

## Die Wirklichkeit der Lyrik Zu den Dichtungskonzeptionen Hofmannsthals und Benns

Über das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit ist unendlich viel geschrieben worden, die Überlegungen zum Begriff der Fiktion füllen Hunderte von Abhandlungen. Besonders schwierig wird es dort, wo es um lyrische Texte geht, bei denen nicht einmal sicher ist, ob und – wenn ja – in welchem Sinne sie denn überhaupt dem Bereich der Fiktion zuzurechnen sind. Bekanntlich haben sich nicht nur Literaturtheoretiker, sondern auch Autoren mit dieser Frage beschäftigt. Allerdings waren etwa Hugo von Hofmannsthal und Gottfried Benn, um die es hier gehen soll, wohl kaum an hochabstrakten Einsichten interessiert. Ihr Interesse galt eher dem Versuch, Erfahrungen in ausreichender Klarheit zu formulieren, die sie mit ihren eigenen Gedichten machten.

Die folgenden Ausführungen wollen zunächst einem Text von Hugo von Hofmannsthal fast kommentierend folgen, dann die Poetologie Gottfried Benns skizzieren und schließlich in einem dritten Teil einige Verse dieses Autors analysieren, um einem Problem nachzugehen, dem theoretische Abhandlungen in der Regel auszuweichen pflegen, dem Problem nämlich, wie ›Wirklichkeit‹ im konkreten Gedicht erscheint.

Eines der bedeutsamsten Dokumente zum Verhältnis von Lyrik und Wirklichkeit ist sicher Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«<sup>1</sup> von 1903, ein Text, der sich nicht nur mit der Besonderheit poetischer Werke, sondern auch mit deren anthropologischen Grundlagen beschäftigt. Sowohl von der poetologischen Thematik als auch von der Anlage her zeigt das »Gespräch« große Ähnlichkeiten mit der 1902 erschienenen Schrift »Über Charaktere in Roman und Drama«. In beiden Fällen handelt es sich um Dialoge, einmal zwischen Balzac und Hammer-Purgstall (dem berühmten Übersetzer der Hafis-Dichtung), das andere Mal – im »Gespräch über Gedichte« – zwischen Gabriel und Clemens, zwei Figuren, die Zeitgenossen des Autors sein könnten. So läßt sich vermuten,

<sup>1</sup> Seitenzahlen im Text beziehen sich auf »Das Gespräch über Gedichte« in: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86.

daß Hofmannsthal in diesen Texten seine Sicht auf die literarischen Gattungen darlegen wollte.<sup>2</sup>

Es ist Gabriel, der in diesem Gespräch mit großer Emphase sein Verständnis von Poesie formuliert, während sich bei Clemens das Interesse an lyrischen Texten mit einer Art *common-sense*-Standpunkt paart, der ihn den Reden seines Freundes immer wieder mit Skepsis begegnen läßt. Der Leser findet sich so in der komfortablen Lage, in Clemens eine Figur vor sich zu haben, die gleichsam stellvertretend für ihn eben die Fragen stellt, die vielleicht auch er in einem solchen Gespräch stellen würde.

Der Beginn des Dialogs<sup>3</sup> scheint zunächst unverfänglich, eröffnet aber in Wahrheit schon das große Thema des Gesprächs: Die Frage nach dem Verhältnis von Lyrik und Wirklichkeit. Gabriel weist seinen Freund auf einen Gedichtband hin:

GABRIEL: Ich habe dir hier aufs Fenster einen Band Gedichte gelegt.

CLEMENS: Keats?

GABRIEL: Nein, es sind deutsche Gedichte. Sie bilden eine Einheit, so sind sie angeordnet. Das Ganze heißt »Das Jahr der Seele«. Da ist der Herbst. Es beginnt mit dem Herbst.

Die Wespen mit den goldengrünen Schuppen  
Sind von verschlossnen Kelchen fortgeflogen,  
Wir fahren mit dem Kahn in weitem Bogen  
Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen.

CLEMENS: Das ist der Herbst. Aber lies ein Ganzes oder gar nichts. (S. 74)

Die Szene beginnt mit einer ganz konkreten Situation. Gabriel zeigt auf einen Gedichtband, den er seinem Freund eigens »hier aufs Fenster« gelegt hat. Diese Geste wird noch zwei Mal wiederholt: zunächst, als Gabriel seine kleine Lesung mit den Worten einleitet: »Da ist der Herbst«, und dann, als Clemens auf Gabriels Rezitation reagiert: »Das ist der Herbst«. In derselben Weise also, in der auf das Buch am Fenster gezeigt wird, wird nun auf den Herbst verwiesen. Dieser Herbst findet sich aber nicht draußen in der Natur, sondern in dem Gedicht Georges.

<sup>2</sup> An einer Stelle des »Gesprächs« wird dieser Zusammenhang eigens angedeutet: »Alle [Gedichte] drücken [...] einen Zustand des Gemütes aus. Das ist die Berechtigung ihrer Existenz. Alles andere müssen sie anderen Formen überlassen: dem Drama, der Erzählung. Nur diese können Situationen schaffen. Nur diese können das Spiel der Gefühle zeigen.« (S. 78)

<sup>3</sup> Vgl. zum Folgenden auch Bettina Rutsch: *Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. 1998, S. 261.

Pointierter formuliert: Das Gedicht Georges handelt nicht vom Herbst, es *ist* der Herbst.<sup>4</sup>

Diese Irritation wird nur vorübergehend gemildert. Als Clemens nämlich auf den Titel der Gedichtsammlung hinweist: »Es scheint ein schönes Buch zu sein, dieses ›Jahr‹. Warum eigentlich ›Jahr der Seele‹?« (S. 75) da antwortet Gabriel – und noch einmal betont er die Wirklichkeit des Herbstes –:

[...] hier ist ein Herbst, und mehr als ein Herbst. Hier ist ein Winter, und mehr als ein Winter. Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als die Träger des Anderen. (S. 76)

Also nicht nur den Herbst finden wir in dem Gedicht Georges, sondern auch das ›Andere‹, oder wie es wenig später heißt: Gefühle, Halbgefühle, Stimmungen. Diese inneren Zustände aber – das ist in unserem Zusammenhang höchst bedeutsam – sind nicht autonome seelische Gebilde oder Vorgänge, sie sind vielmehr untrennbar mit bestimmten ›Dingen‹ verbunden:

Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht [...]. (S. 76)

Die Gefühle, von denen hier gesprochen wird, sind also gebunden an bestimmte Naturerfahrungen. Das meint nicht, daß wir in bestimmten Situationen zum ersten Male ein Gefühl entdecken, das immer schon in uns war, sondern das Gefühl entsteht allererst in diesem Erleben. Dieser Ursprung bleibt ihm mitgegeben. Damit ist das Gefühl wesentlich eine Beziehung, die zwischen dem Erlebenden und der Natur außer ihm besteht. Eben dies wird zusammengefaßt in der unmittelbar anschließenden Formulierung: »[...] an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft.«

Wichtig ist hier vor allem die enge Verbindung zwischen Gefühlen und sinnlichen Erfahrungen. Eine Jahreszeit, eine Beschaffenheit der

<sup>4</sup> Dieser Satz läßt sich nur angemessen verstehen, wenn man sich mit der im »Gespräch« vertretenen Vorstellung von Wirklichkeit vertraut gemacht hat.

Luft, ein Hauch oder was auch immer hier genannt wird, all das sind Beispiele für Körpersensationen, die dann als Gefühl zum ›inneren Besitz‹ werden. Für Gabriels Gedanken bedeutet dies offenbar: Das Gedicht Georges kann der Herbst ›sein‹, weil es ihm gelingt, jenes Gefühl wieder aufzurufen, in dem das ursprünglich sinnliche Herbst-Erleben bewahrt ist. Dem entspricht Clemens' Reaktion auf eine weitere Lesung Gabriels: »Ich sehe eine Landschaft meiner Kindheit« (S. 75), ein Satz, der nicht einfach meint: Ich erinnere mich an eine Landschaft, die ich einmal als Kind gesehen habe. Gemeint ist hier die Wiederkehr eines offenbar mit einer visuellen Erfahrung verbundenen Gefühls, in dem Gabriel der Herbst ursprünglich gegenwärtig wurde.

Allerdings wendet Clemens zu Recht ein, es gebe einen grundlegenden Unterschied zwischen einem Gefühl, das untrennbar mit einem wirklichen Naturerlebnis verbunden ist, und einem Gedicht, das solche Gefühle aufs Neue hervorrufen will. Im Gedicht haben wir es naturgemäß mit sprachlichen Zeichen zu tun, die vom Herbst und damit direkt oder indirekt von den Gefühlen ihm gegenüber handeln, nicht aber mit dem wirklichen Herbst. Eben deshalb – so Clemens – arbeite die poetische Sprache mit »Bildern und Symbolen« und setze »eine Sache für die andere«. Dieser Einwand, der vor allem auf den Zeichencharakter auch der poetischen Sprache abhebt, wird von Gabriel auf zwei Ebenen beantwortet. Zunächst betont er, daß die Sprache des Gedichts eine besondere Affinität zum Gefühl habe, um dann – viel bedeutsamer – in einem zweiten Schritt den Zeichencharakter poetischer Rede überhaupt zu relativieren:

GABRIEL: Welch ein häßlicher Gedanke! Sagst du das im Ernst? Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. (S. 77)

Im Gegensatz zu Clemens' Vermutung, die poetische Sprache verweise auf höchst kunstvolle Art und Weise, etwa über Bilder, Metaphern oder Symbole auf die Wirklichkeit und sei eben nicht mit ihr identisch, beharrt Gabriel geradezu leidenschaftlich darauf, die Poesie setze die Sache selbst oder versuche dies zumindest. Was es dabei mit der Gefühlsqualität der poetischen Sprache auf sich hat, deutet sich in ihrer Entgegen-

setzung gegen die »schwächliche[n] Terminologie der Wissenschaft« an: Während die Sprache der Wissenschaft die Wirklichkeit begrifflich bestimmt und sie damit in ein Objektives überführt, ist die Wirklichkeit in der Sprache des Gedichts unmittelbar gegenwärtig, weil sie Sprache des Gefühls ist. Plausibler wird diese Behauptung aber erst, wenn man sich die eigentümliche Beschaffenheit von Gefühlen vor Augen führt.

Im Gegensatz zu allen reflektierten oder allgemein intentionalen Verhältnissen zur Welt, in denen ein Subjekt sich auf Anderes als sich selbst bezieht und sich darin zugleich von diesem Anderen unterscheidet, sind Gefühle vorreflexiv und (jedenfalls gilt dies für die hier verhandelten Gefühle) nicht-intentional. So gibt es für den, der in ihnen begriffen ist, gerade keine klare Unterscheidung zwischen ihm und einer gegenständlichen Welt. Das bedeutet auch, daß er sich selbst in einer besonderen Weise gegenwärtig ist: In einem Gefühl begriffen sein heißt immer auch, sich nicht als Subjekt zu wissen. Nicht nur ist so das im Gefühl Gegebene dem Erlebenden unmittelbar gegenwärtig, sondern auch dieser sich selbst. Unter dieser Voraussetzung wäre es tatsächlich allein die poetische Sprache als Sprache des Gefühls, welche die Natur »wirklich« präsent werden lassen könnte. Allerdings gilt dies nur, wenn unter »wirklich« eben nicht die zur geordneten Gegenständlichkeit organisierte Welt, sondern die im Gefühl gegebene verstanden wird.<sup>5</sup>

Allerdings ist natürlich zu fragen, wie diese poetische Sprache beschaffen ist. Auch sie – wenn sie nicht eine sinnlose Folge irgendwelcher Wörter sein soll – muß in irgendeiner Weise *über* Dinge sprechen, also auf sie verweisen. Sie muß aber zugleich – wenn sie Sprache des Gefühls sein soll – in der Lage sein, dieses verweisende Sprechen in irgendeiner Weise wieder zurückzunehmen und jene Unmittelbarkeit zu erzeugen, die für das Gefühl charakteristisch ist. Wort und Ding müssen dabei in ein Verhältnis zueinander geraten, das nicht mehr vollständig als Zeichenrelation beschrieben werden kann. Darüber hinaus aber muß diese Sprache das *Erleben* jener Gefühlsunmittelbarkeit ermöglichen können.

Als Gabriel nun ein Gedicht Hebbels vorliest, in dem – gegen die Intentionen Hofmannsthals formuliert – das Liebesspiel zweier Schwäne »beschrieben« wird, da insistiert Clemens erneut: Diese Hebbelschen

<sup>5</sup> Daß es um eine solche noch nicht zur Gegenständlichkeit organisierte Welt geht, deutet auch der folgende Kommentar von Clemens an: Georges Sommer-Gedicht drücke »einen *grenzenlosen Zustand* [...] aus.« (S. 78; Hervorh. d. Verf.)

Schwäne seien sicher mehr als bloße Schwäne, ihnen komme offenkundig eine symbolische Funktion zu. Und das heißt doch wohl: Selbst wenn die poetische Rede Sprache des Gefühls sein sollte, habe sie doch nicht direkt mit der Wirklichkeit zu tun, sondern verweise auf sie. Nun geschieht etwas Merkwürdiges. Gabriel scheint den Einwand in gewisser Weise zuzugeben und seine Position zumindest revidieren zu wollen:

[CLEMENS:] Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –

GABRIEL: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde ... Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf –

CLEMENS: Und dennoch glaubte ich dich sagen zu hören, daß die Poesie niemals eine Sache für eine andere setzt.

GABRIEL: Niemals tut sie das. (S. 79)

So scheint das Gespräch in bloßer Irrationalität zu enden: Derjenige, der eben noch nachdrücklich behauptet hat, die Poesie vergegenwärtige das Wirkliche selbst, gibt zu, daß etwa die Schwäne in Hebbels Gedicht durchaus eine Bedeutung haben. Auch nach Gabriels Auffassung also sind diese Schwäne nicht einfach nur sie selbst, sondern sie haben verweisenden Charakter. Schaut man allerdings genauer hin, dann kann von einer Revision keine Rede sein. Ganz im Gegenteil: Gabriel versucht noch einmal deutlich zu machen, daß es die Poesie mit der Sache selbst zu tun habe, er versucht dies aber nun nicht mehr von der Seite der Poesie her, sondern von der Seite der im Gedicht erscheinenden Wirklichkeit.

Was die Schwäne, allgemein: die Chiffren,<sup>6</sup> bedeuten, ist nicht das Ergebnis einer poetischer Setzung, die Einzelnes als Exempel eines All-

<sup>6</sup> Vilain verweist hier zu Recht auf »Die Lehrlinge zu Sais« des Novalis (Robert Vilain: *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford 2000, S. 304). Auch er vernachlässigt jedoch den im Text nachdrücklich angesprochenen theologischen Hintergrund (vgl. ebd. S. 305f.).

gemeinen verstehen läßt. Die Rede vom ›sich selbst bedeuten‹ meint vielmehr: In den Chiffren wird etwas unmittelbar sinnlich gegenwärtig, was von sich her eine Deutung unseres Lebens gibt. Von daher sind sie an sich selbst Symbol. Sie erschließen sich allerdings nur den »Augen der Poesie«, weil deren Blick nicht interpretierend ist, sondern den ordnungsstiftenden Funktionen des subjekthaften Bewußtseins vorausliegt. Was hier nur angedeutet wird, das sprechen Formulierungen wie ›göttliche Schrift‹ oder ›göttliche Chiffren‹ direkt aus: Die Poesie vermag diese Schrift lesbar zu machen, indem sie die den Dingen immanente Mitteilung zur Anschauung bringt. Wenn sich zugleich die Seele in solchen Chiffren ihrer »Regungen entladen« kann bzw. dieser Regungen »entbunden« (S. 80) wird,<sup>7</sup> dann weist das darauf hin, daß die Seele hier so etwas wie ihre eigene naturhafte Auslegung findet. Damit kommen die Chiffren der Aufgabe des Dichters entgegen. Die poetische Sprache, die den allem vorausliegenden Gefühlszusammenhang zwischen uns und der Wirklichkeit wieder eröffnet, wird vollendet durch die Chiffren, in denen die Schöpfung den Zusammenhang von Mensch und lebendiger Natur von sich her mitteilt. Damit wird zugleich ein Zustand der Schöpfung wieder hergestellt, der vor dem Sündenfall des Bewußtseins liegt: Das Gedicht läßt die Schöpfung wieder zur Anrede an den Menschen werden.

Dennoch bleibt zu fragen, wie sich im Medium der Poesie ein Erleben von Wirklichkeit vollziehen können soll. Es ist diese Frage, der sich Gabriels Rede zuwendet. Das meint nicht, daß er noch einmal die Bedeutung und Funktion von Symbolen in poetischen Texten erläutern will. Es geht ihm nun vielmehr um die Voraussetzungen eines solchen Erlebens.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> »Jener herbstliche Park, diese von der Nacht umhüllten Schwäne – du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet.« (S. 80)

<sup>8</sup> Vgl. dazu vor allem Hans-Jürgen Schings: Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals ›Gespräch über Gedichte‹. In: HJb 11 (2003), S. 311–339. Die zentrale Bedeutung, die Schings dem Hauch zuspricht, beruht zum guten Teil auf einer schwer nachvollziehbaren Akzentverschiebung. Während bei Hofmannsthal der Hauch zunächst nur eine zeitliche Erstreckung veranschaulichen soll, wird er bei Schings unversehens zu einer wesentlichen formalen Eigenschaft des symbolischen Erlebens. So kommentiert Schings Hofmannsthals Formulierung: »daß sich sein Dasein [das Dasein des Opfernden], für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte« (S. 81), mit den Worten: »[...] sich in fremdem Dasein auflösen, und sei es für die ›Dauer eines Atemzugs‹, also in Form eines Hauches.« (Ebd., S. 313; Hervorh. d. Verf.) Zwar ist später auch von der »mystische[n] Frist eines Hauches« (S. 82) die



Was er da allerdings erzählt, hat auf den ersten Blick wenig mit dem bisherigen Verlauf des Gesprächs zu tun. Statt um Poesie geht es nun um religiöse Erfahrung. Schon die Einleitung zu Gabriels Erzählung betont allerdings, wie sehr beides zusammengehört:

[GABRIEL:] Wie gern wollte ich dir das Wort ›Symbol‹ zugestehen, wäre es nicht schal geworden, daß michs ekelt. Man müßte ein Gespräch wie dieses mit Kindern, mit Frommen oder mit Dichtern führen können. Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.

CLEMENS: Du springst: – die Symbole des Glaubens? Wir sprachen von Gedichten.

GABRIEL: Das tue ich noch. (S. 80)

Keineswegs zufällig also gerät Gabriel auf das Thema der Religion. Wenn er hier über »Symbole des Glaubens« spricht, dann spricht er in Wahrheit auch über die Poesie. So will er in seiner folgenden Rede auch nicht eine Art fiktive Entstehungsgeschichte des religiösen Symbols geben, um dann in einem zweiten Schritt dessen Ähnlichkeiten mit dem poetischen Symbol aufzuweisen. Stattdessen behauptet er einen grundlegenden Zusammenhang: Das poetische Symbol kann nur dann angemessen verstanden werden, wenn man seine ursprünglich religiöse Bedeutung in den Blick nimmt.

In Gabriels Erzählung geht es um die Frage, wie sich die Entstehung des stellvertretenden Opfers vorstellen läßt.<sup>9</sup> Bei solcher Stellvertretung – so ließe sich der dabei leitende Gedanke verstehen – kann es sich nicht einfach um eine vom Menschen dekretierte, gleichsam theoretisch konstruierte Möglichkeit handeln, mit der man sich umstandslos über den Willen der Götter hinwegsetzen kann. Es muß sich vielmehr so verhalten, daß eine bestimmte Erfahrung diese Stellvertretung zu legitimieren vermag, eine Erfahrung, in der das eigentliche Opfer jedenfalls vorübergehend mit dem stellvertretenden identisch wird. Aus Gabriels Perspektive: ›Symbol‹ wurde gleichsam der Name für Erfahrungen, in denen eine solche Verwandlung stattfindet.

Rede, dennoch scheint mir auch die Verbindung einer zeitlichen Erstreckung mit einer besonderen Form der Erfahrung nicht für eine zentrale Bedeutung dieser Vorstellung zu sprechen.

<sup>9</sup> Eine umfangreiche Diskussion der Forschung zu dieser Erzählung findet sich bei Schings, *Lyrik des Hauchs* (wie Anm. 8), S. 311–315, und Vilain, *The Poetry of Hugo* von Hofmannsthal (wie Anm. 6), S. 306f.



Von dieser Verwandlung handelt Gabriels Geschichte. Der erste, der opferte, fühlte sich von den Göttern bedroht und verfolgt. Um diesem unerträglichen Druck zu entkommen und zugleich das Verlangen dieser fremden und unheimlichen Macht zu befriedigen, ist er bereit, sich selbst zu töten:

Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. (S. 80f.)

Formulierungen wie »trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes«, »halb unbewußt«, »dieses Tier, dieses Leben [...] so nah, so vertraut« weisen unverkennbar darauf hin, daß es hier kein über sich verfügendes Subjekt mehr gibt.<sup>10</sup> An dessen Stelle ist ein körperlich-sinnliches Erleben getreten, in dem nur noch ein vage das Geschehen begleitendes Bewußtsein gegenwärtig ist. Dieses Verlöschen des Subjektseins, das die kategoriale Trennung zwischen dem bewußten Dasein des Menschen und dem bloßen Leben aufhebt, ist die erste notwendige Bedingung für die Möglichkeit der symbolischen Handlung. Auch der Mensch gehört im Moment des Opfers einer Lebenssphäre an, in der es kein Bewußtsein seiner selbst gibt und in der – wie Gabriel sagt – »wir und die Welt nichts Verschiedenes« (S. 82) sind.<sup>11</sup> Die zweite Bedingung – damit eng

<sup>10</sup> Dem entspricht, daß sich die Tötung des Tiers wie von selbst vollzieht: »auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle«.

<sup>11</sup> Zu den Eigentümlichkeiten dieser Lebenssphäre vgl. David E. Wellbery: Die Opfervorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik

zusammenhängend – formuliert jene berühmte anthropologische Aussage, die sich im Zusammenhang der poetischen Gefühlssprache findet: Der Begriff ›Selbst‹ suggeriere so etwas wie eine sich durchhaltende personale Identität, während es in Wahrheit nur eine Metapher für den Ort ist, an dem wechselnde innere Zustände ins wahrnehmende Bewußtsein treten.<sup>12</sup> Umständlich, aber dafür um so eindringlicher formuliert Clemens: »[E]s ist schwer, nicht daran zu zweifeln, daß es in der menschlichen Natur irgend eine Wesenheit gibt«. Es ist das Fehlen einer solchen Identität und Selbstgewißheit garantierenden Instanz, die dem Opfernden (und nicht nur ihm) die Verwandlung und damit den Übergang in eine andere Seinsweise ermöglicht.

Gabriel umschreibt diesen Übergang in die Sphäre des bloßen, seiner selbst nicht bewußten Lebens in einer Rede, die zunächst überraschend redundant wirkt. Tatsächlich jedoch umkreist sie in hochvirtuoser Form das Problem der Wirklichkeit des Symbolischen. Sie versucht so genau wie möglich den Prozeß zu beschreiben, in dem sich der Opfernde einer anderen Wirklichkeitserfahrung nähert. Dabei ist entscheidend, daß es sich nicht um eine gleichsam ungewöhnliche Erfahrung der gewöhnlichen Wirklichkeit handelt. Was der Opfernde erfährt, ist vielmehr eine Wirklichkeit, die dem Erleben des bewußten Daseins verschlossen ist. Anders gesagt: Ihr Wirklichkeitsstatus ist untrennbar verbunden mit einer besonderen Form des Erlebens.<sup>13</sup> Heißt es zunächst: Der Opfernde muß einen »Augenblick [...] *geglaubt* haben, es sei sein eigenes Blut« (S. 80); er muß »die Wollust gesteigerten Daseins *für* die erste Zuckung des Todes *genommen* haben« (S. 81), so wechselt die Perspektive in dem Moment, in dem der Opfernde die Sphäre des bloßen Lebens als Wirkliches erlebt. Aber selbst hier finden sich noch Übergänge. Nachdem Gabriel zunächst noch eine Hypothese formuliert, die seine Deutung des symbolischen Erlebens

Hofmannsthals. In: HJb 11 (2003), S. 299. Wellbery weist vor allem darauf hin, daß hier der »Zusammenfall von Leben und Tod im Leben fühlbar wird.« (Ebd.) Wellberys These, »der Umschlag von sprachlos-verzweifelter Bedrängnis in ein metaphysisch getragenes Wohlsein« sei »das wesentliche Strukturmerkmal des Opfervorgangs« (ebd.), kann ich nicht folgen.

<sup>12</sup> »Zwar – unser ›Selbst!‹ Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sies auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.« (S. 76)

<sup>13</sup> Gabriel bringt diesen Zusammenhang wenig später auf die Formel: »Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, daß es wirklich so ist!« (S. 81)

plausibel machen soll: Der Opfernde »*muß*, einen Augenblick lang, in dem Tier *gestorben sein*, nur so konnte das Tier für ihn sterben« (S. 81), folgt erst noch eine Art wissenschaftlicher Mitteilung: »Daß das Tier für ihn sterben konnte, *wurde* ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit«. (S. 81) Erst dann ist der Bereich des Wirklichen erreicht: »Aber alles ruhte darauf, daß *auch er in dem Tier gestorben war*, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein *aufgelöst hatte*.« (S. 81; Hervorh. d. Verf.)

Dieser Versuch, das symbolische Erleben als Erleben von Wirklichem sprachlich zu vergegenwärtigen, erreicht seinen Höhepunkt dort, wo Clemens ein letztes Mal Zweifel anmeldet. Seine auf das zentrale Wort »wirklich« konzentrierte Frage wird schließlich dadurch beantwortet, daß keine Antwort mehr folgt:

GABRIEL: Er [der Opfernde] vollbrachte eine symbolische Handlung. Er starb in dem Tiere, Clemens, weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte, weil einen Augenblick lang wirklich sein Blut aus der Kehle des Tieres gequollen war. –

CLEMENS: Du sagst *wirklich*, Gabriel? (S. 81)

Da Gabriel schweigt, gibt Clemens sich selbst die Antwort: »Er starb in dem Tier.« In dieser Antwort taucht der Ausdruck »wirklich« nicht mehr auf. Tatsächlich läßt sich nur in einer Welt kategorialer Ordnungen, in der Wirkliches von Nichtwirklichem unterschieden wird, von Wirklichkeit sprechen. Aus der Perspektive des Opfernden ist die Rede von »wirklich« dagegen buchstäblich unsinnig, in seinem Erleben gibt es – ohne daß er sich dessen bewußt wäre – nur noch Wirkliches.

Es könnte an dieser Stelle der Eindruck entstehen, als bestünde das Gespräch über Gedichte aus mindestens zwei Teilen, von denen der erste sich mit der poetischen Sprache als Gefühlssprache beschäftigt, während der zweite von dem speziellen Problem des symbolischen Erlebens handelt. In Wahrheit jedoch dient dieser zweite Teil der Präzisierung des ersten: Die Symbole erschließen sich nicht regelgeleiteter Interpretation, sondern allein dem Gefühlserleben, genauer: dem körperlich-sinnlichen Erleben, in dem der Ursprung des Gefühls situiert wurde. Gabriel formuliert diesen Zusammenhang so:

Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen,

das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln. (S. 81)

Hier geht es sicher um mehr als eine Analogie zwischen Opferhandlung und Poesie.<sup>14</sup> Die unerhörte Bedeutung, die der Lyrik zugesprochen wird, hat seinen Grund vielmehr in den Übereinstimmungen zwischen dem Opfernden und dem, der sich den lyrischen Texten überläßt. Nicht um die Erfahrung des Autors geht es hier, sondern einzig und allein um die des Lesers. Ebenso wie der Opfernde mit dem Tier eins wird, dessen Blut er an seinem Körper spürt und als sein eigenes erlebt, so wird derjenige verwandelt, der seinen – wie es ausdrücklich heißt – »Leib« durch die magische Kraft der Worte rühren läßt. Auch wenn sich die Intensität dieser Erlebensformen unterscheidet, stimmen sie doch darin überein, daß sie körperlich-sinnlicher Natur sind. Damit wird noch einmal verdeckt die vorangegangene Diskussion zwischen Gabriel und Clemens wieder aufgenommen: Gefühle haben ihren Ursprung in körperlich-sinnlichen Erfahrungen. Die Sphäre des bloßen Lebens, in die beide, der Opfernde wie der Leser, übergehen, ist die Sphäre des Gefühls, die dem seiner selbst gewissen Dasein verschlossen ist. So ist es die Poesie, die uns wieder mit einer Wirklichkeit in Verbindung bringt, in der uns Grundformen des Lebens wie Liebe, Sterben und Tod unmittelbar sinnlich gegenwärtig werden können.<sup>15</sup> Wenn in diesem Zusammenhang vom »Sich-Auflösen« gesprochen wird, dann meint dies: Sich der Magie des Symbols überlassen, bedeutet im buchstäblichen Sinne ein Selbststop-

<sup>14</sup> Schings betont immer wieder, »daß die Opfererzählung in die logische Form einer Analogie, einer regelrechten Proportion, eingefügt wird.« (Schings, *Lyrik des Hauchs* [wie Anm. 8], S. 314 (vgl. auch S. 313 und 315)) Diese Analogie habe die Form: »Der Opferer, so das analogische Argument, das hier zählt, vollbringt eine »symbolische Handlung«, »weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte« [...]. Der Dichter erlebt und spricht in Symbolen, weil er sich in den Dingen, in der Welt auflöst. In beiden Fällen bezeichnet Auflösung die Essenz des Symbolischen, das eine Mal steht sie für den (phantasierten) Ursprung des Opfers, das andere Mal für die »Wurzel der Poesie«. Keine Rede davon, daß beide Fälle eine kausale Beziehung zueinander unterhalten, so als sei das erste Opfer auch die Ursache, die Wurzel der Poesie.« (Ebd. S. 315) Zwar ist Schings zuzustimmen, wenn er die Annahme einer kausalen Beziehung ablehnt. Andererseits fragt er zu wenig danach, was denn eigentlich unter Selbstauflösung (die er zudem auf den Autor des Gedichts bezieht) zu verstehen ist. Ganz abgesehen von allen substantiellen Fragen ist schwer vorstellbar, daß Hofmannsthal die Opferhandlung um einer bloßen Analogie willen in solcher Ausführlichkeit dargestellt hat.

<sup>15</sup> Gleich mehrfach wird auf solche Grundformen des Lebens verwiesen. So nimmt die Diskussion des Symbols ihren Ausgang bei den Schwänen in Hebbels Gedicht, wird fortgeführt in der Geschichte von der Entstehung des Opfers und findet schließlich ihren Höhepunkt in dem Gespräch über Goethes Gedicht »Selige Sehnsucht«, in dessen Zentrum das Erleben von Liebe, Tod und Werden steht (vgl. S. 85f.).

fer, den Verlust des Selbst. Es bedeutet nach Gabriels Konstruktion: für einen Augenblick in die ›wirkliche‹ Wirklichkeit zurückzukehren, in den – nimmt man die theologischen Konnotationen ernst – Zustand der Schöpfung vor dem Sündenfall des Bewußtseins. Allerdings ist diese Rückkehr immer nur temporär: Wie der Opfernde kehrt – um in der Sprache von Gabriels Erzählung zu bleiben – auch der Bezauberte mit dem Wiedererwachen des Bewußtseins seiner selbst in die Alltäglichkeit der künstlichen Ordnungen zurück.

Wer Gabriel eine solche »bezaubernde Kraft der Poesie« zugeben will, der möchte auch Auskunft darüber haben, wie dies der poetischen Sprache gelingen kann. Ihr Problem besteht darin, daß sie dies nur in einer Sprache tun kann, die unserer gewöhnlichen Wirklichkeit angehört. Von ihr muß sie Gebrauch machen und sie muß – in eins damit – diese Ordnung der Sprache und die ihr korrespondierende Ordnung der Wirklichkeit unterminieren. Das Gedicht muß im Leser eine Haltung des ›Verstehens‹ erzeugen, der allein die Wirklichkeit des Gedichts zugänglich ist. Wie sie das genau tut, sagt uns Hofmannsthal nicht, wohl aber verrät uns Gottfried Benn einiges darüber.

»Ein Gedicht entsteht nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten«,<sup>16</sup> so lautet die vielleicht bekannteste poetologische Äußerung Gottfried Benns. Das ist sicher bewußt apodiktisch formuliert. Aber auch abgesehen davon läßt sich kaum vorstellen, daß das Gefühl bei diesem Autor eine solch zentrale Rolle spielen könnte wie bei seinem Wiener Dichterkollegen.<sup>17</sup> Die Unterschiede zwischen den beiden Lyrikern haben jedoch nicht nur mit der ganz unterschiedlichen Bewertung des Gefühls zu tun, sondern auch – so jedenfalls Benns These – mit einem radikalen Wandel der historischen Voraussetzungen. Über George, Rilke und Hofmannsthal heißt es: Ihre schönsten Gedichte seien

<sup>16</sup> Gottfried Benn: Sämtliche Werke. ›Stuttgarter Ausgaben‹. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster und Holger Hof, 7 Bde. Stuttgart 1986ff. [= BSW], hier: BSW 3, S. 23. Vgl. auch folgende Passage: »[...] die Öffentlichkeit lebt [...] vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht. Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrig bleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht.« (BSW 6, S. 9f.)

<sup>17</sup> Hinzu kommt, daß hier nicht von der Sprache oder der Wirkung des Gedichts, sondern von seiner Entstehung gehandelt wird.

reiner Ausdruck, bewußte artistische Gliederung innerhalb der gesetzten Form, ihr Innenleben allerdings, subjektiv und in seinen emotionellen Strömungen, verweilt noch in jener edlen nationalen und religiösen Sphäre, in der Sphäre der gültigen Bindungen und der Ganzheitsvorstellungen, die die heutige Lyrik kaum noch kennt.<sup>18</sup>

Diese wohl nicht ganz zu Recht auch für Hofmannsthal vorausgesetzten fraglosen Sinnhorizonte existieren für Benn also nicht mehr. Ganz im Gegenteil: Kennzeichnend für die moderne Lyrik ist gerade der Verlust solcher Horizonte. In ihrer artistischen Konstruktion (die er allerdings auch schon bei seinen eben genannten Dichterkollegen sieht) zeigt sich »der Versuch [der Kunst] gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen [...]« (S. 14)<sup>19</sup> Zwar äußert sich Benn auch zu den Merkmalen dieser Lyrik, im Mittelpunkt seines Interesses steht jedoch der poetische Schöpfungsakt. Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auf innere Zustände verwiesen, in denen sich das gewöhnliche Wirklichkeitsbewußtsein auflöst und etwas anderes an seine Stelle tritt. In seiner 1934 verfaßten autobiographischen Schrift »Lebensweg eines Intellektualisten« heißt es zu den 1916 unter dem Titel »Gehirne« erschienenen Novellen:

In Krieg und Frieden, in der Front und in der Etappe, als Offizier wie als Arzt, zwischen Schiebern und Exzellenzen, vor Gummi- und Gefängniszellen, an Betten und an Särgen, in Triumph und im Verfall verließ mich die Trance nie, daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe. Eine Art innerer Konzentration setzte ich in Gang, ein Anregen geheimer Sphären, und das Individuelle versank, und eine Urschicht stieg herauf, berauscht, an Bildern reich und panisch. Periodisch verstärkt, das Jahr 1915/16 in Brüssel war enorm, da entstand *Rönne*, der Arzt, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte, aber auch keine mehr erfassen [...].<sup>20</sup>

In den Rönne-Novellen werden Zustände des Ich-Verlusts dargestellt, in denen an die Stelle einer als fremd und unerträglich empfundenen Wirklichkeit rauschhafte Erfahrungen treten. Beide – das Geschehen, das sich am Ich vollzieht, und die Wirklichkeitserfahrung dieses Ich – hängen eng miteinander zusammen. Die Wirklichkeit oder das, was dafür gehalten wird, entpuppt sich als ebenso fragil wie

<sup>18</sup> BSW 6, S. 12f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 14.

<sup>20</sup> BSW 4, S. 163f.

das, was unter Ich oder – wie es in diesen Texten nicht ohne Ironie heißt – unter Individualität verstanden wird. In diesem rauschhaften Zustand vollzieht sich die »Wirklichkeitszertrümmerung« oder »Zusammenhangsdurchstoßung«, <sup>21</sup> in der das Ich durchlässig wird für das, was sich aus seiner »Urschicht« eröffnet, eine Schicht, die »beerauscht, an Bildern reich und panisch« <sup>22</sup> ist. Es sind Bilder, die das Ich (das hier auf eine reine Wahrnehmungsfunktion reduziert ist) noch einmal erinnernd teilhaben lassen an jener »mystischen Partizipation«, in der es die Trennung zwischen einem seiner selbst gewissen Ich und einer Welt außer ihm noch nicht gab. <sup>23</sup> In diesem Zustand hat es der Erlebende mit der Wirklichkeit selbst zu tun, ohne daß diese durch die Ordnungsfunktionen des Bewußtseins verstellt wäre. <sup>24</sup> In dem 1930 erschienenen Essay »Zur Problematik des Dichterischen« heißt es dazu lapidar: »[W]er halluziniert, erblickt das Reale«. <sup>25</sup> Reservoir dieser Bilder ist der Körper, in dem sich die Zustände vorbewußter Welterfahrung erhalten haben. <sup>26</sup>

Vom Körper ist aber auch dort die Rede, wo es um die künstlerische Vergegenwärtigung der in Rausch und Trance gegebenen Erinnerungen geht:

Nach geistigen Maßstäben hat der extravagante Körper [der Körper des Künstlers] mehr geleistet als der normale, seine bionegativen Eigenschaften schufen und trugen die menschliche Welt. Vor diesen Maßstäben gibt es überhaupt keine Wirklichkeit, auch keine Geschichte, sondern gewisse Ge-

<sup>21</sup> BSW 6, S. 25.

<sup>22</sup> BSW 4, S. 163f.

<sup>23</sup> Vgl. etwa BSW 3, S. 241–244.

<sup>24</sup> Vgl. dazu den in diesem Zusammenhang zentralen Aufsatz von Wolfgang Riedel: Endogene Bilder. Anthropologie und Poetik bei Gottfried Benn. In: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg 2005, S. 165–203, hier: S. 193–195. Zu den Unstimmigkeiten in Benns Poetologie vgl. Heinrich Detering: Wahnsinn und Methode. Poe, Benn und die Dialektik der aufgeklärten Poetik. In: Merkur 54 [2000], H. 4, S. 301–311.

<sup>25</sup> BSW 3, S. 244. Vgl. dazu auch die folgende Passage aus »Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts«: »[...] die Wirklichkeit, diese sogenannte Wirklichkeit, die stieß ihr [der expressionistischen Bewegung] auf. Es gab sie ja gar nicht mehr, es gab nur noch ihre Fratzen. Wirklichkeit, das war ein kapitalistischer Begriff. [...] Der Geist hatte keine Wirklichkeit. Er wandte sich seiner inneren Wirklichkeit zu, seinem Sein, seiner Biologie, seinem Aufbau, seinen Durchkreuzungen physiologischer und psychologischer Art, seiner Schöpfung, seinem Leuchten. Die Methode, dies zu erleben, sich dieses Besitzes zu vergewissern, war Steigerung seines Produktiven, etwas indisch, war Ekstase, eine bestimmte Art von innerem Rausch.« (BSW 6, S. 215)

<sup>26</sup> Vgl. BSW 3, S. 271 und 245f.



hirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen. Diese Realisation vollzieht sich in »Stein, Vers, Flötenlied«, dann entsteht Kunst [...]; endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glücks.<sup>27</sup>

In den seltenen Stunden der Selbstentgrenzung stellen sich also die Bilder ein, die Benn auch (und vor allem) in seinen Versen immer wieder beschwört. Allerdings wird keine Beziehung hergestellt zwischen diesen Bildern, in denen man jener Erinnerungen unmittelbar ansichtig wird, und der Form ihrer Vergegenwärtigung. In der Beschreibung der poetischen Produktion geht es einzig und allein um das Wort. Dessen Ursprung aber ist wie der der Bilder dort angesiedelt, wo das bloß Lebendige an der Schwelle des Bewußtseins steht. Um die »Beziehung des lyrischen Ich zum Wort«<sup>28</sup> zu beschreiben, rekurriert Benn denn auch auf Lebensformen, deren Entwicklungsstufe weit vor der des seiner selbst bewußten Daseins liegt:

Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meers. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkerung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein.<sup>29</sup>

Die sinnliche Qualität der Worte wird entschieden betont. Das bedeutet aber auch: Die Suche der »Flimmerhaare«, die offenbar ganz unabhängig vom Willen des Autors geschieht, gilt nicht dem, was die Wörter bedeuten. Was es damit auf sich hat, findet sich in den vielleicht berühmtesten Sätzen der Bennschen Poetologie formuliert:

Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander, dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran. Da wäre vielleicht eine Befreundung für Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! [...] Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des »ligurischen Komplexes«, von enormem »Wallungswert«, das Hauptmittel zur »Zusammenhangsdurchstoßung«, nach der die Selbstentzündung beginnt,

<sup>27</sup> BSW 4, S. 320.

<sup>28</sup> BSW 6, S. 24.

<sup>29</sup> Ebd.

das ›tödliche Fanak‹, auf das sie zuströmen die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ›fahlen Hyperämie‹.<sup>30</sup>

Nicht die referentielle Funktion also ist bedeutsam, sondern – das zeigen die Beispiele, die Benn hier nennt – ihr historisch-mythischer Assoziationsraum. Dieser assoziative Gehalt kann dem Bennschen Konzept der Körpererinnerung zufolge nicht als etwas bloß Subjektives verstanden werden. Zwar handelt es sich dabei um »endogene Bilder«, <sup>31</sup> insofern sie aber einem vorbewußten Bereich angehören, in dem die Überlieferung der frühen Völker bewahrt ist, enthalten die Bilder – und dies ist für Benns Poetik entscheidend – in sich selbst ursprüngliche Weltverhältnisse, in denen es ein subjekthaftes Dasein noch nicht gab. Eben dies ist der Grund dafür, daß Benn ihren Ursprung und ihre ›Entdeckung‹ mit körperlich-sinnlichen Prozessen assoziiert. Die Wörter sind Träger von Erfahrungen, in denen die Wirklichkeit nicht das Andere des bewußten Daseins ist, sondern in denen sie von den Sensationen des Körpers gar nicht zu trennen, also unmittelbar gegeben ist.<sup>32</sup> Die Betonung der sinnlichen Wortqualität soll aber nicht einfach nur die Erzeugung von Bildvorstellungen erleichtern.<sup>33</sup> Welche Bedeutung ihr zukommt, erschließt sich erst, wenn man sich Benns Äußerungen über das Substantiv zuwendet:

<sup>30</sup> BSW 6, S. 25f.

<sup>31</sup> BSW 4, S. 320.

<sup>32</sup> Benn versucht eine – gegenüber dem ›modernen‹ Selbstbewußtsein rudimentäre – Form des Bewußtseins zu konstruieren, die von Körperlichem gar nicht zu trennen ist: »Von weither liegt in ihm [dem Körper] ein Traum, ein Tier, von weither ist er mit Mysterien beladen, von jenen frühen Völkern her, die noch die Urzeit, den Ursprung in sich trugen, mit ihrem uns so völlig fremden Weltgefühl, ihren rätselhaften Erfahrungen aus vorbewußten Sphären, in deren Körpern das Innenbewußtsein noch labil, die Konstruktionskräfte des Organismus noch frei, d.h. dem Bewußtsein als dem Zentrum der Organisation zugänglich waren, noch beweglich war, was heute längst der Willkür entzogen ist [...]« (BSW 3, S. 246)

<sup>33</sup> So die These von Riedel: Durch das »Einzelwort, vorzugsweise das ›Substantiv‹ [...] soll das Gedicht erzielen, was Benn [...] ›primäre Setzung‹ nennt. [...] ›Primäre Setzung‹, das meint mithin erstens und gedichtintern die Setzung eines (des ›rechten‹) Wortes, aber zweitens und zugleich gedichtextern die Setzung eines ›Bildes‹. Die ›primäre Setzung‹ gelingt, wenn das gesetzte Wort als ein ›Zünder‹ funktioniert [...]. Das poetische Wort muß geeignet sein, im Moment seiner Rezeption die Horizontale des ›gerichteten‹ Diskurses zu kippen in die Vertikale der ›freien Assoziation‹. Und dies leistet weniger ein regulärer ›Text‹ mit seinem ›Gewebe‹-Charakter, mit seiner Syntax und seinem Kohärenzzwang, als das syntaktisch und grammatisch geordnete Gedicht und das in ihm vergleichsweise sehr viel freier gestellte Wort.« (Riedel, Endogene Bilder [wie Anm. 24], S. 198f.) Diesen Analysen ist zuzustimmen, sie müssen aber – wie noch genauer gezeigt wird – durch einen wichtigen Gedanken ergänzt werden.

Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr. Astarte, Geta, Heraklit – allerdings Notizen aus meinen Büchern, aber wenn ihre Stunde naht, ist sie die Stunde der Auleten durch die Wälder [...]. Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.<sup>34</sup>

Deutlich ist, wie sehr es Benn um den im einzelnen Wort sedimentierten mythisch-geschichtlichen Gehalt geht. Die ausdrückliche Hervorhebung der Substantive zeigt dabei nicht einfach eine private Vorliebe für diese Wortklasse an, sie deutet vielmehr gleich in doppelter Weise auf grundlegend Poetologisches hin. Wenn es hier um isolierte Substantive geht, dann signalisiert das zum einen, daß ihre Funktion innerhalb von Aussagesätzen so weit wie möglich zurückgedrängt werden soll, anders gesagt: Die Substantive dienen nicht zur Bezeichnung von etwas, über das Aussagen gemacht werden sollen. Zum anderen – das deuten die bereits zitierten Formulierungen an – nimmt Benns Lyrik ihren Ausgang nicht von irgendeiner außersprachlichen Wirklichkeit. Das Gedicht soll nicht eine vorgängige Realität irgendwie poetisch darstellen, sondern vielmehr Sinn und Bedeutung eben der Worte entfalten, in denen es seinen Ursprung hat. In ihnen hat sich die von Benn beschworene, ursprünglich unmittelbar erfahrene Wirklichkeit wie ein Sediment niedergeschlagen. Entscheidend ist nun, daß hier nicht nur Ausdrücke erscheinen, die mehr oder weniger bekanntes Mythisches nennen, es heißt vielmehr ausdrücklich: »Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr«. Diese von Benn selbst gebildeten Namen bedeuten im strengen Sinne nichts, sie beziehen sich weder auf konkrete mythische Überlieferungen noch auf irgendetwas anderes. Daß Ausdrücke verwendet werden, die gerade als Namen bei dem Leser automatisch die Vorstellung hervorrufen, auch sie verwiesen auf die ihm vertraute »wirkliche« Wirklichkeit, bestätigt zunächst noch einmal die Vermutung, daß es Benn auf die herkömmliche Zeichenrelation nicht ankommt. Darüber hinaus wird deutlich, daß hier nicht einfach vage Assoziationsräume oder Bilder induziert werden sollen. Das Wort schafft hier vielmehr selbst Bedeutung, eine Bedeutung allerdings, die sich einzig und allein dem durch Klang und lyrischen Kontext eröffneten Assoziationsraum des Wortes verdankt.

<sup>34</sup> BSW 6, S. 26.

Damit ist die durch das Wort entworfene Wirklichkeit untrennbar mit der Sprache des Gedichts verbunden, sie existiert nicht unabhängig von ihr, sie ist – wenn man so will – eine ›Wortwirklichkeit‹. Solche Wörter stehen natürlich nicht wie erratische Blöcke in Benns Lyrik, sondern sie fügen sich mehr oder weniger unauffällig in den Verlauf des Gedichts ein. Das heißt aber wohl, daß es Benn überhaupt auf eine Form von Bedeutung ankommt, die aufs engste mit dem bedeutungstragenden Wort verbunden ist. Auch in der lyrischen Sprache – wenn sie nicht buchstäblich sinnlos sein soll – kann allerdings auf die Zeichenfunktion nicht vollständig verzichtet werden. Der Ausdruck referiert hier auf denselben Gegenstand wie in der gewöhnlichen Sprache. Dadurch aber, daß die Wörter in Konstellationen gebracht werden, in denen sie durch sinnliche Ähnlichkeiten, also etwa durch Ähnlichkeiten im Klang, in der rhythmischen Akzentuierung oder in ihrer graphischen Gestalt, aufeinander bezogen werden, wird die Aufmerksamkeit des Lesers (in Grenzen auch des Hörers) von ihrer referentiellen Funktion abgelenkt. Es gibt Äußerungen, in denen Benn die durch die sinnlichen Wortqualitäten erzeugte, innige Verbindung von Wort und Ding direkt auf die mystische Partizipation bezieht. Heißt es im Zusammenhang der »Problematik des Dichterischen« von den frühen Völkern, bei ihnen sei »im Totem noch das Tier [...] mit warmer Wunde«<sup>35</sup> gegenwärtig gewesen, so in den sogenannten »Marginalien«:

Gauguin schreibt an einer Stelle über van Gogh »In Arles wurde alles – Quais, Brücken und Schiffe, der ganze Süden – Holland für ihn.« In diesem Sinne wird für den Lyriker alles, was geschieht, Holland, nämlich: Wort; Wortwurzel, Wortfolge, Verbindung von Worten [...]. Für ihn ist das Wort real und magisch, ein moderner Totem.<sup>36</sup>

Überträgt man die Überlegungen zum Totem direkt auf das poetische Wort, dann soll in ihm etwas von dem bedeuteten Ding selbst zu spüren sein. Von daher wird plausibel, daß Benns poetisches Interesse »dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur«<sup>37</sup> gilt. Diese Figur muß – so läßt sich konstruieren –

<sup>35</sup> BSW 3, S. 246.

<sup>36</sup> Gottfried Benn: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden 1958ff., hier: Bd. I, S. 389f.

<sup>37</sup> BSW 6, S. 24.

weitestgehend vermieden werden, weil sie dem Substantiv fast notwendig eine Bezeichnungsfunktion innerhalb von Aussagen zuordnet. Aussagen aber stellen Dinge vor, als gehörten sie einer Wirklichkeit an, *über* die Auskunft gegeben werden soll; die Sprache des Gedichts macht jedoch keine Aussagen, sie schafft Präsenz. Damit dies gelingt, bedarf es allerdings mehr als der internen poetischen Konstruktion. Die lyrische Sprache muß vielmehr beim Leser eine BewußtseinsEinstellung erzeugen, die der Unterscheidung von Ich und gegenständlicher Welt vorausliegt. An die Stelle der alltäglichen Weltverhältnisse muß die lyrische Wirklichkeitserfahrung treten, in der die automatische, Gegenständlichkeit erzeugende Zuschreibung von Referenzen ersetzt wird durch die vorgegenständliche Erfahrung sinnlich-sinnhafter Beziehungen. Eine genauere Beschreibung solcher Beziehungen ist mit enormen Schwierigkeiten verbunden. Dies gilt vor allem dann, wenn sich eine solche Beschreibung nicht darin erschöpfen soll, diese Verbindung von Sprachgestalt und Erlebensform nur in der Form der Negation des ›Normalen‹ vorzustellen. Mit der Auskunft, daß die lyrische Wirklichkeit durch eine Fülle von vorbegrifflichen sinnlich-sinnhaften Beziehungen bestimmt ist, ist noch nicht allzu viel gewonnen. Deshalb soll die Verfassung der ›lyrischen Wirklichkeit‹ denn auch an einem Gedicht Gottfried Benns weniger theoretisch expliziert als vielmehr konkret demonstriert werden:

März. Brief nach Meran [1952]

Blüht nicht zu früh, ach blüht erst, wenn ich komme,  
dann sprüht erst euer Meer und euren Schaum,  
Mandeln, Forsythien, unzerspaltene Sonne –  
dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum.

Ich, kaum verzweigt, im Tiefen unverbunden,  
Ich, ohne Wesen, doch auch ohne Schein,  
meistens im Überfall von Trauerstunden,  
es hat schon seinen Namen überwunden,  
nur manchmal fällt er ihm noch flüchtig ein.

So hin und her – ach blüht erst, wenn ich komme,  
ich suche so und finde keinen Rat,

daß einmal noch das Reich, das Glück, das fromme,  
der abgeschlossenen Erfüllung naht.<sup>38</sup>

Es soll in unserem Zusammenhang vor allem um die erste Strophe gehen. Vier Verse, jambische Fünfheber, durch Kreuzreime miteinander verbunden, so könnte eine grobe Charakterisierung der formalen Merkmale aussehen. Daß sich in Vers 1 und 3 unreine Reime finden: »komme« – »Sonne«, fällt kaum auf. Anders verhält es sich mit dem Versmaß. Der jambische Fünfheber bildet zwar das metrische Grundmaß, wird aber offenkundig nicht in reiner Form realisiert. So zeigen der erste und dritte Vers eine deutliche Abweichung des Wortakzents vom metrisch geforderten Akzent, da auch die jeweils erste Silbe betont werden muß:

*Blüht* nicht zu früh, ach blüht erst, wenn ich komme,  
dann sprüht erst euer Meer und euren Schaum,  
*Mandeln*, Forsythien, unzerspaltene Sonne –  
dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum.

Der dritte Vers zeigt noch eine weitere Unregelmäßigkeit: Das Metrum ist nur noch schwer zu bestimmen, da hier auf vier Jamben (die ohnehin schon nicht »regelmäßig« gebildet sind) noch ein daktylisches Element folgt: »Mandeln, Forsythien, unzerspaltene Sonne –«. All diese Abweichungen dienen dazu, das Gefühl des Überwältigtseins durch die Frühlingsvision zum Ausdruck zu bringen. Nach dieser auffälligen rhythmischen Unruhe im dritten Vers stellt sich jedoch wieder Ruhe ein: »dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum«. Auch hier sind die Betonungen nicht ganz gleichmäßig verteilt; so scheint das »und« beim ersten Hören allenfalls einen schwachen, allein vom Metrum geforderten Akzent zu haben.

In der ersten Strophe – so ließe sich zusammenfassen – wird eine Landschaft evoziert, deren Blüte noch warten soll bis zur Ankunft des lyrischen Ichs. Dann aber – in einer Vision bereits vorweggenommen – soll sie ihre überwältigende, vom lyrischen Ich ersehnte Pracht zeigen. Zugleich wird angedeutet, wie das Ich an diesem Geschehen teilnehmen könnte. Eine Art Gleichgewicht wird formuliert, das man etwa so verstehen könnte:

<sup>38</sup> BSW 1, S. 274.

So wie dem Tal der Schimmer, so soll dem Ich der Traum gegeben werden. Man kann sicher davon ausgehen, daß hier nicht ein wirklicher Traum gemeint ist, sondern – wie so oft bei Benn – ein Zustand, in dem die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Welt sich auflösen und das Ich sich in einer Einheitserfahrung verliert, welche die Teilnahme an der Pracht und Fülle der Natur ermöglicht.

Mit dem Beginn der zweiten Strophe geschieht eine Rückwendung. Nicht mehr die Vision der blühenden Landschaft bestimmt ihre Verse, sondern im genauen Gegensatz die innere Verfassung des lyrischen Ich. Auch durch die anaphorische Wiederholung wird das Ich so entschieden ins Zentrum gestellt, daß auch hier der natürliche Wortakzent mit dem metrisch geforderten kollidiert. Es wird nun deutlicher, warum das lyrische Ich an jenem Frühling in Meran teilhaben möchte: Es fühlt sich seltsam ausgeschlossen und außerhalb aller tragenden Zusammenhänge:

Ich, kaum verzweigt, im Tiefen unverbunden,  
Ich, ohne Wesen, doch auch ohne Schein,  
meistens im Überfall von Trauerstunden,  
es hat schon seinen Namen überwunden,  
nur manchmal fällt er ihm noch flüchtig ein.

»[K]aum verzweigt«, »unverbunden«, »ohne Wesen«, »ohne Schein«, das sind die Ausdrücke und Wendungen, mit denen das Ich seine eigene Lage charakterisiert. Ganz gleich, was diese Formulierungen: »ohne Wesen«, »ohne Schein«, und die folgenden Verse genau bedeuten, offenkundig ist, daß sie in genauem Gegensatz zur ersten Strophe stehen und deren Hintergrund bilden. Eben weil dieses Ich »kaum verzweigt«, »unverbunden«, »ohne Wesen« und »ohne Schein« ist, sehnt es sich danach, im Erleben des Meraner Frühlings aus seiner Ungeborgenheit erlöst zu werden.

Sieht man sich die Lautgestalt der ersten Strophe an, dann fällt sofort auf, wie sehr die hellen ü- und i-Laute dominieren: »blüht«, »früh«, »blüht«, »sprüht« »Forsythien«, »nicht«, »Ich« »Schimmer«. Damit beginnen die semantischen Unterscheidungen zu verschwimmen. Die lautlichen Übereinstimmungen der Ausdrücke dominieren so sehr ihre referentielle Funktion, daß das Bedeutete nicht mehr jeweils als Einzelnes



erscheint, das zu bestimmten Komplexen zusammentritt, sondern gerade umgekehrt: Es erscheint als Moment eines Übergreifenden. Damit erfüllt es genau die Struktur, die Benn in »Zur Problematik des Dichterischen« im Zusammenhang mit der mystischen Partizipation formuliert:

Ekstase, süße, die ihm [dem Ich] die Ferne bringt; Stimme, ganz dunkle, die ihm von der Frühe singt. Nun sieht es die Welt tröstender, als der Tag gedacht, nun sieht es auf ihr *das Viele und das Eine, durchflochten ohne Last*.<sup>39</sup>

Lautliche Beziehungen mit solcher Funktion zeigen sich aber auch an anderen Stellen. So finden sich sowohl in der ersten als auch in der zweiten Strophe eine ganze Reihe von sch-Lauten: »dann *s*prüht erst [...] *S*chaum«, »dem Tal den *S*chimmer«, dann in der zweiten: »*S*chein«. Auch hier sollen diese Äquivalenzen nicht einfach Klangschönheit erzeugen, sie sollen vielmehr etwas zur Erfahrung bringen, was die einzelnen Bestimmungen als Momente seiner selbst in sich enthält. Schon auf den ersten Blick zeigt sich, daß sie ausnahmslos Flüchtliges benennen. So wie der Schaum kaum länger anhält als das Sprühen, so wenig dauert der vom Licht abhängige Schimmer. Beim »Schein« haben wir es schließlich mit einem Ausdruck zu tun, der geradezu als Inbegriff dessen fungiert, dem weder Beständigkeit noch Substanz zukommt. Aber das hindert das lyrische Ich nicht daran, den Traum schon fast vorwegzunehmen, in dem es an dem Frühlingsgeschehen Anteil haben kann. An der Trennung von Ich und Welt aber – so die Aussage des letzten Verses – vermag auch dieser Traum nichts zu ändern: auf der einen Seite das Tal, auf der anderen Seite das Ich. Ein genauer Blick auf die Konstruktion des vierten Verses zeigt jedoch, daß die in der »und«-Mittelachse ausgedrückte Entgegensetzung durch die Lautgestalt zurückgenommen wird: »Dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum«, also: ›T---i---I---T‹. Durch die chiasmische Klangstruktur sind nun nicht mehr – wie es auf der Aussageebene heißt – Tal und Schimmer bzw. Ich und Traum miteinander verbunden, sondern gerade umgekehrt: Tal und Traum bzw. Ich und Schimmer. Hinzu kommt die über das »m« in »Traum« und »Schimmer« hergestellte Verbindung des Entgegengesetzten. Über den Klang sind damit genau diejenigen Elemente aufeinander bezogen, die im Satz einander gegenüber gestellt sind. Vor allem durch die chiasmische Struktur kommt der Schimmer nun nicht

<sup>39</sup> BSW 3, S. 244 (Hervorh. d. Verf.).

mehr allein dem Tal zu, sondern auch dem Ich, und korrespondierend träumt nicht mehr nur das Ich, sondern auch das Tal. Damit aber ist die Trennung zwischen Ich und Natur zwar nicht aufgehoben, aber beide finden sich nun verwandelt in Momente eines sie übergreifenden Geschehens. Das Ich ist ebenso in der Natur wie die Natur im Ich.

In der alltäglichen Sprache lassen sich solche Zusammenhänge nur sehr schwerfällig formulieren. Genauer müßte man sagen: Er läßt sich zwar aussagen, aber nur in Form der Behauptung, daß sie existieren. Ein Ich – so könnte man formulieren – sehnt sich nach einem Zustand, in dem es Anteil hat an der überwältigenden Schönheit des Meraner Frühlings. Aber das Ich will nicht nur träumend Anteil an der Natur haben, sondern so, daß es darin zugleich spüren kann, daß die Natur auch Anteil an ihm hat. Beide Zustände sollen also nicht nebeneinander bestehen, sondern so ineinander übergehen, daß sie in eins als unterschiedene und miteinander verbundene erlebt werden.

Auch das Gedicht also macht von der alltäglichen Sprache Gebrauch, in der Beziehungen zwischen den getrennten Dingen hergestellt werden. In die poetische Sprache übergegangen erschöpft sie sich nicht mehr darin. Sie durchkreuzt nun vielmehr solche Ordnungen durch Beziehungen, die durch die sinnliche Konfiguration der Wörter hergestellt werden. In dieser sinnlichen Konfiguration kann zur Anschauung gebracht werden, was in der alltäglichen Sprache allenfalls behauptet werden kann.

In diesem Kontext zeigt sich erneut die Bedeutung, die Benns Rede von den selbst erfundenen Namen zukommt. Diese bilden das Extrem eines Versuchs, die Referenzfunktion der Wörter zu minimieren. Führt man sich noch einmal Benns Beharren auf dem sinnlich-körperlichen Worterleben vor Augen, dann wird deutlich, daß hier die Dinge der Welt selbst in die Sprache hinein genommen werden sollen. Der Zusammenhang von Wort und Ding soll so eng gestaltet werden, daß die Bedeutung des Wortes, von seiner sinnlichen Gestalt gar nicht mehr zu trennen ist. Aus den letzten Monaten seines Lebens stammen zwei Äußerungen Benns, in denen sich vielleicht ein verborgener Hintergrund für diesen Versuch abzeichnet. Heißt es in dem Gedicht »Kann keine Trauer sein«: »wer trennte sie: die Worte und die Dinge«, <sup>40</sup> so in dem späten Prosastück »1956«:

<sup>40</sup> BSW 1, S. [7].

Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz, und am Ende wird nicht die Propaganda sein, sondern wieder das Wort. Das Wort, das bindet und schließt, das Wort der Genesis, das die Veste absondert von den Nebeln und den Wassern, das Wort, das die Schöpfung trägt.<sup>41</sup>

Damit ist ein Zusammenhang genannt, in dem das Verhältnis von Wort und Ding auf einmal eine andere Bedeutung bekommt. Nicht mehr von Bildern ist die Rede, in denen ein Erlebender mystisch an der Wirklichkeit partizipiert, sondern von Schöpfungsworten, die in den Dingen nur eine andere Gestalt gewonnen haben. Von dieser Wirklichkeit ist ihr sprachlicher Ursprung nicht ablösbar. Möglicherweise hatte der Pastorensohn Gottfried Benn bei seinen Versuchen, das Verhältnis von lyrischer Sprache und Wirklichkeit zu bestimmen, auch diese Vorstellung vor Augen.

Die Wirklichkeit, um die es Benn geht, ist also noch nicht von den Ordnungsfunktionen unseres Bewußtseins reguliert und damit verstellt. Ihr Sinn wird nicht von interpretierenden Subjekten konstruiert, sondern kommt ihr an sich selbst zu, sinnlich erfahrbar in Rausch und Ekstase. Diese Vorstellungen haben Folgen für die Poetik. In ihr kann die »verbale Figur« keinen Ort haben, ist doch die sprachliche Konstruktion jener verstellenden Ordnungen vornehmlich ihr Werk. Daß allerdings auf sie nicht vollständig verzichtet werden kann, hat natürlich auch Benn gesehen. Und so kommt es ihm darauf an, sie mit einem artistischen Gefüge von rhythmischen, lautlichen und anderen Bezügen so zu überlagern, daß jener ursprüngliche sinnlich-sinnhafte Zusammenhang der Dinge wieder zur Erscheinung kommen kann: als *in sich* unterschiedene Einheit eines Bildzusammenhangs, dessen Momente untrennbar mit den Wörtern verbunden sind, die sie hervorrufen.

Auch bei Hofmannsthal findet sich die Vorstellung einer Wirklichkeit, in der es noch kein seiner selbst gewisses Subjekt gibt und die so allen reflektierenden Zugängen voraus liegt. Die poetische Sprache als Sprache des Gefühls vermag diese Wirklichkeit, die als ursprüngliches Leben auch alles bewußte Dasein in sich enthält, wieder gegenwärtig werden zu lassen. Auch hier hat das Wort eine magische Qualität, diese Magie hebt aber – wenn auch vorübergehend – *jede* Distanz auf. Die Wirklichkeit

<sup>41</sup> BSW 6, S. 246.

*erscheint* hier nicht wie bei Benn in ihrer sinnlich-gefühlhaften Qualität, der Erlebende wird vielmehr – durch das magische Wort seiner Identität beraubt – selbst in dieses ursprüngliche Leben hineingenommen. Gemäß Hofmannsthals auch theologisch inspirierter Anthropologie bedeutet dieses ›Selbstopfer‹ nichts anderes als den temporären Übergang in eine Schöpfungssphäre, die dem sich in Reflexionen bewegendem Dasein verschlossen ist.