

Dr. Georg Doerr, Tübingen

Orientalismus bei Friedrich Hölderlin, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal (- mit Hinweisen auf Gabriele D'Annunzio)

FÜR PAOLA MILDONIAN

Vortrag am Institut für Komparatistik der Universität Venedig "Ca' Foscari", gehalten in italienischer Sprache; erschienen in italienischer Sprache in: „Annali di Ca' Foscari“, Heft XLIII, 1-2, 2004, p. 97-124 (Venezia).

Orientalismus: allgemeine Bemerkungen

Der Angriff auf das World-Trade-Center in New York am 11. 9. 2001 wirkte wie eine Bestätigung von Samuel Huntingtons Theorie vom ‚Clutch of cultures‘. Das soll und kann hier nicht unser Thema sein. Interessant ist aber, dass seit diesem Datum der Begriff ‚Orientalismus‘ eine neue Bedeutung erhalten hat, denn seitdem gibt es Ansätze zu einer Okzidentalismus-Forschung, also der Erforschung des Feindbildes, das sich die moslemische Welt vom Westen, in erster Linie von den Vereinigten Staaten, als extremster Ausformung des Westens, macht.

Die Sprache des Antiamerikanismus wird von einem Vorstellungskomplex beeinflusst, den der Philosoph Avishai Margalit und der Schriftsteller Ian Buruma in einem Aufsatz in der New York Review Of Books (17. Januar 2002) als "Okzidentalismus" bezeichnet haben. Der Begriff spielt ganz offensichtlich auf den von dem Literaturwissenschaftler Edward Said geprägten Begriff "Orientalismus" an, der die besonderen Verzerrungen des westlichen Blicks auf die islamische Welt brandmarken will. "Okzidentalismus" meint umgekehrt eine pauschale Feindseligkeit der orientalischen Welt gegenüber dem Westen. Margalit und Buruma benennen vier ideologische Konstanten: Hass auf die Stadt als Ort der Vielfalt und Fremdheit, der Vermischung und der Unmoral; Hass auf den Bürger, auf seinen Antiheroismus und seinen Egoismus, auf das kapitalistische Wirtschaften insgesamt; Hass auf Vernunft als elementare Erfahrung von Universalität, man könnte auch sagen, als Bild einer

globalisierten Weltansicht; schließlich Hass auf Frauen, auf jedwede nicht von männlichen Idealen dominierte Daseinsweise.

Hinzuweisen wäre hier auch auf das ‚okzidentalistische‘ Buch von Oriana Fallaci: „La rabbia e l'orgoglio“¹, das nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich und Deutschland heftige Diskussionen erregt hat.

Bis vor kurzem galt in der Literaturwissenschaft das schon erwähnte Buch von Edward Said: Orientalismus als Bezugspunkt, wenn es darum ging Bilder, die der Westen sich vom Osten macht zu untersuchen oder zu kritisieren. Suids Thesen sind bekannt und sollen hier nur kurz zitiert werden: „Es ist Europa, das den Orient artikuliert.“ Und: „Die ‚orientalische Frage‘ ist die Antwort des Abendlandes auf die Frage nach sich selbst.“² Die Bilder, die der Westen sich bis jetzt vom Orient gemacht hat, hätten als mit dem Orient gar nicht zu tun, sondern nur mit den Projektionen des Westens auf den Orient. Auch dieses Problem soll hier nicht weiter vertieft werden, nur auf eine ‚Leerstelle‘ Suids hingewiesen werden, die schon früher aufgefallen ist.

Nach Fuchs-Sumiyoshi ist Suids Untersuchung vor allem auf französischem und englischem Material und der Literatur des 19. Jahrhunderts aufgebaut, Fuchs-Sumiyoshi tadelt Suids Auslassung des deutschsprachigen Beitrags zum Orientbild: „Suids Konzentration auf die beiden Kolonialmächte England und Frankreich ist etwas voreilig ...“. Österreich unterhielt seit dem Mittelalter Beziehungen zum osmanischen Reich, in Wien gab es die erste orientalische Akademie, gegründet im Jahre 1754, vierzig Jahre früher als die in Paris.³ Es ist weiter bedeutsam, dass weder Deutschland noch die österreichische k.u. k.-Monarchie jemals Kolonien im Orient hatten (auch das wird von Said nicht reflektiert).⁴ Schon im Mittelalter ist durch die Kreuzzüge der Orient im deutschsprachigen Kulturraum präsent; Moslems werden in der damaligen deutschen Literatur als kulturell überlegen anerkannt, die Kritik an ihnen beschränkt sich auf den theologischen Bereich. Bei Wolfram von Eschenbach, in seinem Parzival, tritt der Mischling und Halbbruder Parzivals Feirefiz als Held auf, der nur zum Christentum konvertiert, um heiraten zu können.⁵ Durch die Türkenkriege - man erinnere sich

¹ Deutsche Übersetzung: Oriana Fallaci: Die Wut und der Stolz. List Verlag. 2002.

² Nach: Honold, Alexander: Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns. Siehe: A.H.: In: "Die andere Stimme": das Fremde in der Kultur der Moderne; Festschrift für Klaus R. Scherpe. Köln [u.a.], 1999. S. 99-121. Hier: p. 102. u 103.

³ Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes *West-östlichen Diwan* bis Thomas Manns *Joseph-Tetralogie*. Hildesheim: Olms, 1984. p 12.

⁴ Berman, Nina: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900. Stuttgart: M und P - Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997. p 18.

⁵ Berman, Nina: Orientalismus, p. 23: „Kulturelle Differenz wird hier [sc. bei Feirefiz] also nicht aufgelöst, sondern bleibt bestehen. Das Eintreten des Feirefiz in die Handlung ermöglicht die Lösung des zentralen Konfliktes und die Herstellung der Harmonie, auch der zwischen kultureller und religiöser Differenz.“

an die Belagerungen Wiens 1529 und 1683 - entsteht auch im deutschen Kulturraum ein negatives Bild des osmanischen Reiches, das allerdings schon im 18. Jahrhundert durch Türkomanie – man denke an Mozarts „Entführung aus dem Serail“ - abgelöst wird. Lessing Drama „Nathan der Weise“ zeigt mit seiner Ringparabel im Geiste der deutschen Aufklärung, dass Christentum, Judentum und Islam gleichwertig sind. Und in Goethes Ost-westlichen Diwan gelingt dem deutschen Klassiker ein poetischer Ausgleich zwischen Orient und Okzident.⁶ In der Forschung zum Orientalismus in Deutschland nimmt Goethe und sein „west-östlicher Diwan“ eine zentrale Stellung ein.⁷

Im 20. Jahrhundert, nach dem Zweiten Weltkrieg, entwickelt sich durch die sogenannten Gastarbeiter in Deutschland eine starke muslimisch-türkische Präsenz (ungefähr 2,5 Millionen), die auch eine eigene Literatur⁸ mit erfolgreichen Autoren nach sich zieht, welche zunehmend Beachtung finden. Erwähnt für viele andere sei hier Feridun Zaimoglu⁹, der auf seiner türkischen Identität in Deutschland beharrt.

In diesem Vortrag wird nur ein Segment der Orientalismus-Problematik in der deutschsprachigen Literatur behandelt, nämlich das Segment des Orientalismus innerhalb der Antike-Rezeption in der deutschen Literatur. Denn bei den hier vorgestellten Autoren, Hölderlin, George und Hofmannsthal steht die Auseinandersetzung mit der Antike im Vordergrund und der Orientalismus ist nur eine Aspekt ihrer Rezeption der Antike.

In der deutschen Klassik pflegten Goethe und Schiller im Gefolge des Archäologen Winckelmanns ein klassizistisches Bild der Antike, das sie mit dessen Schlagwort „Edle Einfalt und stille Größe“ zusammen fassten. Schon hier ist davon auszugehen, dass sie bei diesem Konzept von Antike mehr die eigene Weltanschauung in die Antike zurückspiegelten als dass diese objektiv dargestellt hätten.

Bereits von Friedrich Hölderlin (1770-1843) wird dieses schlichte Antike-Bild vertieft und modifiziert.

⁶ Vgl. Fuchs Sumiyoshi, Andrea, *Orientalismus*, p. 56-95.

⁷ Siehe dazu: Bell, David: *Goethe's Orientalism*. In: *Goethe and the English-Speaking World*. Boyle, N. (ed. and introd.) Guthrie, John (ed.). Camden House: Woodbridge. p. 195-212. 2002.

⁸ Siehe dazu: Gallo, Pasquale (a cura di): *Die Fremde – Forme d'interculturalità nella letteratura tedesca contemporanea*. Schena editore. Fasano 1998.

⁹ Zaimoglu, Feridun: *German Amok Roman*. Kiepenheuer und Witsch Verlag, Köln 2002.

Antike-Rezeption und Orientalismus bei Friedrich Hölderlin

Es ist kein Zufall, dass der erst 16-jährige Friedrich Nietzsche, noch als Schüler des protestantischen Elite-Seminar Schulpforta in Sachsen, ein begeisterter Leser Friedrich Hölderlins war. Er erkannte, dass bei Hölderlin – anders als bei Goethe und Schiller – die griechische Antike mehr als ein ästhetisch-humanistisches Bildungsprogramm war. Bei ihm gewann sie eine religiöse und existenzielle Dimension. Und der für Nietzsches Philosophie so zentrale Gott Dionysos spielt bei Hölderlin – wie wir gleich sehen werden - eine hervorgehobene Rolle. Bei Hölderlin beginnt auch die für die Folgezeit so wichtige Hinwendung zu den vorolympischen Götter und damit auch zur großen Mutter Gaia. Das ist für unseren Zusammenhang von entscheidender Bedeutung, denn im weiteren Verlauf der Geistesgeschichte, spätestens seit Johann Jakob Bachofen steht die große Mutter (und mit ihr das Dionysische) für den Orient, während die olympischen Götter und vor allem Apollo für den Westen stehen.¹⁰ Diese Ideologie können wir übrigens schon in der Antike selbst finden, z.B. in der Weise, wie Horaz den Sieg des Augustus über Kleopatra und Antonius darstellt.¹¹

Der Tübinger Philosoph Manfred Frank hat in seinem Buch „Der kommende Gott“¹² die Entstehung des modernen Dionysos-Mythos als einer Retterfigur in der säkularen Welt nachgezeichnet. Dionysos in der Moderne, seine zunehmende Bedeutung in der deutschen Kultur seit dem 18. Jahrhundert ist nach Frank als Reaktion auf die zunehmende Anonymisierung der Menschen und den sich stetig verstärkenden Abstraktionsprozeß zu erklären. Der Staat wurde schon im sogenannten Systemprogramm des deutschen Idealismus, das vermutlich von den Studenten Hegel, Hölderlin und Schelling 1796/97 verfasst wurde, als Maschine gesehen (und deshalb sollte er nach ihrer Meinung aufhören zu existieren).¹³ Der Soziologe Max Weber sprach zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom „stählernen Gehäuse“, in dem der moderne Mensch gefangen sei. Der Rauschgott Dionysos bietet nach Frank die Möglichkeit, aus der Isolation in der Moderne (Nietzsche würde sagen Individuation) auszubrechen und zu einer neuen „Einheit“ (einer neuen Kommunikation) zu gelangen.

¹⁰ „Die Begeisterung Bachofens für orientalische Elemente macht eine Verschiebung des Interesses an der griechischen Antike deutlich, die rückblickend bereits bei Hölderlin zu bemerken ist.“ In: Honold, Alexander: Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike. Berlin: Verl. Vorwerk 8, 2002. p. 183.

¹¹ Carmina, I, 37.

¹² Frank, Manfred: Vorlesungen über die neue Mythologie. Band: 1. Der kommende Gott. 1982. (Edition Suhrkamp; 1142 = N.F., 142).

¹³ Siehe dazu: Doerr, Georg: Zur Entstehung des deutschen Idealismus - Hölderlin, Hegel und Schelling in Tübingen oder: Mythos und Philosophie am Beginn der Moderne, in: A. Venturelli/F. Frosini/(Hg.): Der Ort und das Ereignis. Die Kulturzentren in der europäischen Geschichte. Rombach: Freiburg/B. 2002. S. 139-187.

Manfred Frank merkt kritisch zu dieser Entwicklung an, dass man in Dionysos nur noch den Rausch fände und nicht mehr eine ethische Alternative.

In der Dichtung Friedrich Hölderlins nimmt Dionysos, lange vor Nietzsches Geburt der Tragödie, eine zentrale Stellung ein. Dionysos erscheint bei Hölderlin als der fremde Gott (als welcher er auch schon in der Antike angesehen wurde), allerdings wird Dionysos in manchen Gedichten Hölderlins typologisch auf Christus bezogen. In einem frühen Gedicht Hölderlins finden wir schon die wesentlichen Elemente von Hölderlins Dionysos-Konzeption:

An unsre grossen Dichter

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumph, als allerbernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heiligem
Weine vom Schlafe die Völker wekend.

O wekt, ihr Dichter! wekt sie vom Schlummer auch,
Die jezt noch schlafen, gebt die Geseze, gebt
Uns Leben, siegt, Heroën! ihr nur
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus.¹⁴

Der Dichter selbst soll - so will es Hölderlin - ‚wie Bacchus‘ werden; er soll Eroberer und Gesetzgeber, der Erwecker einer schlummernden Menschheit sein. Die kühne Identifikation des Dichters mit Dionysos bleibt weiterhin kennzeichnend für Hölderlins Stellung zu dem Gott.

„Der Eroberungszug des Dionysos, der den Gott in fernste Länder führte, wurde für Hölderlin von nun ab das bevorzugte Sinnbild überhaupt für das Wesen entscheidender geistiger Revolutionen. ... In vielen Abwandlungen kehrt das Bild [der Wanderung] beim späten Hölderlin wieder. Seinen Ursprung ... nimmt es vom Indienzug des Dionysos.“¹⁵

Der aus dem Osten kommende neue Gott wird also zum Symbol der Veränderung, der Erneuerung, ja der Revolution. Zugleich ist er aber ein Bringer von Kultur und Gesetzen.

¹⁴ MA I, p. 197 = F. Hölderlin – Sämtliche Werke und Briefe Bd.1 Hrsg. Von M. Knaupp. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

¹⁵ Siehe: Mommsen, Momme: Dionysos in der Dichtung Hölderlins: mit besonderer Berücksichtigung der "Friedensfeier". In: Mommsen, Momme: Lebendige Überlieferung: George, Hölderlin, Goethe. Bern [u.a.], 1999. p 139 f.

In der Elegie *Brod und Wein* wird die Position des Dionysos zwischen Ost und West beschrieben:

Brod und Wein (1. Fassung)

(ursprünglicher Titel: Der Weingott)

An Heinze

Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlokkender Wahnsinn,
Wenn er in heiliger Nacht plözlich die Sänger ergreift.
Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht
Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt,
Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons,
Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo
Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,
Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.¹⁶

Teils wird der ‚fremde Gott‘ als ‚in die Fremde ziehend‘ (so in *Dichterberuf*), teils als Rückkehrer aus der Fremde dargestellt (in Euripides’ *Bakchen*). Hölderlin macht in *Brod und Wein*, der wohl ‚schwierigsten‘ seiner Elegien, den Versuch, beides in einer Figur zusammenzuziehen: Dionysos’ Weg nach Indien und seine von dort mitgebrachte Fremdheit. ‚Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott‘ (I, 374), lautet die den Dionysoszug betreffende Stelle in der Elegie.¹⁷ Der Aufbruch in und die Rückkehr aus dem Osten bekommt dabei kulturstiftende Bedeutung. Über verschiedenen Phasen der poetischen Ausgestaltung hinweg zeigt sich immer deutlicher die Tendenz, die indischen Anteile des Gottes als konstitutiv für seine griechische und abendländischen Wirkungsgeschichte herauszuarbeiten. „Er [sc. Dionysos] ist ein Wanderer, der von Griechenland aus die orientalische Welt gleichsam einsammelt, sie in seinem Ritus, seinen Festen, seinem Gefolge aufnimmt und nach Westen trägt. Beide Richtungen müssen zusammengedacht werden, um die ‚übersetzende‘ Leistung dieser mythischen Figur abzubilden: Dorther kommt und zurück deutet der

¹⁶ MA I p. 374 u. 380.

¹⁷ Vgl. (wie oben): Honold, Alexander: Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns. A.H.: In: "Die andere Stimme": das Fremde in der Kultur der Moderne; Festschrift für Klaus R. Scherpe. Köln [u.a.], 1999. p. 119.

kommende Gott“.¹⁸ Dabei zeigt sich, dass die dem Dionysos zugeschriebenen kultischen Handlungen einen gemeinsamen Kern haben: die Einverleibung des Fremden. Dionysos selbst ist der Fremdgewordene, Unzugehörige, der sich im gewaltsamen Exzeß auflöst und erneuert, um in einer kultischen Gemeinschaft aufzugehen. Dionysos hat, wie Herakles, um 1800, den Status eines protochristlichen Heros.¹⁹ Denn in der Ode „Brod und Wein“ erscheinen Christus und Dionysos nahe verwandt,²⁰ wird der orientalische Gott Dionysos in einem eigentümlichen Synkretismus mit einem anderen östlichen Gott, mit dem Syrer, das ist Christus, zusammengeführt. Hölderlin will „der Griechen ‚Orientalisches‘ (ihren ‚fremden Gott‘) ins ‚Deutsche‘ bringen“,²¹ er will in seiner Dichtung diese integrierende Funktion des Gottes zwischen Ost und West kennzeichnen. Denn diese orientalische Sichtweise der Griechen hat bei Hölderlin auch einen, wir würden heute sagen, interkulturellen Aspekt. Um die uns fremden Griechen besser zu verstehen, müsse man in ihrer Kultur das Orientalische, das sie selbst unterdrückt hätten, unterstreichen. Jedenfalls schreibt Hölderlin 1803 an seinen Verleger, dass er hoffe in seiner Sophokles-Übersetzung die griechische Kunst, „die uns fremd ist“, „dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, dass ich das Orientalische, das sie (selbst) verläugnet hat, mehr heraushebe ...“²²

Zusammenfassend kann man sagen, dass Hölderlin das Verhältnis zwischen Orient und Okzident nicht als Konkurrenz sieht, sondern wie den Austausch zweier Liebender.²³

George: Algabal: Spätantike, Dekadenz und Ästhetizismus

Durch Johann Jakob Bachofen, Friedrich Nietzsche und Jakob Burckhardt, alle drei Basler Professoren, wird das Antike-Bild der Jahrhundertwende entscheidend geprägt, wobei es nicht immer leicht ist, die Bedeutung der einzelnen auseinander zu halten. Bachofen entdeckt das *Mutterrecht* (1861), das den matriachalen Ursprung der Kultur im Orient konstatiert,

¹⁸ Honold, Alexander: Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike Berlin: Verl. Vorwerk 8, 2002. ebda p. 185.

¹⁹ Vgl. ebda. p.191.

²⁰ Mommsen, Momme: Dionysos in der Dichtung Hölderlins: mit besonderer Berücksichtigung der "Friedensfeier". In: Mommsen, Momme: Lebendige Überlieferung: George, Hölderlin, Goethe. Bern [u.a.], 1999. p 143, Anm. 16.

²¹ Honold, Hölderlins Orientierung, 1999. p. 120.

²² MA II S. 925 (vgl. Honold, Alexander: Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike Berlin: Verl. Vorwerk 8, 2002. p.179).

²³ Hölderlin sah auch in politischer Hinsicht die griechische Antike anders als Goethe und Schiller. Für ihn war Athen ein Modell von Demokratie, das er mit der französischen Revolution gleichsetzte. Deswegen konnte er später auch Napoleon mit Alexander dem Großen und Dionysos parallelisieren, als Gestalten, die in den Orient zogen.

Burckhardt schreibt eine von Pessimismus gekennzeichnete *Griechische Kulturgeschichte* und Friedrich Nietzsche, der die beiden anderen kannte, entwickelt in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) das für die Ästhetik so folgereiche Konzept des Apollinischen und Dionysischen.

In Stefan Georges 1892 erschienenem *Algabal*, der als Exempel des europäischen Ästhetizismus angesehen wird, wirkt Nietzsches ästhetischer Amoralismus nach, während der auch von Bachofens Mutterrecht beeinflusste Hofmannsthal - auf Grund eines anderen Antike-Bildes in *Elektra* - bereits die Krise dieses Ästhetizismus der Jahrhundertwende formuliert.

Zu Georges Algabal ist in der Sekundärliteratur zu lesen: „Die exotische Figur, die in Algabal beschworen wird, ist als Negation des zeitgenössischen Kulturbetriebs gedacht.“²⁴ Dem kann man nur zustimmen. Denn in der bourgeoisen deutschen Kultur dieser Zeit wirkte der bisexuelle, syrische Knabenkaiser, der einen orientalischen Sonnenkult in Rom installieren wollte, wie eine Provokation. Algabal, wie George den römischen Heliogabal (204-222 n.Ch.) nannte, ist aber literarisch ein Abkömmling der französischen Decadence-Literatur. Die Idee dieser Gestalt – die priesterliche und herrscherliche Würde des Dichters – geht dabei wie der Stoff selbst auf symbolistische Anregungen zurück, der dem ‚empire à la fin de la décadence‘ (Verlaine), einer von den Symbolisten bevorzugten Epoche, entnommen wurde. Wie gesagt, nichts in dieser Dichtung ist ethisch zu verstehen. Die Untaten des Kaisers werden genüßlich evoziert: Seine Heirat mit eine Vestalin, die er bald wieder verstößt, seine Hochzeit in Frauenkleidern mit Männern. Vor allem zeichnet er sich durch Grausamkeit aus. Beim Anblick seines ermordeten Bruders rafft er „leise nur die purpurschleppe“:

„Hernieder steig ich eine marmortreppe,
Ein Leichnam ohne haupt inmitten ruht,
dort sickert meines teuren bruders blut,
Ich raffe leise nur die purpurschleppe“.²⁵

Sprachlich bedeutet *Algabal* durch die Einführung der strengen Regeln Mallarmés in die deutsche Literatur eine wirkliche Erneuerung. Für unseren Kontext ist wichtig, dass George nach der Jahrhundertwende, ähnlich wie D’Annunzio in Italien, versuchen wird, den dekadenten Ästhetizismus zu überwinden, und zwar durch die Gründung eines politisch-

²⁴ Bauer, Werner M: „toller wunder fremde schau“ – Exotismus als Negation in Stefan Georges ‚Algabal‘. In: Shichiji, Yoshinori (Hrsg.): Begegnung mit dem Fremden. Band: 7. Sektion 13 Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. Iudicium Verlag: München 1991 p. 463.

²⁵ Stefan George: Werke - Ausgabe in zwei Bänden, Band 1, Düsseldorf und München, 1976 (3. Auflage). p. 50. Tage, 3. Gedicht, letzte Strophe.

religiös konzipierten Männerbundes. D'Annunzio wird 1900 in *Das Feuer (Il Fuoco)* - im Gefolge Nietzsches - den lateinischen Übermenschen proklamieren.

I c) Hofmannsthal: Elektra

Hofmannsthals Kontakt mit orientalischen Themen ist mehr als oberflächlich. Er schreibt in seiner Jugend Gedichte in Form von Ghaselen, ebenso ein *Märchen der 672. Nacht*, in dem bereits das Problem des Ästhetizismus thematisiert wird. Seine Heimatstadt Wien bezeichnet Hofmannsthal als ‚porta Orientis‘.²⁶

Der Österreicher Hugo von Hofmannsthal und der Deutsche Stefan George lebten ein Leben lang in produktiver Nähe, die man aber kaum als Freundschaft bezeichnen kann. Denn Hofmannsthal wollte sich dem dominanten George nicht unterwerfen und versuchte, seine Autonomie zu bewahren. Immerhin wird Stefan George als Adressat des viel traktierten *Briefes des Lords Chandos* (1901) von Hofmannsthal vermutet. Beide, George und Hofmannsthal sind allerdings Bewunderer des Italieners Gabriele D'Annunzio, George auch als Übersetzer seiner Lyrik.

Wie in Georges *Algabal* geht es auch in Hofmannsthal *Elektra* um den Ästhetizismus. Kann man *Algabal* als radikale Ausformung des Ästhetizismus sehen, so spiegelt *Elektra* bereits die Krise oder Überwindung dieser Kunstrichtung.

Schon im kurz vor *Elektra* erschienenen *Chandos-Brief* Hofmannsthals kann man eine Neigung zum Primitiven, Archaischen, Entgrenzenden, das man auch als Dionysisches bezeichnen könnte, feststellen. Man kann den Brief als eine Radikalisierung von Nietzsches Konzept des Dionysischen und Apollinischen lesen. Diese Radikalisierung bedeutet, dass der von Nietzsche geforderte Ausgleich zwischen Apollinischen und Dionysischen zugunsten des Dionysischen aufgehoben wird. Denn dem Apollinischen, also dem Geistigen oder dem Willen zur Form gelingt es nicht mehr, die Realität ästhetisch zu überhöhen. Diese Betonung des Dionysischen führt im *Chandos-Brief* zu einem Durchbruch zum Tierisch-Animalischen. Nach Walter Jens nimmt Hofmannsthal damit Entwicklungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts vorweg.²⁷ Ähnliches lässt sich auch für Hofmannsthals Sophokles-Bearbeitung

²⁶ Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes *West-östlichen Diwan* bis Thomas Manns *Joseph-Tetralogie*. Hildesheim: Olms, 1984. p.10.

²⁷ Siehe: Jens, Walter: Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. In *Akzente* 4, 1957, S. 319-323 (Auszug).

Elektra sagen. Hier kommt aber, nach Hofmannsthals eigenen Aussagen, das Element des Orientalischen und des Matriarchats hinzu.

In *Elektra* will Hofmannsthal die Antike aus orientalischer Perspektive darstellen.²⁸ Dazu heißt es weiter in der materialreichen Arbeit von Michael Worbs: „Mit den Augen Bachofens hat Hofmannsthal die antike Tragödie gelesen, hat er versucht, die in der Tragödie des 5. Jahrhunderts tradierten Überreste mythischer Vorzeit zu rekonstruieren, ... ein Verfahren, das von dem der Psychoanalyse Freuds nicht weit entfernt ist.“²⁹ Hofmannsthal unternimmt es also, in den griechischen Tragödien den vorgriechischen, orientalisch-matriarchalen Mythos freizulegen. Das verweist auf das Werk Bachofens, der als erster den breit angelegten Versuch unternahm, den Okzident vom Orient, das Griechische vom Prägriechischen, das Vaterrecht vom Mutterrecht her zu verstehen. In der *Elektra* dient der Orientalismus als Mittel, diesen Durchbruch in tiefere, ‚prälogische‘ Schichten darzustellen; das wird schon an den „Szenischen Vorschriften zu *Elektra*“ deutlich, wo man lesen kann: „Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit Die Hinterwand des königlichen Hauses bietet jenen Anblick, welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht. In den höheren Stockwerken sind nur hie und da ein paar verstreute Fensterluken, denen die Kraft des Malers jenes Lauernde, Versteckte des Orients geben wird.“³⁰

Bei Hofmannsthals Drama handelt es sich also um weit mehr als um eine Bearbeitung des gleichnamigen Stück des Sophokles. Anders als bei diesem steht hier Elektra im Mittelpunkt des Dramas. Sie opfert ihre Identität für den Rachegedanken, ist aber wie Hamlet unfähig zum Handeln.

Im Gegensatz zur Elektra des Sophokles, die selbst immer wieder ihre Vernünftigkeit betont, agiert die Elektra Hofmannsthals unbewusst. Wie auch im *Chandos-Brief* wird die Nähe zum Animalischen beschworen. Hofmannsthals *Elektra* spricht und handelt wie in Trance, ihre Darstellung als Hysterikerin unterstreicht diesen Aspekt nur. Am Ende stirbt sie im ‚namenlosen Tanz‘, als Mänade, also als eine Begleiterin des Dionysos. Die *Elektra* des Sophokles wird dagegen am Ende aus ihrer trostlosen Situation befreit.

Verwirrend sind die zeitgenössischen Einflüsse auf Hofmannsthal und seine *Elektra*, denn nicht nur Bachofen, Nietzsche und Erwin Rohde stehen bei der Kreation dieser Figur Pate. „Ma, di là da questi, altri tratti decisamente ‘moderni’, connotano la figura di Elettra: le teorie

²⁸ Worbs, Michael: Nervenkunst: Literatur u. Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M.: Europ. Verlagsanstalt, 1983. p. 288.

²⁹ Worbs, Nervenkunst, p. 279.

³⁰ Hofmannsthal, H. v.: Elektra Tragödie in einem Aufzug. Reclam. Stuttgart 2001. p.65 f.

freudiane sull' isteria prima di tutto, ma anche alcuni stilemi del decadentismo europeo, nonché grandi opere come *Das Mutterrecht* di Bachofen e *Psyche* di Rohde e, naturalmente e più di tutte, *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche.³¹ Die in Trance sprechende Elektra wäre als auch eine Schwester der von Freud und Breuer behandelten Hysterikerin O. In der Tat lassen sich einige direkte Einflüsse nachweisen. Aber M. Worbs korrigiert die Bedeutung dieser Lektüre Hofmannsthal's: „Weniger die *Studien über Hysterie* als vielmehr Erwin Rohdes *Psyche* liefert seitenweise Material für den Tanz der Elektra.“³² Man könnte also, in Anspielung auf Nietzsche, von einer Geburt der Elektra Hofmannsthal's aus dem Geist der Altphilologie sprechen, wobei allerdings die Beschäftigung mit dem Unbewussten in Altphilologie und Psychoanalyse eigentümlich konvergieren. In unserem Kontext interessant ist, dass im Hinblick auf den Tanz, bei Rohde ein islamischer Mystiker, Dschelaleddin Rumi, zitiert wird: „Chi conosce la forza della danza è in dio; poiché sa come l'amore uccida.“³³

Der Einfluß der klassischen Philologie, vor allem Bachofen's, zeigt sich auch in der Darstellung der Klythämestra, die bei Hofmannsthal, bis hin zu ihrer Kleidung, auf die ‚Große Mutter‘ hinweist. Dazu schreibt weiter A. Landolfi: „Molti suoi tratti [scil. der Klythämestra] sono quelli di una ‘grande madre’ nel senso indicato di Bachofen: il suo grembo è ‘l'oscura porta’ attraversa la quale Elettra è venuta al mondo e insieme la tomba di Agamennone, e, ancora è la natura stessa, cieca e indifferente fattrice e divoratrice di creature. A ragione, dunque Elettra la paragona al mare: ‘Du hast mich ausgespieen, wie das Meer,/ein Leben, einen Vater und Geschwister:/und hast hinabgeschlungen, wie das Meer;/ ein Leben, einen Vater und Geschwister .../’.“³⁴ (Elektra, Reclam, 1981, p. 45.)

Diese wenigen Hinweise zu Elektra müssen hier genügen. Wie *Algabal* gehört aber auch *Elektra* in einen europäischen Zusammenhang, man denke nur an Salome und Lulu. Auch das kann nicht vertieft werden. Interessant ist aber, dass Hofmannsthal seine Elektra bald nach der Vollendung zu wild, zu dionysisch oder zu hysterisch vorkam. Denn in einem Brief aus dem Jahre 1903 äußert er das Bedürfnis, eine apollinische Ergänzung zu schreiben, ein Drama mit dem Titel: Orest in Delphie: „Nella sua chiusura quasi spasmodica, nella sua spaventosa assenza di luce il dramma risulterebbe assolutamente intollerabile anche a me se non avessi sempre avuto in mente, come una seconda parte idealmente inseparabile dalla prima, l'*Oreste a Delfi*, un'idea che mi è molto cara e che si basa su una versione del mito piuttosto apocrifa

³¹ Landolfi, Andrea: Hofmannsthal e il mito classico. Artemide Edizioni. Roma 1995. p. 36.

³² Worbs, Nervenkunst, p. 294.

³³ Landolfi, Hofmannsthal, p. 56, Anmerkung 63.

³⁴ Vgl. Landolfi, Hofmannsthal, p. 38; in der Anmerkung gibt Landolfi einen interessanten Hinweis: “Nell'ottica del ‘matriarcato’, Clitennestra, scrive Bachofen, avrebbe tutto il diritto di uccidere il marito appena tornato dalla spedizione. Cfr. Bachofen: Matriarcato, trad. it p. 162”.

non elaborata da nessuno dei tragici antichi.”³⁵ Von diesem geplanten Drama finden sich aber in Hofmannsthals Nachlaß nur wenige Fragmente.

Stefan George nach der Jahrhundertwende: Herrschaftsmythos (mit Hinweisen auf G. D’Annunzio)

Während Hofmannsthal seine Sprachkrise durch die Hinwendung zum Drama und damit zum Sozialen zu überwinden suchte, - so jedenfalls seine eigene Interpretation in der Aufzeichnungen „ad me ipsum“ - ging Stefan George einen anderen Weg, wie die Verse aus dem *Teppich des Lebens* (1900) belegen:

„Schon lockt nicht mehr das wunder der lagunen
Das allumworbene trümmergroße Rom
Wie herber eichen duft und rebenblüten
Wie sie die Deines volkes hort behüten -
Wie Deine wogen - lebensgrüner Strom!“³⁶

George wendet sich vom exotischen Venedig, vom antiken und christlichen Rom ab und dem heimatischen Rhein zu, dessen Farbe grün auch die Farben der deutschen Landschaft hervorruft. Nicht mehr das ‚Fremde‘ fasziniert, sondern das ‚Eigene‘, das ‚Nationale‘. Interessant ist hier, dass Venedig als „wunder der lagunen“ einen exotischen, um nicht zu sagen orientalischen Aspekt bekommt. Mit dieser Wende ist für George die Überwindung der Dekadenz verbunden, des Ästhetizismus durch den Männerbund, der das ‚Geheime Deutschland‘ präsentiert. Diese Heimkehr verbindet er mit der Gründung einer neuen nationalen Religion, in deren Mittelpunkt zwar wieder ein Knabengott steht, der aber diesmal die Züge eines bayerischen Knaben trägt: Denn nicht mehr der syrische Algabal dient als Modell, sondern der Münchener Knabe Maximilian, dichterisch überhöht mit dem spätantiken Namen Maximin. Er wird das Symbol nationaler Erneuerung, das Zentrum und die Legitimation des von George gegründeten Männerbundes.

Bei Maximin handelt es sich religionsgeschichtlich - um mit Lévi-Strauss zu sprechen – um eine Bricolage, d.h. hier um einen aus germanischen und griechisch-römischen Elementen zusammengesetzten neuen Gott, im Grunde aber um eine konsequente Weiterentwicklung von

³⁵ Siehe: Landolfi. P. 44.

³⁶ Stefan George: Werke, Band 1, p. 174 f.

Nietzsches Aristenmetaphysik. Denn für unseren Gedankengang ist von zentraler Bedeutung, dass dieser neue Gott Maximin auch eine neue Synthese des Gegensatzpaares ‚apollinisch-dionysisch‘ darstellt, wobei, ganz anders als in Hofmannsthals Elektra, das Apollinische über das Dionysische dominiert. Da das Dionysische aber das Weiblich-Orientalische repräsentiert, das Apollinische dagegen das Männlich-Okzidentalische, handelt es sich in der Logik dieses Konstrukts gleichzeitig um die Überwindung des Gegensatzes ‚männlich-weiblich‘ und damit um die Überwindung der ‚Großen Mutter‘.

Auch Stefan George war ein Bachofenkenner, der - wie Bachofen selbst - die Entwicklung vom orientalischen Mutterrecht zum zuerst römisch-heidnischen, dann christlichem Vaterrecht positiv sah. Am Ende dieser Entwicklung will er aber mit seinem Männerbund eine Art potenziertes Vaterrecht setzen.

Mit seiner Konzeption einer neuen Synthese des Dionysischen und des Apollinischen verbindet George seinen Anspruch auf Macht, sein Eintreten für eine Gesellschaft, die auf ‚Herrschaft und Dienst‘ ausgerichtet ist.

Ich möchte nun noch kurz an einigen Gedichten Georges seine - auch blasphemische - Umdeutung der abendländischen Geistes- und Religionsgeschichte demonstrieren. Mitten im ersten Weltkrieg (1917) schrieb George das Gedicht *Der Krieg*, in dem er sich, ähnlich wie D’Annunzio in Italien, zum nationalen Propheten stilisiert. In diesem Gedicht lautet die letzte Strophe:

„Der an dem baum des Heiles hing warf ab/
die blässe blasser Seelen – dem zerstückten/
im glut-rausch gleich. Apollo lehnt geheim/
An Baldur: ‚Eine weile währt noch nacht.
doch diesmal kommt vom Osten nicht das licht.‘
Der Kampf entschied sich schon auf sternen: Sieger
Bleibt wer das schutzbild birgt in seinen marken
Und Herr der zukunft wer sich wandeln kann.“³⁷

Mit dem am ‚Baum des Heiles‘ Hängenden verbinden wir normalerweise Jesus Christus. In diesem Gedicht verwandelt sich aber Christus, indem er die ‚blässe blasser Seelen‘ – damit sind die Christen gemeint, abwirft – in Dionysos, und wird diesem gleich, d.h. identisch mit dem ‚zerstückten‘, das ist der zerrissene Dionysos, dessen Kennzeichen der ‚glutrausch‘ ist.

³⁷ Ebda. 414 f.

Dann heiß es weiter: ‚Apollo lehnt geheim/ An Baldur.‘ Baldur, der germanische Gott des Lichtes wird also gleichgesetzt mit Apollo, und das hat einen tieferen Grund: ‚Eine weile währt noch nacht./ doch diesmal kommt vom Osten nicht das licht.‘ Das heißt: Der Krieg wird noch eine unbestimmte Zeit dauern, und danach tritt eine neue ‚Erlösung‘ ein, ein neuer Christus, aber der kommt dieses mal aus dem Westen: also ex Okzidente lux: oder wie George sagt: doch diesmal kommt vom Osten nicht das licht. Das soll also heißen: Georges ‚Geheimes Deutschland‘ wird das neue Licht, oder wie es später heißen wird das ‚Neue Reich‘ bringen. In einer blasphemischen Umdeutung wird hier also ein neues, vermutlich germanisches Weltreich angekündigt, das die christliche Epoche ablösen soll.

„TEMPLER

.....

Und wenn die grosse Nährerin im zorne
Nicht mehr sich mischend neigt am untern borne,
In einer weltnacht starr und müde pocht:
So kann nur einer der sie stets befocht

Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte
Die hand ihr pressen - packen ihre flechte
Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:
Den leib vergottet und den gott verleibt.“³⁸

Im früheren Templer-Gedicht, aus dem Jahre 1907, wird die orientalische große Mutter, die in Hofmannsthals *Elektra* die Züge Klythemestras trägt, in einer obszönen Männerphantasie zur Ordnung gerufen und vergewaltigt. Die Templer, die man mit Zügen in den Orient und mit dessen Unterwerfung assoziiert, zwingen in einer Krise der Weltgeschichte, die in Anspielung auf die germanische Mythologie ‚weltnacht‘ genannt wird und die durch Dekadenz und Geburtenrückgang gekennzeichnet ist, die ‚große nährerin‘ ihr Werk des Gebärens wieder aufzunehmen. Nur der Männerbund, der der ‚großen Nähererin‘, also der ‚Großen Mutter‘, immer feindlich gegenüberstand, kann durch Zwang den neuen Adel zeugen: „Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:/ Den leib vergottet und den gott verleibt“.³⁹ Diese Zeilen beziehen sich auf eine zentrale Lehre von Georges Männer-Bund-Religion. In seiner Herrscherkaste wird das Ideal des Übermenschen verkörpert. Die Templer stehen natürlich für

³⁸ Stefan George, Werke, Band 1, p. 255.

³⁹ Ebda.

die ‚Kämpfer für das neue Leben‘, also für die Jünger und Anhänger Stefan Georges. In ihrer Feindschaft gegenüber der ‚Großen Mutter‘ verkörpern sie Georges Ideologie des homoerotischen Männebundes, der im geheimen das ‚Neue Reich‘ vorbereitet.

Wie auch in anderen Gedichten Georges wird die ‚Große Mutter‘, die ja auch für die Mutter Erde steht, zur bloßen Materialbeschafferin reduziert. (‚Das weib gebiert das Tier/ der mann schafft mann und weib ...‘⁴⁰). In der Logik der hier diskutierten Konstrukte, in der das Weibliche für das Dionysische und Orientalische steht, bedeutet das, dass dieses ausgegrenzt, überwunden oder zumindest beherrscht werden. Georges Dichtung hat, das ist offensichtlich, auch eine politische Dimension. Nicht zufällig wurden seine Gedichte in der rechts-konservativen, männerbündischen Jugendbewegung der 20er Jahre gelesen und nicht zufällig stützte sich das spätere Dritte Reich ebenfalls auf Männerbünde (SS / SA).

Georges Konzeption einer vom Apollinisch-Männlichen dominierten Kultur erinnert in gewissen Zügen an D’Annunzio, vor allem an seinen Roman *Das Feuer (Il Fuoco)*, 1900 publiziert), auch wenn bei D’Annunzio die Feindschaft gegenüber dem Weiblichen vollständig fehlt (nicht aber der Wille, es zu dominieren). In dem Roman gelingt es dem Protagonisten Stelio Èffrana, umgeben von bewundernden Jünglingen, die Masse der Zuhörer im Palazzo ducale in Venedig durch eine improvisierte Rede in seinen Bann zu ziehen. Allerdings könnte man sagen, dass diese gestaltlose und willenlose Masse als weiblich zu verstehen ist und durch den Genius des jugendlichen Redners gebändigt und dominiert wird. Jedenfalls wird sie von ihm verachtet.

Bei George und D’Annunzio schlägt die frühere Faszination durch Dekadenz und Schwäche um in männliche Gewaltphantasien, die den späteren Faschismus und Nationalsozialismus vorausahnen lassen, wenn sie ihn nicht sogar beeinflussen. Die Masse, jedenfalls, wird von ihm verachtet. Während er seine Rede vorbereitet, sagt er: „Ad bestias werde ich gehen.“⁴¹ Für ihn ist das Volk das „schreckliche Monstrum mit den unzähligen menschlichen Zügen.“⁴²

Wie George sieht sich auch Stelio Èffrana (und mit ihm sein Schöpfer) sich als Dichter-Prophet. Vor der Masse fühlt Stelio sich aber vergöttlicht. In seiner Rede beschreibt er sich als Titan, also als Sohn der (Mutter) Erde, der sich auf Venedig zu bewegt und eine Verkündigung und geistige Erneuerung mitbringt. Anders als die Anhänger Georges fühlt Stelio sich als Dionysos und nicht als Apollo. Aber D’Annunzio selbst will für Italien der Nietzscheanische Übermensch sein und sein Land ins kommende Jahrhundert führen. Er selbst stellt sich stellt sich als Verkörperung des Übermenschen dar, mit einer deutlichen

⁴⁰ Ebda. S. 387.

⁴¹ D’Annunzio, Gabriele: *Il fuoco*, Milano, 1996. p. 21. [Übersetzung G.D.]

⁴² Ebda. p. 37. [Übersetzung G.D.]

politisch-kulturellen Absicht. D'Annunzio gehört folglich zu dem generellen europäischen Trend der Jahrhundertwende einer Überwindung der Decadence. Hierin ist er sehr nahe bei George und Hofmannsthal. *Das Feuer* erhält somit die Rolle eines Zeugnisses einer Epoche, die schon die radikalen zukünftigen Veränderungen ankündigt. Bei George und D'Annunzio schlägt also die frühere Faszination durch Dekadenz und Schwäche um in männliche Gewaltphantasien, die den späteren Faschismus und Nationalsozialismus vorausahnen lassen, wenn sie ihn nicht sogar beeinflussen.

Bei Hölderlin wird das Orientalische als Dionysos gesehen, ein Gott, der aus dem Osten kommt, aber auch in den Osten aufbricht, also zwischen Orient und Okzident vermittelt. Dieser Dionysos wird aber von Hölderlin auch als der ‚kommende‘ Gott bezeichnet, d.h. er trägt die utopischen Züge einer in der Zukunft möglichen Versöhnung oder Erlösung.

Das Orientalische wird aber auch, wie wir gesehen haben als Hintergrund der griechischen Kultur interpretiert, welcher – wie ein Kontrastmittel - zu ihrem besseren Verständnis führt und die ‚fremden Griechen‘ vertrauter macht.

Bei George treffen wir auf den Orient zuerst in der Gestalt des verruchten syrischen Knabenkaisers *Algabal*, der in Rom einen orientalischem Sonnenkult einführen will. Diese Figur steht ganz in der Tradition des europäischen Ästhetizismus. Beim späteren George, nach der Jahrhundertwende, aber wird das Orientalische, in der Nachfolge Nietzsches und vor allem Bachofens, als das Orientalische, Dionysische und Weibliche verstanden, das vom Westen, das heißt dem Männlichen und Apollinischen besiegt, unterdrückt und notfalls auch vergewaltigt werden muß. Nur so kann nach Georges Meinung ein geordneter (Männer-)Staat und auch echte Kunst entstehen. Die Funktion des Weiblich-Orientalischen besteht also in seinem bloßen materiellen Dasein und dessen Ausbeutung. Dieses Bild des Orientalischen entspräche dem Urteil, das Edward Saids über das Orient-Bild des Westens gefällt hat. In Hofmannsthals *Elektra* dient das Orientalische zur Überwindung der Krise des Ästhetizismus, mit seiner Hilfe werden neue archaisch-primitive Dimensionen erschlossen, wobei sich Hofmannsthal sowohl altphilologischer als auch psychoanalytischer Literatur bedient. Die Figur der Elektra selbst wird dann zu einer der eminenten Frauenfiguren, die die Bühnen Europas zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende bevölkern. Allerdings nimmt auch Hofmannsthal später kulturkonservative Positionen ein, wenn auch nicht radikal wie Stefan George. Immerhin erklärt er sich selbst in seinem Todesjahr 1929 in einer aufsehen erregenden Rede in München zum Anhänger der sogenannten „Konservativen Revolution“.

Bei D'Annunzio fehlt die negative Einschätzung der Frau und somit auch des Orientalischen. Aber im Gefolge Nietzsches verfällt auch er, wie George, dem Kult des Übermenschen (und der Gewalt).

In Thomas Manns *Tod in Venedig (1913)*, darauf sei noch kurz hingewiesen, wird der apollinische Protagonist Aschenbach Opfer seiner Liebe zu der von der indischen Grippe verseuchten Stadt Venedig und seiner Liebe zum polnischen Knaben Tadzio. Allerdings zählt auch dieses Werk Thomas Manns zu den Versuchen, die Dekadenz der Jahrhundertwende zu überwinden und - in diesem Fall - einen neuen Klassizismus zu fördern.

Die Überwindung der Decadence und des Ästhetizismus führte bei manchen Autoren zum Kult des Übermenschen und des Männerbundes. Von diesem ästhetischen und politischen Fundamentalismus aus war der Weg zu Faschismus und Nationalsozialismus nicht weit, auch wenn man hier keinen einfachen Automatismus sehen sollte. Kürzlich hat der Philosoph Sloterdijk die Faschisten und Nationalsozialisten des 20. Jahrhunderts als Euro-Talibans bezeichnet. Es bleibt zu hoffen, dass diese Euro-Talibans im 21. Jahrhundert nicht durch die Anhänger eines fundamentalistischen Okzidentalismus beerbt werden – und auch nicht durch einen fundamentalistischen Orientalismus neuer Prägung.