

Andrzej Pilipowicz

Jenseits des Salome-Tanzes : anhand einer Beziehung zwischen dem 2. Teil des Gedichts Drei Blicke in einen Opal von Georg Trakl und dem Gedicht Schleiertanz von Günter Grass

Acta Neophilologica 16/1, 203-213

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Pilipowicz

Katedra Filologii Germańskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

JENSEITS DES SALOME-TANZES. ANHAND EINER BEZIEHUNG ZWISCHEN DEM 2. TEIL DES GEDICHTS *DREI BLICKE IN EINEN OPAL* VON GEORG TRAKL UND DEM GEDICHT *SCHLEIERTANZ* VON GÜNTER GRASS

Key words: Austrian literature, German literature, Georg Trakl, Günter Grass, Salome

Zum ersten Mal taucht Salome in der Bibel auf, wo sie den Kopf von Johannes dem Täufer für ihren Tanz verlangt. Ein besonders reges Interesse erlebt diese Gestalt in der Literatur zu Ende des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des 20. Jahrhunderts. 1891 schreibt Oscar Wilde das Drama *Salome (Salomé)*, in dem die Titelfigur ein wichtiges Attribut bekommt – Schleier, die sie beim Tanzen begleiten und die von nun an ihr Bild indentifikatorisch prägen. Die Schleier erscheinen auch im 2. Teil des Gedichts *Drei Blicke in einen Opal* von Georg Trakl (1887–1914), das 1912/1913 entstanden ist und im Gedichtband *Gedichte* veröffentlicht wurde, und im Gedicht *Schleiertanz* von Günter Grass (geb. 1927), das aus der 2003 herausgegebenen Gedichtsammlung *Letzte Tänze* stammt.¹ Der Analyse der genannten Gedichte liegen Fragen zugrunde, die den Untersuchungsbereich des vorliegenden Textes ausmachen. Es soll erforscht werden, in welchem Maße die im Text von Trakl und im Text von Grass erwähnten Schleier ein Ambiente bilden, in das sich das semantische Feld einpassen lässt, das von dem in der Bibel und in Wildes Drama dargestellten Tanz Salomes geschaffen wird.² In diesem Kontext ist es notwendig, die

¹ Im Werk *Beim Häuten der Zwiebel* nennt Grass Trakl einen der Dichter, deren Gedichte von ihm nicht nur gelesen wurden (vgl. G. Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen 2006, S. 309 und 462), sondern auch sein frühes Schaffen inspirierten (vgl. *ibidem*, S. 342–343). Trakls Gedichte bezeichnet er als Werke, die sehr traurig und sehr schön sind (*ibidem*, S. 461).

² Die Geschichte von Salome erscheint im Neuen Testament, wo aber von keinen Schleiern die Rede ist. Die zweite Ehe von Herodes Antipas mit seiner Schwägerin Herodias wurde von Johannes dem Täufer wegen der inzestuösen Merkmale kritisiert (vgl. Die Bibel, *Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, Köln 1964, S. 20 [das Evangelium des Matthäus: 14,4]). Das Inzestoid der Beziehung zwischen Herodes und Herodias wird noch von dem Inzestoiden der Beziehung zwischen Herodes und seiner Stieftochter-Nichte Salome

Funktion des Tanzes von Salome im trilateralen Spannungsfeld zwischen Tod, Leben und Kunst zu bestimmen. Nicht minder wichtig ist der Zusammenhang, der zwischen dem im Werk von Trakl verborgenen Salome-Tanz und dem im Werk von Grass mitschwingenden Salome-Tanz besteht. In Anlehnung an ein Verfahren, das Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf beide Gedichte diagnostizieren lässt, wird nach Elementen gesucht, die die kanonische – in der literarischen Tradition fixierte – Dramaturgie von Salomes Tanz um neue Aspekte erweitern bzw. nach neuen Impulsen modellieren.

Im 2. Teil des Gedichts *Drei Blicke in einen Opal* von Trakl lassen die den Tanz mitbestimmenden Schleier das Bild der tanzenden Salome im Stück *Salome* von Wilde aufsteigen und können auf den Inzest bezogen werden, der das Verhältnis zwischen dem Dichter und seiner Schwester Margarethe kennzeichnet und Trakls Dichtung motivisch durchzieht³:

Der ihn befeuchtet, rosig hängt ein Tropfen Tau
Im Rosmarin: hinfließt ein Hauch von Grabgerüchen,
Spitälern, wirr erfüllt von Fieberschrein und Flüchen.
Gebein steigt aus dem Erbbegräbnis morsch und grau.

In blauem Schleim und Schleiern tanzt des Greisen Frau,
Das schmutzstarrende Haar erfüllt von schwarzen Tränen,
Die Knaben träumen wirr in dürrn Weidensträhnen
Und ihre Stirnen sind von Aussatz kahl und rauh.

Durchs Bogenfenster sinkt ein Abend lind und lau.
Ein Heiliger tritt aus seinen schwarzen Wundenmalen.
Die Purpurschnecken kriechen aus zerbrochenen Schalen
Und speien Blut in Dorngewinde starr und grau.⁴

Vor dem Hintergrund des Rosmarinstrauchs, dessen dunkles Inneres das menschliche Innere reflektiert, weist das an das Rote des Bluts erinnernde Rosige des Taus, das ein Konnotat des lebensspendenden Wassers bildet, auf die Formung eines Organismus hin, dessen Knochengerüst von dem Gezweig versinnbildlicht wird. Im Kontext des aus dem Grab steigenden Gebeins und des aus dem Grab kommenden Geruchs, der wegen seiner Unsichtbarkeit und Gasförmigkeit auf den Geist zu beziehen ist, ist an dem sich

verstärkt, der er seine grenzenlose, mit Liebe einhergehende Aufopferungsbereitschaft entgegenbringt (vgl. *ibidem* [das Evangelium des Matthäus: 14,6–12]). Der Tod von Johannes dem Täufer wird im Evangelium des Markus dramatisiert (vgl. *ibidem*, S. 47–48 [das Evangelium des Markus, 6,14–28]), wo darauf hingewiesen wird, dass Herodias Salome nach dem Kopf von Johannes dem Täufer verlangen lässt, um sich an ihm für die Kritik ihrer Ehe mit Herodes zu rächen (vgl. *ibidem*, S. 47 [das Evangelium des Markus: 6,19]). Im Drama *Salome* von Wilde dagegen fordert Salome nach dem Kopf von Jochanaan aus eigener Initiative, wodurch sie sich als eine autonome Person zeigt, die ihren Bedürfnissen allein nachkommt (vgl. O. Wilde, *Salome*, Stuttgart 2009, S. 44).

³ Vgl. Ch. Saas, *Georg Trakl*, Stuttgart 1974, S. 36.

⁴ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, Salzburg 1987, S. 38–39. Davon, dass Trakl das Drama *Salome* von Wilde kannte, zeugt sein Feuilleton, das sich auf die am 3. März 1906 stattgefundenen Aufführung von Wildes Stück am Salzburger Stadttheater bezieht (vgl. G. Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Bd. 1, Frankfurt a. Main, Basel 2007, S. 51). Trakl lobt besonders die Form des Stücks: „An diesem Werk ist nichts, das nicht mit eiserner Konsequenz auf die Einheit – Wesenheit des Werkes hinarbeiten würde, bis es dasteht als ein Ganzes – die Wirklichkeit überragend, ein Guß ohne Sprung und Bruch“ (*ibidem*, S. 54).

neu formenden Organismus der Wille zu erkennen, in die Außenwelt zurückzukehren. Dies kann durch die im Gedicht erwähnten ‚Spitäler‘ begründet werden, weil sie die Welt aus der Perspektive der Kranken betrachten lassen, die an den Tod rücken und sich allmählich in Verstorbene verwandeln. Die Richtung der sich gegen den Tod wehrenden und sich an das Leben klammernden Kranken initiiert das Zurücklaufen der Zeit, was für die Situation der Inzest-Geschwister von ausschlaggebender Bedeutung ist. Versuchen die Verstorbenen, zu denen die in den Bereich des Todes geratenen Kranken werden, aus der Erde als ‚Schoß‘ der Toten über den Rosmarinstrauch in die Außenwelt zurückzukommen, so streben die Inzestgeliebten den ebenfalls über den Rosmarinstrauch führenden Austritt aus der Außenwelt und den Eintritt in den lebendigen Schoß der Mutter an, wo die im Geburtsakt getrennten Existenzen der ein und demselben Schoß entstammenden Geschwister wieder zusammengeführt werden.⁵ Auf diese Weise wird die Bewegung der Inzestbetroffenen ‚aus der Außenwelt in den Schoß‘ von der Bewegung der Verstorbenen ‚aus dem Grab in die Außenwelt‘ provoziert.

Die Inzestgeliebten versuchen sich dem Tod nicht anzunähern und ihn zu vermeiden, was damit zusammenhängt, dass der Tod als ein sehr stark individuell geprägtes Ereignis jeden Menschen separat ‚austilgt‘, wodurch der Geist des Menschen im Jenseits zwar verstreut wird, so wie er sich infolge der Rückgeburt im Schoß verstreut, aber nicht mit dem Geist der geliebten Person, sondern mit dem Geist aller Verstorbenen verbunden wird. Darüber hinaus gilt das Jenseits als ein christlich bestimmter Bereich der Verstorbenen, was die Inzestbetroffenen zwingt, ihrer Existenz eine andere Richtung zu verleihen. Das Christentum fungiert nämlich als eine Religion, die den Inzest verurteilt und somit alle Inzestbetroffenen ablehnt. Deswegen erweist sich die Antike, deren Polytheismus die vieldimensionale – auch den Inzest implizierende – Natur des Menschen widerspiegelt, als menschenfreundlicher, wenn man sie mit dem Christentum vergleicht, dessen Monotheismus auf seine vereinheitlichenden Tendenzen hinweist.⁶ Da die Wege der Antike und des Christentums in konzeptioneller, die Menschenauffassung betreffender Hinsicht auseinandergehen, suchen die Inzestbetroffenen in dem Schoß, der einen zum Jenseits in Opposition stehenden Bereich bildet, nach antiken Werten und nach einem Zufluchtsort – umso mehr, als die Außenwelt von dem Christentum, das zur geltenden Religion in der Gesellschaft wird, ‚beschlagnahmt‘ wird und mit dem Christlichen ‚gefüllt‘ ist, das auch das Jenseits prägt. Einen kritischen Blick auf das Christentum bringt die tanzende Frau eines Greises mit sich. Darauf, dass ihr Tanz mit dem Christlichen verknüpft ist, weist das Blaue hin, das als Farbe des Himmels den ‚Sitz‘ Gottes andeutet und nicht nur den Schleim kennzeichnet, sondern auch auf die Schleier ‚überzuspringen‘ scheint. Lässt sich der blaue Schleim, der die Bewegungen der tanzenden Frau erschwert, auf die christlichen Prinzipien beziehen, die die Bewegungen der Menschen fesseln und in Form eines aufgestellten Kodexes von Geboten und Verboten in der Antike nicht

⁵ Vgl. G. Rusch, S.J. Schmidt, *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Braunschweig, Wiesbaden 1983, S. 305.

⁶ Dafür, dass die antike Kultur der komplizierten Individualität und der ambivalenten Identität des Menschen mehr Verständnis als das Christentum entgegenzubringen vermag, spricht u.a. die inzestuöse Beziehung zwischen den Geschwistern Hera und Zeus (vgl. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, S. 172–173).

vorkommen, so kann das Blaue der Schleier auf das Bild des mit den christlichen Dogmen gebändigten Menschen zurückgeführt werden, der zu seinen eigenen, von der Ideologie des Christentums verschleierten Schichten des Ichs nicht mehr vorzudringen vermag. Die einzige Möglichkeit der Begegnung mit dem eigenen Ich, das vom kollektiven Charakter des Christentums nicht ‚verseucht‘ wird, bietet der Tanz, mit dem die tanzende Frau die christlichen ‚Schleier-Hüllen‘ wirbeln lässt und sich selbst entgegentritt. Da sie sich in ihr Inneres hineindreht, verschwindet sie hinter dem Schleier-Gewirbel.⁷

Die von dem Christentum propagierte Askese, die in dem Zuschneiden der komplizierten und differenzierten menschlichen Natur auf ein Schema besteht, wird auch von den verklebten Haaren der Frau ausgedrückt. Mit den schwarzen Tränen, deren Farbe auf das dunkle Innere und somit auf das tief verborgene Eigene zu beziehen ist und deren Wasser die Belebung der eigenen Ich-Bereiche chiffriert, versucht die Frau die Haare auseinanderzufitzen, um ihren Bedürfnissen folgen zu können, d.h. aus dem ihre Persönlichkeit verengenden Kreis herauszukommen, der auf den Kreis ihrer sakramental sanktionierten Ehe mit einem Greis zu übertragen ist.⁸ Der Tanz der Frau kann aber in einem breiteren Kontext als Versuch ausgelegt werden, aus dem Kreis des Christentums auszutreten, das von dem bildhaft als Greis dargestellten Gott angedeutet wird.⁹ In Bezug

⁷ Man kann das Blaue nicht nur auf die blaue Farbe des Himmels, der in semantischer Hinsicht an den Bereich Gottes denken lässt, sondern auch auf die blaue Blume beziehen, die im Roman *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis erscheint. Die blaue Blume indiziert die Begegnung mit dem unbekanntem Teil von sich selbst und initiiert den Eintritt in die Innenwelt, deren Spontaneität und Originalität der Kalkuliertheit und Uniformisierung der Außenwelt gegenübergestellt werden: „Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegeten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte“ (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart 2008, S. 11–12).

⁸ In dieser Hinsicht wird das Bild der tanzenden Frau durch das Bild von Margarethe Trakl deutlich überlagert, die auch künstlerisch (pianistisch) veranlagt war und als 21-jährige Frau den 33 Jahre älteren Arthur Langen heiratete (vgl. Ch. Chiu, *Frauen im Schatten*, Wien 1994, S. 54).

⁹ Im Gedicht *Auf ein Porträt (Hadnucь na nopmpeme)* von Anna Achmatowa ist Salome als eine dämonische Gestalt dargestellt, die sich der christlichen Transzendenz bedient, um die (generisch weibliche, auf Salome zu beziehende) Liebe und den (generisch männlichen, auf Johannes den Täufer zu übertragenden) Tod zu synthetisieren: „Rauchiges Geschöpf der Vollmondnächte, / weißer Marmor in Alleennacht, / Tänzerin, du, Wesen höherer Mächte, / leuchtender als der Kameen Pracht – / ja, um solche starb manch Mensch in Qualen, / und nach solcher Tschingis‘ Bote frug; / solche war es, die auf blut‘ger Schale / im Triumph das Haupt des Täufers trug“ (A. Achmatowa, *Die roten Türme des heimatlichen Sodom*, Berlin 1988, S. 119). In Wildes Drama wird diese transzendente Synthese im Satz „(D)as Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes ...“ (Wilde, op. cit., S. 53) ausgedrückt sowie in der runden, unversehrten Form des Mondes, des Kopfes von Jochanaan dem Täufer und der Jungfräulichkeit von Salome verschlüsselt, die den ‚unbeschädigten‘ Vollmond mit dem ‚unbeschädigten‘ Hymen assoziiert (vgl. ibidem, S. 11). Die Transzendenz kennzeichnet die Position von Salome, die nicht nur ihre Jungfräulichkeit bewahrt, sondern sich über sie hinwegsetzt und in einen Mann verwandelt. Sie küsst den toten Mund von Jochanaan, dessen Gestalt auf einen die Geschlechtszüge nur schwach hervorbringenden Kopf reduziert und des den Penis enthaltenden Korpus entledigt wird, wodurch sie von seinem Körper nicht dominiert wird, sondern ihren Körper über ihn dominieren lässt (vgl. K. Sauerland, *Das Spiel mit dem abgeschlagenen Haupt oder der Salome-Stoff bei Heine, Flaubert, Oscar Wilde und Jan Kasprovicz*, in: J. Lehmann, T. Land, F. Lönker, T. Unger (Hg.), *Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*, Frankfurt a. Main, Berlin, Bern 1997, S. 255). So wird Jochanaans Mund zu einer

auf die die Haare der Frau reflektierenden Weidensträhnen lassen auch die Knaben an das Innere des Schoßes denken, was von ihrem im Inneren des Menschen entstehenden Traum unterstrichen wird. Dadurch, dass der aus einer zu großen Schwingung des Ichs in die Außenwelt resultierende Aussatz der Knaben im Bereich der Weide nachlässt, wird eine heilende Balance hergestellt, die in der Eliminierung eines zu starken Andrangs der Außenwelt auf das Ich besteht. So gewinnt der Mensch in seinem den Schoß der Mutter widerspiegelnden Inneren wieder einen Raum, wo er seinem Wesen freien Lauf lassen kann. Ergeben sich die Existenzstörungen der Knaben aus einer zu weit in die Außenwelt hinreichenden Auspendelung des Ichs, so kann es auch zu einer Existenzdisfunktionalität infolge einer zu tiefen Abkapselung in dem Inneren kommen, was der aus den schwarzen Wundmalen tretende Heilige veranschaulicht. Die Askese, die in dem Martern des eigenen Körpers besteht und von den Wunden indiziert wird, fördert die Annäherung an das im Inneren aufbewahrte Geistige. Andererseits führt ein zu intensiver Aufenthalt im eigenen Inneren zu einer Überforderung des Geistes, der einen Kontakt zur Außenwelt braucht, um seine Kondition revitalisieren zu können. Der Austritt des Heiligen aus seinem dunklen Inneren wird durch den Eintritt des Abends begleitet, wodurch nicht nur auf den Aufruf der Inzestbetroffenen zum Abbau der christlichen Rigorosität und zur Realisierung des von Christus aufgestellten Postulats der Nächstenliebe, sondern auch auf die konspirative Existenz der Inzestgeliebten angespielt wird. Erst in der Dunkelheit des Abends dürfen sie nämlich ihr dunkles Inneres verlassen, das mit dem Inneren des Hauses verglichen wird, dessen Fensterbogen die Augen reflektieren und die Sehnsucht nach dem Ausbruch aus dem Inneren ins Äußere nicht nur in der Nacht, sondern auch am Tag ausdrücken. Das Problem des Verhältnisses zwischen der Materie und dem Geist wird auch von den aus den Schalen kriechenden Schnecken angedeutet.¹⁰ Wird mit den zerbrochenen Schalen der Schnecken die Sublimation des Geistes infolge der Deformation des Körpers zum Ausdruck gebracht, so können die mit dem Blut der Schnecken bespritzten Dornengewinde, in denen sich die Dornenkrone Christi widerspiegelt, als Appell um einen ‚Wiedertod‘ Christi ausgelegt werden, da sein die Rettung der Menschen voraussetzender Tod sich als unwirksam erwiesen hat: Die Menschen begehen neue Verbrechen

die Jungfräulichkeit von Salome betonenden Vagina, während Salomes Mund in ein den Penis mit einbeziehendes Konnotationsfeld gebracht wird, wenn man sich vorstellt, dass sie ihre den Penis imitierende Zunge in seinen Mund während des Kusses steckt. Dadurch, dass Salome den Kopf von Jochanaan auf einer Schüssel als einem horizontal geformten Gegenstand und nicht auf einem Spieß als einem vertikal konzipierten Gegenstand bekommt, werden Jochanaans ‚Entmännlichung‘ und seine ‚Verweiblichung‘ unterstrichen, weil man in seinem Kopf den schwangern Bauch einer liegenden Frau erblicken kann, was als Folge des Koitus zwischen dem Salome-Mann und der Jochanaan-Frau zu betrachten ist. Wenn sich Salome zum Verlust ihrer Jungfräulichkeit bekennt – „Ich war eine Fürstin, und du verachtetest mich, eine Jungfrau, und du nahmst mir meine Keuschheit“ (Wilde, op. cit., S. 53) – begreift sie ihre Defloration im metaphorischen Sinne. Ihre Liebe zu Jochanaan lässt nicht seinen Körper in ihren Körper, sondern seine die Christus-Welt vertretende Männlichkeit in ihre die Moses-Welt repräsentierende Weiblichkeit eindringen. Deswegen kann der abgeschnittene Kopf von Jochanaan nicht nur eine Assoziation mit dem schwangeren Bauch einer aus einem Mann abgeleiteten Frau, sondern auch mit dem ‚schwangeren‘, von der Idee des Christentums ‚aufschwellenden‘ Kopf von Salome hervorrufen.

¹⁰ Vgl. K.E. Webb, *Trakl/Schiele and the Rimbaud Connection: Psychological Alienation in Austria at the Turn of the Century*, in: J.P. Strelka (Hg.), *Internationales Georg Trakl-Symposium*, Bern, Frankfurt a. Main, Nancy, New York 1984, S. 16.

und erstarren in alten – auch den Inzest betreffenden – Vorurteilen. Im Zusammenhang mit dem Tod Christi und dessen Auferstehung im Jenseits ist die von den Inzestbetroffenen verfolgte Idee zu verstehen, die ontische Dimension der Existenz ‚auszulöschen‘ und nur deren ontologische Dimension im Schoß der Mutter zu rekonstruieren.¹¹

Während die in Trakls Gedicht tanzende Frau die blau-christlichen Schleier abzuwerfen bzw. die blau-individuellen Schleier zur Schau zu stellen versucht, lässt eine in Grass' Gedicht *Schleiertanz* tanzende Frau ihre individuellen Schleier von sich abfallen, um dem, Kern'ihres Ichs¹²:

Und noch einer fällt,
weil unerschöpflich dein Fundus:
die Grabbelkiste im Schlußverkauf.

Und in jeden weniger
ist eine Geschichte verstrickt:
Fortsetzung folgt.

Und immer aufs Neue verhüllt
gibst du Pointen preis,
mal tragische, mal komische.

Und jedes Gewebe verrät durchsichtig
das nächste, das wiederum
durchsichtig ist.

Und um dich, nur um dich
dreht, dreht sich
in Zeitlupe alles.

Und unberührt bleibt,
was dein Geiz – reich an Tränen –
erspart hat.

Und so bleibt, Mal um Mal,
verhängte Schönheit

¹¹ Vgl. O. Basil, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 136.

¹² In einer variierten Form wird der Salome-Stoff im Film *Boulevard der Dämmerung* (*Sunset Boulevard*) von Billy Wilder verwendet, wo die Stummfilmschauspielerin Norma Desmond ihr Comeback mit der Rolle von Salome plant, deren Geschichte sich auch über das private Leben der Schauspielerin ausbreitet. Da Normas Schleiertanz am Silvesterabend stattfindet, gewinnt die Szene einen transzendentalen Charakter, der durch den Wechsel vom alten zum neuen Jahr gekennzeichnet ist. Zwar tanzt sie – wie bei Wilde und in der Bibel – vor Herodes, der in ihrem zu einem Lakaien degradierten ehemaligen Ehemann zu erblicken ist, aber nicht allein, sondern mit dem Propheten, für den man Joe Gillis halten kann, der Drehbücher schreibt und sich in ihren Geliebten verwandelt. Während des Tango-Tanzes wirft sie ihren Schleier auf den Boden, wodurch sie den Anfang ihrer intimen Beziehungen andeutet (vgl. B. Wilder, *Sunset Boulevard*, 0:40:46–0:42:05): Der geworfene Schleier erinnert nämlich nicht nur an den Brautschleier, sondern auch an den Brautstrauß, der von der Braut am Hochzeitsabend in die Menge der Gäste geworfen wird. So verletzt sie die Normen der christlich geprägten Gesellschaft, die eine erotische Beziehung erst nach der Trauung zulässt, und realisiert den Wunsch der tanzenden Frau bei Trakl nach der Abschaffung der religiös bestimmten Barrieren. Dadurch, dass sich Norma direkt nach dem Tanz infolge eines Streits mit Gillis abgestoßen fühlt und sich die Adern aufschneidet, nimmt sie – trotz der misslungenen Selbstmordes – die männliche Rolle des ums Leben kommenden Propheten an, während dem mit ihr tanzenden Gillis die weibliche Rolle von Salome zukommt, die erst nach dem Tod des Propheten stirbt..

Spekulation.

Und weil fünftausend Jahre und mehr
verschleiert vorrätig sind,
hört er nie auf, dein Tanz.

Und ich – an Striptease gewöhnt –
schaue dir zu, ungeduldig,
ein wenig genervt.¹³

In der letzten Strophe des Gedichts erscheint das Bild einer Stripteasetänzerin, die im Laufe des Tanzes ihre einzelnen Kleidungsstücke auszieht und von einem Mann beobachtet wird, der mit dem lyrischen Ich gleichzusetzen ist.¹⁴ In diesem Bild fallen das Weibliche (Tänzerin) und die Kunst (Tanz) zusammen, wodurch die sich entkleidende Stripteasetänzerin nicht nur das Erotische ausstrahlt, sondern als Objekt der Kunst betrachtet werden kann. Lässt die Ungeduld des Mannes auf dessen erotisch bedingte Gereiztheit schließen, so verrät seine Genervtheit die Konfrontation mit dem, was er schon mehrmals gesehen hat und ihm bekannt ist: mit dem weiblichen Körper.¹⁵ Während der Körper jeder Frau in biologischer Hinsicht immer der gleiche ist, machen die individuellen und von Emotionen gesteuerten Bewegungen der Tänzerin deren Körper zu einem immer neuen ‚Kunstwerk‘. Dieses Prinzip konstituiert das Wesen der Kunst, deren sich je nach Zeit und Kultur ändernde Form den aus dem Inneren des Künstlers herausgeholt und den ‚Inhalt‘ seines Kunstwerks ausmachenden Geist in sich birgt. Der Inhalt eines Kunstwerks ist insofern unerschöpflich, als er zu einem Auslöser von verschiedenen, sowohl mit dem Traurigen als auch mit dem Lustigen verbundenen Gefühlen wird, wodurch ihm eine inspirierende Funktion zugeschrieben werden kann. Deshalb ‚wandert‘ der im Kunstwerk untergebrachte Geist des Künstlers nicht in das Innere des Rezipienten, sondern ‚drückt‘ sich in dessen Geist ‚ab‘ und aktiviert die ihm bisher unbekannt Gebiete seiner Persönlichkeit.¹⁶ Dieser Prozess weist Züge eines Striptease auf: Indem man ein Kunstwerk betrachtet, steigt man in einen immer tiefer gelegenen Teil des Ichs hinab, wodurch sich die mit den Kleidungsschichten vergleichbaren Ich-Schichten von der Persönlichkeit des Betrachters so wie die Kleidungsstücke vom Körper der Stripteasetänzerin lösen.¹⁷

¹³ G. Grass, *Letzte Tänze*, Göttingen 2003, S. 42.

¹⁴ Vgl. M. Doerry, V. Hage, „*Siegen macht dumm*“, *Der Spiegel*, Nr. 35/2003, S. 141.

¹⁵ Vgl. M. Reich-Ranicki, *Unser Grass*, München 2005, S. 203.

¹⁶ Vgl. P. Becker, *Tango mortale*, *Der Tagesspiegel* (8.10.2003), S. 31.

¹⁷ Der Tanz als eine Form der Kunst, die das Leben und den Tod im Kontext der Erotik vereint, erscheint in vielfältig modifizierter Form auch in anderen Gedichten von Grass aus der Sammlung *Letzte Tänze*. Besonders die Körperkonstellationen, die im sexuellen Akt entstehen, bekommen den Status von Tanzfiguren, in denen das Leben und der Tod zusammenfallen, weil beide Kräfte im Sexualtrieb vereint werden. Die künstlerisch geprägten Beziehungen zwischen dem Leben und dem Tod werden nicht nur in Bezug auf die sich im Tanz bewegenden Körper der Menschen dargestellt, sondern auch in Bezug auf die einzelnen Körperteile problematisiert. Im Gedicht *Schamlos* (vgl. G. Grass, *Letzte Tänze*, S. 80) wird die Zunge erwähnt, die während des Gesprächs über Beethovens letzte Quartette in dem Mund tanzt, wodurch das tänzerische Potenzial von Beethovens Kompositionen betont wird. Im Gedicht *Ein Wunder* (vgl. ibidem, S. 62) dagegen ist von dem ‚tanzenden‘ Penis die Rede: Er wacht aus einem dem Todeszustand ähnlichen ‚Schlafzustand‘ auf und wird zu einer aufrechtstehenden Statue, die als Kunstwerk betrachtet wird. Interessant ist auch das Gedicht *Zugabe* (vgl. ibidem, S. 48), wo auf die Freiheit der Kunst hingewiesen wird, die in Anlehnung an die strengen Regeln entsteht. Die tanzenden Menschen

Die Zugänglichkeit eines jeden Menschen zu seinem Inneren wird durch die Durchsichtigkeit der Schleier wiedergegeben. Wird die Stripteasetänzerin einen immer neuen Schleier los, wodurch ihr Körper zwar immer mehr, aber nie völlig entblößt wird, so wird dem Rezipienten sein Ich-Kern zwar immer zugänglicher, aber nie völlig erreichbar. Der unter der Wirkung eines Kunstwerks stimulierte Aufbruch in den ‚authentischsten‘ und ‚eigensten‘ Teil des Ichs wird von dem Geiz kodiert, der die allerletzte Schicht des Ichs unberührt bleiben lässt: Gewinne der Mensch die Erkenntnis über seinen allertiefsten Punkt des Ichs, verlöre das Leben seinen im Drang nach Erkenntnis bestehenden Sinn, dessen Mangel ihn die Position des Todes einnehmen ließe, der alles in der Sinnlosigkeit auflöst.¹⁸ So ist dem Geiz zu verdanken, dass der Abgrund des Ichs einen spekulativen Charakter hat, wodurch die binare Struktur des Menschen als eines sowohl konkret-logischen als auch abstrakt-absurden Wesens aufrechterhalten wird.¹⁹

Die Aufgabe der Kunst beruht nicht darauf, dass ein konkretes und deshalb tot anmutendes Ding vorgezeigt und zum Erleben vorgelegt wird, sondern besteht darin, dass die ‚flüssigen‘ und deswegen lebendig anmutenden Eindrücke, die von einem Kunstwerk im Rezipienten freigesetzt werden, die Erkenntnis von sich selbst und somit die Erkenntnis der Welt unterstützen. Deswegen enden die Versuche, hinter das im Kunstwerk Verborgene zu kommen, in jedem Falle tragisch, worauf die entweder Enttäuschung oder Resignation verratenden Tränen hinweisen. Zwar unterliegt die Kunst einem ständigen Wandel, aber die Kunstwerke, die in der ‚Grabbelkiste‘ zu finden sind und zum Trödel abgestempelt werden, erweisen sich in Bezug auf die eigene Individualität als wertvoll, weil verschiedene Ausdrucksformen der Kunst verschiedene Aspekte der Menschheit verbergen. In der Variabilität der Kunst manifestiert sich deren Wille, zu jeder Person zu gelangen und jeden Menschen in ihren Bann zu ziehen, wodurch sich ihm auch das ‚Innere‘ der Menschheit aufschließen kann. Die Kunstwerke – sowohl diejenigen aus der Vergangenheit als auch diejenigen von der Zukunft – bilden ein miteinander verzahntes Ganzes, in dem sich das Ganze der Menschheit widerspiegelt.²⁰ Die Kunst ist für eine Tänzerin zu halten, denn ihr Tanz gilt als Spiel der Form, die aus der Außenwelt geschöpft wird, mit dem Inhalt, der von der Innenwelt fundiert wird und auf das Erleben bzw. Erkennen zurückzuführen ist. So inkarniert die tanzende Frau die Kunst, die den Rezipienten von der Welt weg- und in ihren ‚Schoß‘ aufnimmt. Dadurch, dass der Mensch seine Existenz in einem Kunstwerk ‚unterbringt‘, schützt er sich vor dem Tod, der nur das volle und unversehrte Dasein angreift und gegenüber einem Dasein, das sich in den einzelnen Kunstwerken verstreut und so mit dem Geist der sie schaffenden Künstler verbindet, hilflos ist. Andererseits kann das Publikum als Tänzer angesehen werden. Indem sich der Rezipient ein Kunstwerk von allen Seiten anzusehen versucht, bewegt er sich auf eine tanzende Weise, wodurch er der Monotonie seines Alltags entflieht und auf eine der

werden in den ‚steifen‘ Rahmen des Musiktaktes eingesperrt, der als einziges ‚Gefängnis‘ fungiert, in dem man sich der Freiheit erfreuen kann.

¹⁸ Vgl. E. Fuhr, *Das ist der Danziger Tango, Monsieur*, Die Welt (11.10.2003), S. 6.

¹⁹ Vgl. H. Vormweg, *Günter Grass mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 87.

²⁰ Vgl. D. Stolz, *Günter Grass, der Schriftsteller*, Göttingen 2005, S. 71.

Wirkung des Todes ähnliche Weise für einen Augenblick aus der Außenwelt tritt.²¹ Auch die tanzende Frau in Grass' Gedicht scheint vor der von Männern dominierten Welt zu flüchten und im Bereich der Kunst nach Zuflucht zu suchen. Dadurch, dass sich die ihre Kleider ausziehende Frau (aktives Element) vor dem Hintergrund eines sie beobachtenden Mannes (passives Element) abhebt, nähert sie sich dem Bereich der Männer an, die ihre Körper häufiger als Frauen ohne sexuellen Kontext freimachen und auf weniger sittliche Begrenzungen stoßen.²² Da männliche und weibliche Merkmale während des Tanzes der Frau abwechseln, ist anzunehmen, dass der Tanz nicht nur die Grenze zwischen dem Leben und dem Tod, sondern auch die Grenze der Geschlechter aufhebt, was die Kunst als einen androgyn bestimmten Bereich klassifizieren lässt.²³

²¹ Vgl. E.L. Thomas, *Antanzen, Antasten. Günter Grass' Tanzende Paare*, in: M. Brandt, M. Jaroszewski, M. Ossowski (Hg.), *Günter Grass. Literatur, Kunst, Politik*, Gdańsk 2008, S. 237.

²² In dem Solotanz, zu dem der Striptease zählt, manifestiert sich die Dominanz der tanzenden Frau über den nicht tanzenden Mann im sozialen Kontext, worauf sich die Sage von den toten Tänzerinnen bezieht, die von Heinrich Heine in seiner Schrift *Elementargeister* dargestellt wird: „In einem Teile Österreichs gibt es eine Sage, die [...] ursprünglich slawisch ist. Es ist die Sage von den gespenstischen Tänzerinnen, die dort unter dem Namen »die Willis« bekannt sind. Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen, blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweise an den Heerstraßen, und wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt“ (H. Heine, *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, München 2005, S. 654). Der Tanz lässt die Frauen, deren Aktivität in der patriarchalen Gesellschaftsordnung von der Aktivität der Männer unterdrückt wird, ihre Persönlichkeit ausdrücken. Deswegen erreicht die tanzende Frau in Grass' Gedicht vor dem Hintergrund des sie beobachteten Mannes solch einen Grad der Dynamik, der ihr im gesellschaftlichen Bereich vorenthalten bleibt. Versuchen die Willis bei Heine den Existenzbereich der Frauen durch den Tod der Männer zu erweitern, so lähmt die Striptease tänzerin bei Grass den auf den Tanz konzentrierten Mann und eliminiert ihn – wenn auch nur für einige Zeit – aus seinen Tätigkeitsbereichen. Der Tanz, der ebenso wie der Tod das maskuline Genus vertritt, wird zum Verbündeten des Todes: Zwar entzieht er den Bräuten den Tanz mit einem Mann während der Hochzeitsfeier, aber er lässt sie nach ihrem Tod mit vielen Männern tanzen, wodurch die ihr Leben bestimmenden Einschränkungen aufgehoben werden.

²³ Der Spannungsfeld zwischen dem Künstlerischen und dem Weiblichen wird in der Danziger Trilogie von Grass androgyn geprägt, was auch in Bezug auf den bei Trakl thematisierten Inzest der Fall ist, wenn man die Liebe zwischen dem Bruder und der Schwester als Form des Geistes betrachtet, der sie die Grenzen ihrer Körper verschwinden lässt und zu einem Organismus zusammenfügt. Im Roman *Die Blechtrommel* beginnt Agnes Matzerath, Oskars Mutter, Klavier zu spielen, als sie von ihrem Mann bedrängt wird, eine Aalsuppe zu essen (vgl. G. Grass, *Danziger Trilogie. Die Blechtrommel. Katz und Maus. Hundejahre*, München 1997, S. 119), was sie zum Erbrechen reizt und zur Flucht ins männliche Geschlecht zwingt. Sie verwandelt sich in einen Mann, indem sie ein von einem Mann komponiertes Musikstück spielt, das aus der zu einer Klavierfassung umgestalteten Oper *Der Freischütz* von Carl Maria Weber stammt, in dem die Freude über die Jagd besungen wird. Dank ihrem Spiel identifiziert sie sich mit den Opernprotagonisten so stark, dass sie der Jagdgesellschaft beizutreten scheint, wodurch sie mit einem wichtigen ‚Requisit‘ ausgestattet wird: Sie bekommt nämlich ein Jagdgewehr, mit dem sie sich gegen das lästige Verhalten ihres Mannes zu verteidigen versucht. In der Novelle *Katz und Maus* dagegen hat der Zusammenhang zwischen der Frau und der Kunst einen androgynen Charakter in der Szene, in der Tulla Pokriefke eine Jungengruppe zur Masturbierung und Ejakulation anspricht (vgl. *ibidem*, S. 467). Darin, dass Tulla immer wieder nach einem Samenerguss verlangt und ihn stark erlebt, manifestiert sich ihr Wunsch, ein Mann zu sein – umso mehr, als sie dem Aussehen nach einem Jungen sehr ähnlich ist (vgl. *ibidem*). Andererseits zeichnet sich das Weibliche von Tulla in der Szene ab, in der sie das Ejakulat mit einer Zehe auf den rot gefärbten Rost verreibt. Somit verwandelt sie das Weiße des Spermas in das Rote des Bluts, in dem man das Monatsblut erblicken kann. Da das Rühren des Spermas an das Mischen der Farben auf der Malerpalette erinnert, weist die männlich aussehende Tulla auf den Kunstbereich hin, in dem die Kinder von Männern geboren werden, wenn man an die Maler denkt, deren Bilder im Schaffensakt aus ihrem Inneren in der Weise treten, in der die Kinder im Geburtsakt

Im 2. Teil des Gedichts *Drei Blicke in einen Opal* von Trakl dient der Tanz als Mittel, das nicht mehr den Tod von einem Menschen (Johannes dem Täufer) nach sich zieht, sondern mit der Rückgeburt der tanzenden Person zusammenhängt. In der tanzenden Frau ist Trakls Schwester Margarethe zu erblicken, die die dem Tanz von Salome innewohnende Kraft des Todes benutzen will, um ihre Geburt zurücklaufen zu lassen und die Liebe zu ihrem Bruder Georg im Schoß der Mutter zu verwirklichen. Im Gedicht *Schleiertanz* von Grass gilt der Tanz als Form der Kunst, die dem sie kontemplierenden Menschen ermöglichen soll, sich mit den unbekanntem Segmenten des Ichs vertraut zu machen. Der Tanz bewirkt weder einen todbedingten Austritt aus der Welt, wie es bei Johannes dem Täufer in der Bibel und in Wildes Drama *Salome* der Fall ist, noch einen durch die Rückgeburt bestimmten Austritt aus der Welt, worauf in Trakls Werk angespielt wird, sondern einen durch die Affirmation der Kunst gekennzeichneten Austritt aus der Welt. Jenseits des Salome-Tanzes ist also nicht der Tod, sondern der Schoß zu finden: der Schoß der Mutter in Trakls Gedicht und der Schoß der Kunst in Grass' Gedicht.²⁴

Bibliographie

- Achmatowa, A. (1988). *Die roten Türme des heimatlichen Sodom*. Berlin.
 Basil, O. (1965). *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg.
 Becker, P. (2003). *Tango mortale*. Der Tagesspiegel (8.10.2003), S. 31.
 Chiu, Ch. (1994). *Frauen im Schatten*. Wien.
 Die Bibel (1964). *Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Köln.
 Doerry, M., Hage, V. (2003). „*Siegen macht dumm*“. Der Spiegel, Nr. 35/2003, S. 140–144.

aus dem Inneren der Frauen kommen. Schließlich wird die Verbindung zwischen der Frau und der Kunst auch im Roman *Hundejahre* dargestellt, wo Jenny, ein Roma-Kind, zur Balletttänzerin wird (vgl. *ibidem*, S. 780). Ihr Ballettunterricht hat es nicht zum Ziel, sie gesellschaftlich als Künstlerin zu nobilitieren, sondern sie schlanker zu machen und in die Gesellschaft zu integrieren, was aber misslingt: Sie bleibt dick, worin sich ihre Reaktion auf die Verfolgung der Roma in der Nazi-Zeit äußert. Trotzdem entwickelt sie sich zu einer Balletttänzerin, die in ganz Europa bekannt wird. Sie wird nämlich von Tulla Pokriefke mit Schnee bedeckt und in einen Schneemann verwandelt, dessen Inneres die Funktion eines Schoßes übernimmt und sie als schlanke Person hervorgehen lässt (vgl. *ibidem*, S. 696–697). Die androgyne Geburt von Jenny als Balletttänzerin findet auf zwei Ebenen statt. Sie kommt aus dem männlichen Inneren des Schneemanns heraus und teilt das Schicksal mit einem männlichen Protagonisten – Eduard Amsel, der als Halbjude ebenfalls eine Randposition in der Gesellschaft einnimmt und auch zu einem Schneemann gemacht wird, dem er als schlanker Mann ent schlüpft, um aktiver gegen die ihn in Schnee einhüllenden Nazis aufzutreten (vgl. *ibidem*, S. 699). In demselben Roman kommt auch die desillusionierend-therapeutische Funktion der Kunst zum Ausdruck, wodurch die Kunst den Menschen nicht nur eine Zuflucht bietet, sondern sie auch die Wahrheit sagen lässt. Die von Amsel geplante, wegen eines Bombardements nicht zustande gekommene Ballettvorstellung wird zu einem Medium erhoben, das es möglich macht, dem Publikum die Auswirkungen des Nazismus in kompilierter Form in den Kopf zu ‚schleudern‘ (vgl. *ibidem*, S. 782–783). Die Ränder der Ballettbühne gelten nicht mehr als Rahmen eines Spiegels, in dem die Zuschauer ihr Abbild finden können, sondern erinnern an die Öffnung eines Beichtstuhls, wo Amsel über sein von dem Nazismus vernichtetes Leben erzählen kann.

²⁴ In Wilders Film befindet sich der Schoß der Kunst auch jenseits des Salome-Tanzes. Am Ende des Films geht Norma die Treppe hinunter und kommt mit tanzenden Schritten auf die Kameras der Reporter zu, die in ihr Haus wegen des Mordes an Joe Gillis kommen. Als sie am Treppenfuß steht, wird ihr in den Kameras erscheinendes Bild immer unschärfer, wodurch der Eindruck entsteht, dass sie in den Film tritt (vgl. B. Wilder, op. cit., 1:43:29–1:45:14)

- Fuhr, E. (2003). *Das ist der Danziger Tango, Monsieur*. Die Welt (11.10.2003), S. 6.
- Grass, G. (1997). *Danziger Trilogie. Die Blechtrommel. Katz und Maus. Hundejahre*. München.
- Grass, G. (2003). *Letzte Tänze*. Göttingen.
- Grass, G. (2006). *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen.
- Heine, H. (2005). *Sämtliche Schriften*. Bd. 3, München.
- Kubiak, Z. (2003). *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa.
- Novalis (2008). *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart.
- Reich-Ranicki, M. (2005). *Unser Grass*. München.
- Rusch, G., Schmidt, S.J. (1983). *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*. Braunschweig, Wiesbaden.
- Saas, Ch. (1974). *Georg Trakl*. Stuttgart.
- Sauerland, K. (1997). *Das Spiel mit dem abgeschlagenen Haupt oder der Salome-Stoff bei Heine, Flaubert, Oscar Wilde und Jan Kasprowicz*. In: J. Lehmann, T. Land, F. Lönker, T. Unger (Hg.). *Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*. Frankfurt a. Main, Berlin, Bern, S. 249–262.
- Stolz, D. (2005). *Günter Grass, der Schriftsteller*. Göttingen.
- Thomas, E.L. (2008). *Antanzen, Antasten. Günter Grass' Tanzende Paare*. In: M. Brandt, M. Jaroszewski, M. Ossowski (Hg.). *Günter Grass. Literatur, Kunst, Politik*. Gdańsk, S. 235–240.
- Trakl, G. (1987). *Dichtungen und Briefe*. Salzburg.
- Trakl, G. (2007). *Sämtliche Werke und Briefwechsel*. Bd. 1. Frankfurt a. Main, Basel.
- Vormweg, H. (1986). *Günter Grass mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg.
- Webb, K.E. (1984). *Trakl/Schiele and the Rimbaud Connection: Psychological Alienation in Austria at the Turn of the Century*. In: J.P. Strelka (Hg.). *Internationales Georg Trakl-Symposium*. Bern, Frankfurt a. Main, Nancy, New York, S. 12–21.
- Wilde, O. (2009). *Salome*. Stuttgart.
- Wilder, B. (1950). *Sunset Boulevard* (DVD).

Summary

Beyond Salome's Dance. On the Basis of a Relation between the 2nd Part of the Poem *Three Gazes into an Opal* by Georg Trakl and the Poem *Veil Dance* by Günter Grass

The death of John the Baptist is the result of Salome's dance in the Bible. In the 2nd part of the poem *Three Gazes into an Opal* by Georg Trakl and in the poem *Veil Dance* by Günter Grass the image of Salome is evoked by veils which are identification marks of that figure in the drama *Salome* by Oscar Wilde. The dance of a woman in both poems is not connected with death any more but with life – with the return into mother's womb in the text by Trakl and with the entrance to the art's womb in the text by Grass.