.<sup>42</sup> Schönheit als Abglanz absoluter Identität wird laut dem Philosophen in der gesamten Natur, und insbesondere in der Kunst, permeabel. Diese Art Pantheismus spiegelt anscheinend das Gedicht wieder: die Schönheit dringt hier fast Vers für Vers durch, bald explizite genannt, bald in den Synekdochen – wie „Quell“, „Luft“, „Blume“ – umschrieben. Es kommt hier offensichtlich eine Schönheitssteigerung zustande: von dem Schön-Einzelnen der ersten und zweiten Strophe, über das Komplex-Schöne der Natur in der letzten Strophe, bis zum Kunst-Schönen, das das Gedicht selbst verkörpert. Dabei bezieht sich das Schöne als das Besondere *pars pro toto* auf das Allgemeine, das Absolut-Schöne. Die Verbindung dieser Totalität des Schönen mit dem Tod, die Vermischung von Schönem und Häßlichem, bereits als Dialektik bezeichnet, schließt nicht die Permeabilität aus. Die belegen auch die Schiften Schellings: „[...] jedes Wesen kann nur in seinem Gegenteil offenbar werden“<sup>43</sup>, sagt der Philosoph und so nimmt er auch eine Dialektik von harmoniestiftendem Eros und zerstörerischem Thanatos an: „Wäre keine Zertrennung der Prinzipien, so könnte die Einheit ihre Allmacht nicht erweisen; wäre nicht Zwietracht, so könnte die Liebe nicht wirklich werden“.<sup>44</sup> Daraus resultiert bei Schelling auch die Deutung des Todes, die übrigens – wie Ulrich Irion es beweist – die Schopenhauersche Philosophie vorwegnimmt: „Absterben der Eigenheit, durch welches aller menschliche Wille als ein Feuer hindurchgehen muß, um geläutert zu werden“.<sup>45</sup>

Sowohl bei Schelling als auch bei Schopenhauer kommt die Notwendigkeit der Überwindung des Individuationsprinzips zum Ausdruck. Die Aufhebung des Ichs, die Verneinung der Individualität ist auch im Tristan-Gedicht präsent. Deshalb weist Link mit Recht in seiner früheren Abhandlung über Platen auf die „Strukturen der Entpersönlichung“ in seiner Lyrik hin:

[...] in jedem „wir“ ist ein „totes“ „ich“ verborgen: das Wir entspricht der Gattung und dem ewigen Gesetz – und nur deshalb berührt es die Schönheit: das Ich, das zufällige, empirische Individuum kann der Schönheit niemals genügen (zweite Strophe); jeder schöne Vers ist mit dem „Tod“ des Individuums erkaufte.<sup>46</sup>

Die Entpersönlichung, die sich in den zwei ersten Strophen durch das entindividualisierende „Wer“ bzw. „Wen“ verwirklicht, erreicht seinen

<sup>42</sup> F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*. In: *Werke. Auswahl in drei Bänden*, hrsg. von F. Meiner, Bd. 3, Leipzig 1907, S. 110.

<sup>43</sup> F. W. J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Frankfurt 1975, S. 67, zit. nach. U. Irion, *Eros und Thanatos in der Moderne. Nietzsche und Freud als Vollender eines anti-christlichen Grundzugs im europäischen Denken*, Würzburg 1992, S. 47 ff.

<sup>44</sup> Ebd., S. 67.

<sup>45</sup> Ebd., S. 74.

<sup>46</sup> J. Link, *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik*, München 1971, S. 164 f.



Höhepunkt erst in der letzten Strophe. Nun tut sie tatsächlich verstärkt kund, und zwar kraft des Dionysischen Prinzips, das sich als Verbindung der „Gegensätzlichkeit [...] grenzenlose(r) Lebensfülle und grausamster Vernichtung“<sup>47</sup> äußert.

Das Gedicht kulminiert offensichtlich im dionysischen Rausch der Selbstvernichtung. Das lyrische Agens erlebt hier nämlich einen Sinnenwahn, einen Gemütszustand, der an eine Todesorgie grenzt. Es gibt sich dem Tode hin, und es ist eine freudig freiwillige Opferung, auch wenn ein Liebesschmerz sie begleitet. Es ergötzt sich gewissermaßen an der dialektisch schön-häßlichen, tödlichen, aber zugleich wollüstigen Welt. Diese Opferung ist orgiastisch, und zwar total, denn an ihr nimmt die ganze Natur teil. Es ist ein Rausch, der mit dem „Gift“ stimuliert wird, von dem wie von einer Droge die ganze Schlußstrophe durchduftet ist. Diese dionysische Glorifizierung des Todes als Rausch hat sowohl existentielle wie auch ästhetische Züge, und in dem Sinne nimmt sie die Philosophie Nietzsches vorweg:

Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des prinzipii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluß des narkotischen Getränkes, [...] oder bei dem Gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.<sup>48</sup>

Das Todesverlangen stammt im Tristan-Gedicht nicht aus reiner Negation, sein Hintergrund ist zwar schmerzvoll, aber er bildet nicht die absolute Ursache des Todesbegehrens, das vielmehr von einem positiven Moment herrührt, und zwar der Überwältigung durch das Schöne.

Kurt Wölfel, der allerdings die überwältigende Kraft des Schönen auf das Agens positiv bewertet, führt das Gedicht auf eine Klage zurück, die in ihrem monotonen, vehementen Auf und Ab in eine Besänftigung mündet:

Nicht aufnahmebereite Weltzugewandtheit drückt sich aus: vielmehr bleibt das Lied, in jeder Strophe aufsteigend aus der Klage und zurückfallend in die Klage, eingehüllt in die absolute Weltlosigkeit einer in endloser Einsamkeit sich ausweinenden Seele. Wie ein wehmütig sehnsüchtiges Lied sich zaghaft erheben und fortschwingen möchte, um – kaum begonnen – wieder abzubrechen, und wie zu Beginn leise entsagend und ohne Hoffnung in einem traurigen, aufschluchzenden und verschwebenden, zerrinnenden Klang in die vormalige Stille zurückzuweichen: so erklingen und verstummen die Verse.<sup>49</sup>

Diese Reduktion des Gedichts auf eine Klage wirkt jedoch durchaus als eine Simplifizierung, zumal die vom Interpreten suggerierte „Weltlosigkeit“

<sup>47</sup> W. F. Otto, *Dionysos, Mythos und Kultus*, Frankfurt 1980, S. 107 ff.

<sup>48</sup> F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Stuttgart 1990, S. 22.

<sup>49</sup> K. Wölfel, *Platens...*, S. 143.

einfach den Tatsachen widerspricht: das Agens ist nämlich allzu deutlich der Welt verhaftet, und eben durch diese Gabundenheit an der realen Wirklichkeit wird ihm die Schönheit – die Todesschönheit – und der Tod – der Schönheitstod – zuteil. Dazu erscheint der Tod keineswegs als eine endgültige-stillende Instanz, sondern als ein permanenter In-Statu-Nascendi-Zustand. Und eben als ein nur in der Vorstellung bestehender Schönheitstod, ein imaginär-ästhetisches Phänomen wird er nun in künstlerischer Hinsicht überwunden. Dies meint wohl auch Link mit der „positiven Ewigkeit“ des Platenschen Gedichts.

Schelling betont, daß die Darstellung des Unendlichen im Endlichen in der Natur doch nur in unvollkommener Weise geschehen könne, da die wesenhafte Zeitlichkeit der geschaffenen Natur den Dingen nicht erlaube, die absolute Wahrheit länger als einen Augenblick lang zur Anschauung zu bringen. Darum müsse das Wahre der Natur durch die Kunst aus der Zufälligkeit seiner zeitlichen Existenz befreit werden. Und so transzendiert die Lyrik nicht nur das sinnlich Schöne, nicht nur „die Ausweglosigkeit der Wünsche“<sup>50</sup>, nicht nur Schmerz und Klage, sondern auch das Gefühl und den Trieb, die menschliche Existenz insgesamt. Bei Platen geschieht dies allerdings ganz im Sinne Nietzsches: wie in dem antiken Theatermysterium werden im Tristan-Gedicht – das immerhin ein Keim der unvollendeten Tragödie bleibt – die Gegensätze in der Ureinheit vereinigt.

Die dionysische Transgressivität, das Chaos und die Extase der Verse wird letzten Endes durch die apollinische Vorstellung des Agens und die apollinische Form des Gedichts gebunden und auf diese Weise ihrer Hinfälligkeit entrissen. In der Hinsicht bildet das Gedicht vielmehr einen modernen Bocksgesang als „ein monoton und hoffnungslos in sich selbst zurückkehrendes Zauberritornell“<sup>51</sup>, wie Thomas Mann es bezeichnet. Übrigens, man könnte an der Stelle den Aphorismus Manns travestieren: In Platens Tristan steht mehr Nietzsche als Novalis und Schopenhauer...<sup>52</sup>

Die mythische Polarität von Leben und Tod, das „Zerbrechen des principii individuationis“ führt das Gedicht *per analogiam* auf die Bataillesche Formel zurück: die Schönheit läßt die Erotik ein, die Erotik läßt den Tod ein, der Tod läßt die Negation ein, die Negation der individuellen Fortdauer:

Die Poesie führt zu demselben Punkt, zu dem jede Form der Erotik führt – zur Ununterscheidbarkeit, zur Verschmelzung der unterschiedlichen Gegenstände. Sie führt uns zur Ewigkeit, sie führt uns zum Tod, und durch den Tod zur Kontinuität ...<sup>53</sup>

<sup>50</sup> J. Link, *Echobild und Spiegelgesang...*, S. 43.

<sup>51</sup> T. Mann, *Platen-Tristan-Don Quichotte*. In: ders., *Essays*, hrsg. von H. Kurzke, S. Stachorski, Bd. 3, Frankfurt 1994, S. 248.

<sup>52</sup> Im Original: „In Wagners Tristan steckt mehr Novalis als Schopenhauer, wie man wahrscheinlich schon weiß. Aber was geht mich das an“; Th. Mann, *Notizen*, „Der Tag“, 24.12.1905, Berlin.

<sup>53</sup> G. Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt, Berlin, Wien 1974, S. 24.

## 4. DER MYTHOS ODER EIN ORPHEUS-GESANG

Johannes Klein sieht im Tristan-Gedicht „das Odenhafte [...]: das Hohe, das über alles Persönliche hinausgeht, aber persönlich erfahren wird.“ Allerdings bemerkt er mit der Autorität eines etablierten Literaturhistorikers dazu:

Das Tristan-Lied, das sagt die Überschrift, meint zugleich den geliebten schönen Menschen. Aber das Gedicht selber sagt es nur mit großer Zurückhaltung.<sup>54</sup>

Es mag sein, daß die Schönheit bei Platon keine Trennung zwischen Erscheinung und Idee kennt, daß sie „gleichermaßen [...] die Gattung alles Schönen (Eidos) wie das Bild des schönen Erosknaben“<sup>55</sup> bezeichnet, weil sie zu einer rechtfertigenden Tarnkappe für des Dichters Veranlagung wird. Auch wenn es so ist, bedeutet diese Untrennbarkeit jedoch vor allem den Einbruch der Transzendenz in die reale Welt. Mag die Schönheit einen Phaidos mitmeinen, wird er doch nicht konkret beschrieben, sondern als Bild, als das Schöne dargestellt.

Im Tristan-Gedicht läßt der Einbruch der Schönheit als einer jenseitigen Macht das Reale als unharmonisch, chaotisch, in einer dionysischen Dimension erscheinen. Es ist ein durchaus moderner Zug – George, Hofmannsthal, Rilke nah –, aber gleichzeitig beschwört es die mythische Polarität, die dem Gedicht einen Mythos-Charakter verleiht.

In dem „statischen“ Tristan-Gedicht wird die Zeit aufgehoben<sup>56</sup> und in dem Sinne repräsentiert es das Immerwiederkehrende, das Ewige, das Mythische. Auf eine deutlich mythologisierende Art und Weise wird hier auch die Schönheit mit Vorstellungen verbunden, die in den Mythen zur Darstellung des Numinosen galten. Mit dem „Pfeil-Attribut wird das Schöne tatsächlich vergöttlicht. Ebenso weisen andere Indizien im Gedicht auf mythische Anklänge hin. So spielt zum Beispiel die Zeile „Den Tod aus jeder Blume riechen“ deutlich auf die Blumenmythen – den Adonis, Hyacinth und Narkissos – an.

Link hat – wie zu Beginn angedeutet – aus der Gedichtstruktur besonders gekonnt den Narziß-Echo-Mythos herausinterpretiert. Dieser Aspekt des Gedichts ist auch evident, aber dessen Psychologisierung durch den Interpreten wirkt gezwungen. Daß alle Dichter doch immer Narzisse seien, ist allzu bekannt. Wenn man mit diesem Bewußtsein einen homosexuellen Dichter unter die literaturwissenschaftliche Lupe nimmt und dabei wie Link den dogmatisierten Freudschen Forschungsansatz anwendet, hat man einen

<sup>54</sup> J. Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des Zweiten Weltkriegs*, Wiesbaden 1960, S. 517.

<sup>55</sup> J. Link, *Echobild...*, S. 42.

<sup>56</sup> Vgl. Anm. 17.

Extremfall vor Augen und kann aus der Methode nicht heraus. Indessen spiegelt das Gedicht wirklich „die Tragödie des Narziß“ wider<sup>57</sup>, bloß ist es kein psychisches Drama, sondern eine Tragödie im Sinne Nietzsches, Tragödie als die das Dionysische und Apollinische vereinigende Form; der Narziß dagegen ist hier kein In-Sich-Selbst-Verliebter (bzw. in das „Spiegelbild seiner Kindheit“ – so Link) sondern vielmehr eine mythische Doppelfigur, ein Narziß-Orpheus etwa, wie Rilke ihn prägt, nachdem er die zwei Mythen hat verschmelzen lassen:

Mag auch die Spiegelung im Teich  
oft uns verschwimmen:  
Wisse das Bild

Erst in dem Doppelbereich  
Werden die Stimmen  
ewig und mild.<sup>58</sup>

Das Narzißtische wird anscheinend sowohl bei Rilke wie auch bei Platen zur Verkörperung der Reflexion über das Dasein, das zwischen der Vernichtungsgefahr und dem Verlangen nach Erfüllung zerrissen ist. Das Leben und der Tod existieren in den beiden Fällen im Rahmen des Diesseitigen, die dialektische Einheit ist hier allgegenwärtig. Die sinnliche und geistige Welt verschmelzen miteinander, woher auch die Begeisterung für das Reale stammt. Diese Poesie ist deshalb nichts anderes als ein gesteigerte, mythische Wirklichkeit.

Die mythische Qualität des Gedichts dürfte nun unumstritten sein. In dem Kontext wird auch sein Titel plausibel. Es ist eine Art poetischer Rückkoppelung zwischen der mythisch konnotierten Überschrift und dem mythisch durchtränkten Inhalt. Der Tristan-Mythos wird hier beschworen, allerdings in einer extrem kondensierten Form, wobei der Tristan als eigentlicher Träger dieses Mythos das ganze System von strukturellen Verhältnissen ordnet. Dieser Tristan, die mythische Figur, spricht auch persönlich: Tristan, der Spielmann, der wahlverwandte des Orpheus singt hier. Tristan, der die Dialektik des Orpheus und dessen absoluten Liebesanspruch teilt, spricht hier.

Tristan-Orpheus verbirgt sich hinter dem „Wer“ und „Er“. Diese Pronomina, die für den Tristan-Nomen stehen, bewirken – ähnlich wie bei seinem Urbild – den Akt der Aufhebung des Ichs, zugleich aber der Hervorhebung seiner Überdurchschnittlichkeit, denn das relative „Wer“ entpersönlicht ihn ebenso wie auch entfernt unmerklich alle, die nicht so

<sup>57</sup> J. Link, *Echobild...*, S. 39.

<sup>58</sup> R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus (IX)*. In: ders., *Werke*, Bd. 1–2, Frankfurt 1980, S. 492.

wie das „Er“ empfinden können, die nicht genauso wie Tristan zur transgressiven Liebesleidenschaft prädestiniert sind. Das „Wer“ schließt aber gleichzeitig viele Individuen ein, schafft eine ausgewählte Gemeinde, sammelt die „edelen Herzen“. <sup>59</sup> Tristan spielt nun zwei Rollen: die des narzißtischen, Ich-süchtigen Liebhabers und die des Orpheus, des Poeten und Harfners, der seine Liebesgeschichte selbst besingt.

Der Tristan-Titel modifiziert aber auch den Gedicht-Mythos: er bringt ihn gewissermaßen um Isolde um. Diese geschieht allerdings nur in dem Sinne, daß sie hier nicht *in concreto* als poetisches Agens mitspielt, sondern verschwommen und verschleiert bleibt wie das Schöne. Ihr Inkognito wird gewahrt, aber ihr Phänomen ist da: es wird gleich zu Beginn durch das „Die“ der „Schönheit“ angedeutet, taucht als ein echohafter Ruf aus dem Totenreich der Isolde-Eurydike in jedem Abschlußvers auf, um als das Ewigweibliche dem Tristan-Orpheus in der Endstrophe hinaanzuziehen.

Tristan spricht hier und agiert. Der Tristan, der kraft des irrationalen Pfeils, wie kraft des Minnetranks in Liebe entbrannte, und nun das Liebesgift „jedem Hauch der Luft“ entsaugen möchte. Tristan spricht hier, der Vasall, der „für keinen Dienst“ mehr taugt, seitdem die Leidenschaft in ihm aufflammte, der nicht mehr imstande ist, sich den Erfordernissen und Normen der Welt anzupassen. Tristan spricht hier, der imaginär Sieche, der „von Pfeil“ wie von Morolts Schwert Getroffene, der „vom Pfeil“ wie von der Drachenzunge Vergiftete. <sup>60</sup> Tristan, der „siech“ werden möchte, weil er dadurch einen Vorwand für die Begegnung mit der Schönheit, den Zugang zu Isolde hat, die ihn heilen würde. Tristan, der „versiechen“, ja dahinsiechen möchte, weil er dadurch seine Diskontinuität vernichtet und die absolute Einheit mit Isolde erlangt, mit der er sonst nur „mit Augen“, ja nur sinnlich verkehren kann.

Tristan spricht hier: „auf Erden“, mitten in der Gesellschaft, der Hofgesellschaft Markes, aber auch abgesondert von dem Milieu, mitten in der Natur, im locus amoenus der letzten Strophe wie in der urbildlichen Minnegrotte, die mit „Quell“ und „Blumen“ verziert ist. <sup>61</sup> Er möchte wie der Quell versiegen, um in der Selbstvernichtung die Verklärung seiner Liebe zu erreichen. Er möchte – nachdem er das Versprechen gebrochen, Isolde-Eurydike „angeschaut mit Augen“ und sich zur ewigen Trennung, ja zum ewigen „Schmerz der Liebe“ verurteilt hat – daß der Quell versiegt

<sup>59</sup> „Da finden alle edelen Herzen Brot.“ Zit. aus: G. von Straßburg, *Tristan und Isolt*, Stuttgart 1980, V. 204.

<sup>60</sup> Pfeil/Waffe, der/die zu Siechtum führt, erinnert natürlich auch an Anfortas in der Parsifal-Geschichte, womit das Gedicht an den Gral-Mythos anknüpfen dürfte.

<sup>61</sup> „Seitlich davon dehnte sich eine Ebene,/ wo eine Quelle floß, [...] Leuchtende Blumen und grünes Gras,/ mit dem die Ebene bedeckt war...“ (Gottfried 16627–36).

und ihm den Zugang zur Unterwelt<sup>62</sup> wie Orpheus oder auch zu „höheren Sphären“ eröffnet.

Tristan spricht hier, ein Narziß und ein Drigheus, der sich im Spiegel des Gedichts wissend zu beschreiben versucht. Die mythische Figur tritt hier mit aller Stärke in Erscheinung, bleibt aber unbegreiflich zugleich, ja „bringt die Vernunft zum Schweigen“. Übrigens, wie das Gedicht selbst, um sich der Formulierung seines Autors zu bedienen, nämlich daß:

[...] in einem gewissen Sinn jedes Gedicht schlechterdings als ein Unbegreifliches erscheint, und [...] es könne keinen allgemeinen Maßstab für die Verständlichkeit eines solchen geben...<sup>63</sup>

*Artur Pelka*

#### LITERACKA WARIACJA MITU O TRISTANIE W WIERSZU AUGUSTA VON PLATENA

*Tristan* Augusta von Platena jako jedyny utwór biedermeierowskiego poety znalazł się w ścisłym kanonie liryki niemieckiej. Wiersz doczekał się jednak do tej pory niewielu wnikliwych analiz; nadto zarówno starsze, jak i najnowsze propozycje interpretacyjne koncentrowały się głównie na kontekście biograficznym.

Artykuł jest próbą poszerzenia istniejącej literatury przedmiotowej o nowe aspekty. Stawia on przede wszystkim pytanie o obecność mitu w strukturze utworu. Szczegółowa analiza formalna oraz rozważania o warstwie filozoficzno-estetycznej wiersza konsekwentnie ukazują indywidualny gest, z jakim autor adaptuje mityczny topos o transgresywnej miłości. W tym kontekście średniowieczny motyw Tristana jawi się w wierszu wzbogacony o antyczny motyw Orfeusza. Owa oryginalna kontaminacja świadczy o antycypacji przez Platena niemieckiej poezji modernistycznej, szczególnie zaś wskazuje na powinowactwo jego *Tristana* z *Sonetami do Orfeusza* Rilkego.

<sup>62</sup> In der mythisch-antiken Symbolik sind Quellen Tor zur Unterwelt.

<sup>63</sup> A. von Platen, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von M. Koch, E. Petzet, Bd. 11, Leipzig (o.J.), S. 145.